

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

**El poder y sus representaciones: Apuntes sobre el barroco español
Diego de Velázquez y Felipe IV**

Maestro Luis Ignacio Sáinz Chávez

COMITÉ TUTORAL

Dr. Julio Bracho Carpizo
Dra. Lourdes Quintanilla Obregón
Dr. Francisco Piñón Gaytán

Doctorado en Ciencia Política
Línea de investigación: Dimensiones socio-políticas del arte

Ciudad Universitaria, Abril 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

INTRODUCCIÓN	I
CAPÍTULO I.	
La Isla de los Faisanes	1
I.1. Geográfico o de locación	4
I.2. Hegemónico o territorial	6
I.3. Constructivo o de montaje	9
I.4. Dinástico o de linaje	15
I.5. Hermenéutico o de reinención del sentido	18
CAPÍTULO II.	
La teología de la pintura	32
CAPÍTULO III.	
Las sabandijas de Palacio	72
CAPÍTULO IV.	
La construcción de una carrera	121
CONCLUSIONES	169

ANEXOS	183
Anexo 1. <i>Memorial dado a los profesores de pintura (1677)</i> de Pedro Calderón de la Barca	183
Anexo 2. <i>Empresas política (1640)</i> de Diego de Saavedra Fajardo	193
Anexo 3. Los universos narrativos	197
BIBLIOGRAFÍA	210

INTRODUCCIÓN

La compleja articulación de lo real, de sus componentes, tiempos y factores de impacto, dificulta su aprehensión y, en consecuencia, la verbalización efectiva de sus modos de ser. Su condición –la del mundo, la de la realidad- es el escape y el subterfugio, por eso suele expresarse mejor en el plural que en la calidad indivisa. Tantos aspectos y momentos la configuran y modifican que hacen de ella, en caso de que se pueda continuar predicándola como un ente singular o un fenómeno particular, una constelación. Y esa su naturaleza de unidad de lo diverso, de síntesis de múltiples determinaciones, impone o, al menos, fundamenta, la elección de una de las fases del *continuum*, en tanto eje de interpretación-reconstrucción.

Aislar o identificar las “aventuras de la diferencia”, en la afortunada expresión de Gianni Vattimo, será el hilo conductor de estas reflexiones que se prodigan en el archipiélago del barroco español, abordado desde el imperativo de las representaciones del poder, y que concibe el vínculo de un satélite, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, con el rey Planeta, Felipe IV, en punto de partida, escenario y plataforma de lectura del proceso en su conjunto. Nexo indestructible y ecuación irreducible a lo largo de treinta y siete años (1623-1660), pues incluso la relación del Monarca con su primer ministro y valido, el conde-duque de Olivares, se extingue y diluye en las fatigas de la historia hasta casi devenir un soplo, un instante, y eso que durante veintidós años compartieron el gobierno del Imperio.

Como se verá, en el ser del sevillano se fusionan dos inclinaciones, la artística y la política, hasta constituir su vocación. La creación plástica jamás padece las responsabilidades palatinas, éstas lo distraerán sin duda alguna si elegimos al pintor por encima del funcionario. Esto por aquello de que resulta frecuente toparse en la crítica y los críticos con un falso problema: que a sus empeños cortesanos, inobjetables consumidores de horario y agenda, se achaque su “escasa” producción; cuando también sería argumentable, como lo hace Ortega y Gasset, el temperamento “flemático” y reposado del artista. Aún se podría aducir otra adjudicación de culpa: que lo rígido de la vida en el Alcázar¹ y la especialización obligatoria en el género del retrato, por tratarse ante todo de

¹ Construido sobre la antigua fortaleza que sirvió de baluarte al Madrid musulmán, fundada por el emir Muhammad ben Abd al-Raaman, ben Hayyan, mediado el siglo IX, cuya muralla puede todavía hoy rastrearse en los alrededores de Palacio, tras la dominación cristiana que siguió a la conquista de Toledo en 1085 pasó a convertirse en residencia regia de los Trastámara, aunque son hoy difíciles de precisar las características del edificio medieval. Fueron Carlos V y su hijo, Felipe II, quienes impulsaron las obras que convirtieron al Alcázar en el corazón del reino de los Habsburgo, si bien nunca cesaron las reformas en este edificio, cuya historia está marcada por sucesivas modificaciones. El edificio se encontraba, como no, en obras, galería de poniente, cuando fue pasto de las llamas, en incendio que se inició en su ala oeste, en la Nochebuena, 24 de diciembre, del año 1734. Los arquitectos Luis de la Vega y Alonso de Covarrubias fueron los encargados de emprender las reformas del Alcázar madrileño en 1537, época de la que datan los más antiguos documentos que se conservan sobre el edificio. Las reformas llevadas a cabo por Felipe II en el Alcázar fueron iniciadas por el arquitecto Gaspar de la Vega, pero en ellas intervinieron numerosos artesanos (entalladores, vidrieros, carpinteros, pintores, escultores...) llegados de los Países Bajos, de Italia y de Francia, que sirven al afán de Felipe II de hacer del Alcázar un lugar suntuoso, adecuado para fijar en él la residencia real. No fue Gaspar de la Vega sino su sustituto, Juan Bautista de Toledo, quién dotó al edificio de uno de sus hitos más emblemáticos, la célebre Torre Dorada, responsabilizándose de revitalizar las obras siguiendo los gustos personales del monarca. Entre 1561 y 1598 el Alcázar conoce una importante remodelación, que afectan, en una primera etapa, a las estancias personales del Rey y otras obras menores en las zonas privadas, y la construcción de la Armería Real; a continuación, se ornamenta el aposento principal situado entre las dos torres de la primitiva fachada sur, acentuando el carácter representativo y ceremonial de esta parte del edificio frente a la zona norte que queda reservada a servicios. En el ala oeste se disponen las dependencias del Rey y en la zona este las de la Reina, ambas constituidas en torno a sendos patios que determinaban la funcionalidad del edificio desde la remodelación de Covarrubias. Quedan así definitivamente definidas y especializadas sus áreas de habitabilidad, que se mantienen inalterables en años sucesivos. Al morir Felipe II y sucederle en el trono su hijo, Felipe III, se abordan las obras de remodelación del cuarto de la Reina, encomendadas a Francisco de la Mora y, a la muerte de éste, en 1610, a su sobrino, Juan Gómez de Mora, autor de las más importantes reformas que sufre el palacio, a quien se debe la nueva fachada y la reorganización de la plaza frente a la misma. Con Felipe IV se desarrollan las obras impulsadas por

un pintor real y después de cámara, lo alejara de las “composiciones” y que tales fórmulas prohicieran solo unas cuantas obras y que las otras, los retratos, escaseasen dados los requerimientos de la etiqueta cortesana: nacimientos, negociaciones de contratos nupciales, intercambio de *souvenirs et petit cadeaux* entre las ramas alemana y española de la familia Habsburgo, representación oficial de la efigie del Soberano en las colonias y territorios imperiales.

Ciertas o no, semejantes suposiciones son eso, pareceres o intuiciones incapaces por sí mismas de comprender la profundidad estructural del sujeto; uno habrá que reconocerlo fronterizo, habitante del límite y que funciona de gozne entre mundos². En esta geografía

Gómez de Mora y se completa la estructura arquitectónica fundamental que conservó el Alcázar hasta su destrucción, pese a pequeñas reformas posteriores llevadas a cabo por Carlos II y Felipe V. La actividad desplegada, los numerosos planes trazados y el desarrollo ininterrumpido de las obras plantea numerosas dudas sobre las obras proyectadas y las que efectivamente debieron realizarse, pese a lo cual podemos tener una idea bastante aproximada del aspecto del edificio en la fecha de su destrucción. Véase: Guerra de la Vega, Ramón: *Historia de la arquitectura en el Madrid de los Austrias (1516-1700)*; Madrid, Graficnco, 1984, 220 pp.; Barbeito, José Manuel: *Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, 341 pp. + ilustraciones.

² Aludo a la concepción de Trías, Eugenio: *La política y su sombra*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 32-33, donde señala respecto del límite: “Permite repensar el sujeto, un sujeto al que llamo en mis escritos fronterizo, o el habitante del límite y la frontera. Para lo cual debo concebir ese concepto de límite como concepto ontológico (y no simplemente epistemológico, o lingüístico, relativo a los límites, negativos y restrictivos, de nuestras capacidades de comprensión y conocimiento, como en Kant; o de expresión y dicción, como en Wittgenstein). / Sólo en virtud de su conversión en concepto ontológico puedo someter ese concepto a operaciones que restituyen su sentido más arcaico y etimológico, perdido y olvidado en la modernidad y la posmodernidad: aquel sentido en que se puede definir en forma afirmativa y positiva, como *limes* que puede ser habitado, y hasta cultivado como lugar y espacio (amplio y vasto en su propia fragilidad): límite topológico, delator de una marca espacial y territorial; o bien límite ontológico que, por proyección, determina nuestra condición, o el ser que somos, definiéndonos como limítrofes, o como quienes se alimentan (*trofeín*) de los frutos cultivados en ese *limes*. / No es pues el límite sólo restrictivo y negativo; ni es sólo barrera que deba ser franqueada, u obstáculo que deba ser traspasado, trascendido o transgredido. Es, por el contrario, lugar ontológico de prueba (ética) y de definición (de nuestra condición), a la vez que determinación de un lugar en una topología que de este modo puede trazarse. / El límite define nuestra propia –contradictoria, paradójica– condición: somos los límites del mundo; constituimos el *finis terrae* del ser y del sentido. Se me impone esta idea de lo que somos, o de nuestra propia condición; y también de la posible proyección pública, o cívica, de nuestro ser en el mundo; siempre teniendo presente la correlación entre el alma y la ciudad que nos da cobijo y sustento, según puede pensarse desde *La República* de Platón. Todo lo cual puede

del sentido, Velázquez opera como ser itinerante, cuyo tránsito permite apreciar los rostros escindidos, aunque vertebrados, del Jano singularísimo que fuera la inserción de la Corona en la sociedad, el dentro de la Corte, las casas reales y el Palacio y el fuera de las comunidades históricas de España (Aragón, Castilla, Vasconia y Cataluña), los territorios europeos, las colonias ultramarinas y el estado llano.



Fachada del Alcázar de Madrid tras la reforma de Juan Gómez de Mora
(La reconstrucción virtual es de la arquitecta Carmen García Reig)

Empero, el propio autor de *Las Meninas* y logístico del encuentro de la Isla de los Faisanes, monstruo entre monstruos como podría haberle endosado el calificativo Calderón, no es suficiente, no basta, para desmenuzar el mundo hispánico o, todavía mejor, los mundos hispánicos. Se requiere de una peculiar aglomeración de información proveniente de los círculos de su adscripción (el regional de Andalucía con Pacheco, Góngora, Fonseca, Rioja, Olivares mismo; el político de la Curia romana con Barberini, Sachetti, Pamphili, Astalli, Massimi y la diplomacia ibérica con Borja o Saavedra Fajardo; el gremial de artistas con Zurbarán, Cano, Carreño de Miranda), el roce con y la existencia de otros conceder orientación a la razón práctica en su uso personal; y también en su uso público, o en su forma política”.

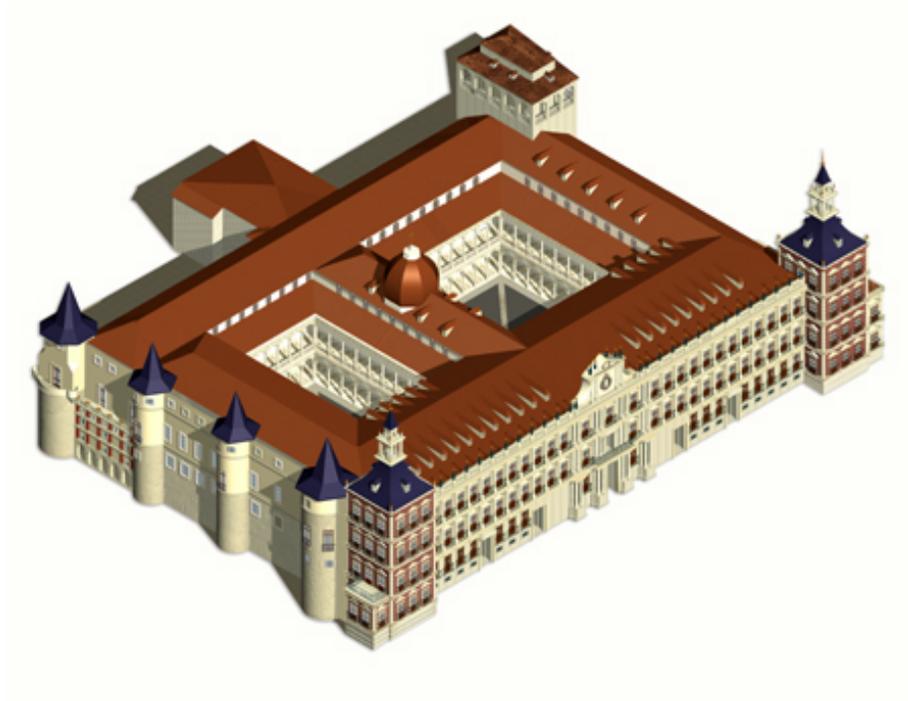
sujetos emblemáticos como él (Quevedo, Gracián o Lope de Vega), para bosquejar su personalidad, misteriosa si las hay, y los teatros de su operación; y, acaso, por una suerte de añadidura bíblica, desentrañar algunos misterios de la nación expansiva que fuera su cuna y mortaja.

Esta cauda de datos nos arrojará un panorama distinto al de la leyenda negra que se empeña en encontrar centralismo y despotismo en cada vericuetto de la vida española en su versión barroca. A pesar de todo irrumpen las diversidades, se dejan sentir los acentos propios aún en el corazón palatino. Así nos refiere Elliot: "...cuando hablamos del lenguaje del poder en la España de Felipe IV no deberíamos cometer el error de dar por sentado que todos aquellos cercanos al centro del poder hablaban con la misma voz. Como he tratado de mostrar, el régimen de Olivares parecía haber encontrado un idioma característico mediante el cual expresaba sus aspiraciones y deseos. Pero ese lenguaje, con su insistencia en la severidad, la disciplina y la necesidad, estaba lejos de ser el único lenguaje que se oía en la corte del rey"³. Muchos clamaban a favor de la monarquía personal tal como la asumiera Felipe II, sin mediaciones o vicarios, prescindiendo de la figura del Valido, ese eco-reflejo del Soberano que sacara de quicio a la nobleza, la alta clerecía y los monarcómanos convencidos como Calderón de la Barca, Quevedo o Saavedra Fajardo, dignos herederos y émulos del ideario pragmatista de Fadrique Furió Ceriol⁴.

³ *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997, 2ª reimposición, p.75 -76. Donde ejemplifica su tesis con el caso de Pedro Calderón de la Barca y su comedia *El mayor encanto, amor* (1635), en la que se critica simbólicamente el estilo tiránico o, mejor, despótico del conde-duque de Olivares (Circe), haciendo de su palacio el del Buen Retiro y al cautivo Ulises (Felipe IV).

⁴ *El Consejo y consejeros del Príncipe* (1559), introducción de Claude Leffort, Madrid, Editora Nacional, 1978, 267 pp. Título que representa uno de los empeños más sistemáticos por promover la racionalidad del gobierno, con la definición de perfiles, el acotamiento de competencias, de los funcionarios y los órganos de la administración estatal.

Las distancias epocales no serán óbice para ubicar algunos rasgos característicos, compartidos, en la aplicación extrema de las leyes que se identifican con las voluntades políticas ensimismadas. Y aún en tales casos el poder comparece incapaz para contener todo; siempre se le escabulle algo: un dejo, un requiebro, una actitud, un raptó de eso que responde a la voz de *ethos*. Por eso, siglos después, Imre Kertész disecciona al tirano en su intención y su proceder cuando señala: “Sufre –continuó–, en parte por sí mismo, y en parte por ambición insaciable: como no puede dominar del todo a los otros, porque es imposible, porque siempre queda un último refugio inconquistable, aunque sea la locura o la muerte, al final se vuelve contra sí mismo. Sabe usted, a veces pienso que el mártir es el tirano perfecto. Es al menos la forma más pura de la tiranía, ante la cual todos se inclinan...”⁵.



Aspecto del Alcázar hacia 1700.
(La reconstrucción virtual es de la arquitecta Carmen García Reig)

⁵ *Fiasco*, traducción de Adán Kovacsics, Barcelona, Acantilado, colección Narrativa, número 43, 2003, p. 323. (Respuesta de Berg a Köves.)

Ahora bien, ¿sería legítimo aducir que el “refugio inconquistable” de Velázquez radicaba justo en su doble condición? ¿Quizá el pintor se parapetaba en sus otras funciones palatinas para sortear las envidias y mezquindades de sus rivales menores, como Vincenzo Carduccio, a quienes doblegará por mérito propio pero también gracias a lo exitoso de su *cursus honorum*? ¿Tal vez los encargos pictóricos regioes, o de aquellos que gravitaban alrededor del astro soberano, contendrían las insidias y suspicacias de los gentileshombres, como el Marqués de Ariza, sobre su quehacer como oficial logístico cortesano? Difícil o hasta irresponsable pretender dar cuenta del acertijo en una fórmula escueta, pero páginas adentro se ensayan algunas conjeturas que respaldarán la hipótesis de la vocación dual como genuino posicionamiento del sujeto y, además, en tanto atalaya de salvaguarda vital, burocrática, creativa.

Para cumplimiento de la estrategia aludida, la recíproca protección de sus intereses de desarrollo, la obtención de un hábito de alguna de las órdenes militares de Castilla (Alcántara, Calatrava, Santiago) adquiriría un carácter crucial. Los rumores se acallarían y los fuegos se apagarían respecto de la limpieza de su linaje, la hidalguía de sus ancestros y el obtener utilidad mercantil (usufructo) de su calidad de pintor. Solo entonces podría ufanarse, a cielo abierto y no a hurtadillas en el memorial donde solicitara la concesión del hábito, de la exención del impuesto por demás execrable que gravaba el consumo bovino, *la blanca de la carne*.

Acerca de este último asunto nada de contundente y positivo probó la indagación acuciosa del Santo Oficio, a pesar de que destacadísimos artistas mintieron cual bellacos: Alonso Cano, Juan Carreño de Miranda, Francisco de Burgos Mantilla, Angelo Nardi,

Sebastián de Herrera Barnuevo, Pedro de la Torre, Pedro Sánchez Falconete o Francisco de Zurbarán. Las omisiones no eran del todo piadosas, ya que los tópicos del interrogatorio eliminaban cualquier duda debiéndose demostrar fehacientemente que el investigado: nunca había tenido abierta tienda o aparador (público o secreto); jamás había recibido dinero por sus pinturas; no había sido instruido como pintor en el taller de otro artista y que, en consecuencia, no había sido examinado por el gremio.

¿Por qué Velázquez se convierte en campeón de sus colegas pintores? Complicidades, favores mutuos y recíprocos, librar deudas antiguas, participan en el gran juego de la simulación; pero se requiere de algo más...apostar a que en la defensa de ese destino concreto se libraba, posiblemente, el futuro autónomo y libre del bloque de creadores; su reconocimiento como artistas del intelecto y no productores mecánicos; su independencia de los ricos y poderosos (grandes de España, obispos y cardenales, incluso la familia real) o, entre otros argumentos e intereses, la aspiración auténtica por ser empresarios a la manera de Rubens, como a fin de cuentas lo conseguiría sin levantar sospechas o generar alharaca el tres veces viudo Zurbarán con su obrador.

Formar parte del estamento nobiliario, conquistar a rajatabla el título de caballero, exigir el uso del “don” antes de que se pronunciara su nombre; objetivos que artistas de otras latitudes habían materializado, salvo los españoles en su terruño, con la excepción parcial de *lo Spagnoletto* por el Vaticano. Esta búsqueda afanosa estaba marcada por una pulsión básica: la homologación con Tiziano (cofrade de la Espuela Dorada y conde palatino) y Baccio Bandonelli, gracias a Carlos V; Diego de Rómulo Cincinnato y José de Ribera que en Italia formaron parte de la Orden de Cristo por gentileza de Urbano VIII;

Giovanni Battista Crescenzi, nombrado marqués de la Torre y caballero de Santiago por Felipe IV en 1626, o Pedro Pablo Rubens en 1631 por las enjundiosas gestiones de la infanta y gobernadora de los Países Bajos Isabel Clara Eugenia, que vencieran la resistencia de los oficiales imperiales y el mismo Rey⁶.

Marrullero y cobijado por la fronda regia, Diego de Velázquez se alzaría con la dignidad caballerisca advocada al santo patrón de España Santiago, ese que sí exterminaba sarracenos y daba caza a infieles: mata moros, el 28 de noviembre de 1659, jornada en la que le sería impuesto el hábito en el monasterio de Corpus Christi, claustro de monjas localizado en la villa del Oso y el Madroño. Lejos y casi olvidados quedaban los desvelos para conseguir las dispensas papales (los dos breves o licencias pontificias emitidas por Alejandro VII: 9 de junio para el abuelo materno Juan Velázquez y las dos abuelas, María Rodríguez y Catalina de Zayas; y 7 de octubre para el abuelo paterno Diego Rodríguez de Silva) y la cédula real de hidalguía (el mismo 28 de noviembre).

Logro extraordinario que evidencia las habilidades y las aptitudes de quien será reconocido pintor por la fama que le concede la posteridad, a pesar de sí mismo; pues su ánimo encallaba en otros esteros y dársenas, esas proclives a la posición social y los méritos personales, ocupándose y mucho del peculio y la hacienda, como si intuyera que lo importante en la vida es el dinero; ya que la salud, caprichosa, va y viene.

Y en semejantes meandros de su ambiciosa trayectoria lo acompañará siempre Felipe IV, monarca que le será amistoso en todo momento y ocasión, cumplimentando una

⁶ Véase: Marías, Fernando: *Diego Velázquez*, Madrid, Ediciones Dolmen, colección Grandes Genios de la Pintura, número 2, 2000, p. 58.

suerte de neoplatonismo en esa peculiar relación que pareciera no ceñirse a pie juntillas a la que debiera, por decoro y rango, privar entre el rey y su súbdito, éste doblemente obligado por ser su criado y gobernado. Así, Velázquez bien podría agradecer a su mecenas y patrón evocando un pasaje de *El Comulgatorio* (1655) de Baltasar Gracián:

¡Oh, qué buena ocasión ésta, alma mía, para llegar tú y ofrecerle tu pobre morada! Recíbistele con aplauso; cortéjale con perseverancia, ofrécele tu casa, que como tan gran Rey él pondrá la comida y te sentará a su lado, y en vez de la leche de niño que dejaste, te brindará con el vino de los varones fuertes; la boca que se cerró a los deleites profanos, ábrase a las alabanzas divinas; prosiga la lengua que le come en ensalzarle, y corresponda al gusto el justo agradecimiento; no seas tú de aquellos que hoy le reciben con triunfo y mañana le sacan a crucificar⁷.

Y la protección del Soberano se haría sentir hasta después de la muerte del artista; pues el sevillano, foco jamás repelente de las envidias y provocador siempre de las avaricias, incluso en su catafalco (uno habrá que mencionarlo dado en prenda y homenaje fúnebre por su rival al cargo de Aposentador Mayor de Palacio, don Gaspar de Fuensalida), fue objeto de escarnio al auditarse “las cuentas” que había rendido de sus competencias entre 1652 y 1660, particularmente las referentes a la agotadora tarea organizativa (logística) de las jornadas y ceremonias celebradas en la Isla de los Faisanes.

Los resentidos le imputaron con acrimonia, paradójicamente en su ausencia, una suerte de desfalco y especie de dispendio por la monstruosa cantidad de 1'220,770 maravedíes de vellón a cubrir por los herederos y otros 1'931,734 a cuenta y riesgo del

⁷ “Meditación XXXIX: Para recibir al Señor con el triunfo de las Palmas”, (Punto 4), edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Espasa~Calpe, colección Clásicos Castellanos, 1977, p. 156.

propio Felipe IV. Suma de montos que representaban “la deuda” del funcionario palatino con el personal a su cargo (3’152,504 maravedíes de vellón)⁸.

A grado tal lo marcará la preocupación crematística que, ya convertido en cadáver de lujo, todavía se tardarían años en que su legado quedase desembargado de pleno derecho para que sus beneficiarios pudieran –por fin- usufructuarlo. La cancelación definitiva de la deuda se resolvió el 20 de enero de 1666⁹. Tales eran los ritmos del Bureo para el desahogo de los asuntos, aún de los que le importaban al Rey; ya que de él no puede dudarse pues para botón de muestra el 13 de octubre de 1660 firmó un decreto en el que estipulaba conceder la merced a Gaspar del Mazo, nieto mayor de Diego Velázquez, de la recompensa que su abuelo gozaba con la plaza de Ayuda de Cámara a perpetuidad.

Cronista de la decadencia que, contra viento y marea, en la pérdida de los territorios coloniales y la mengua de la influencia, refulgirá en las artes y nunca en las ciencias, el singular artista-funcionario Diego de Velázquez demostrará a los de su tiempo y en la distancia a sus legatarios, los espectadores de sus monumentos a la ruina, que no es lo que parece, un pintor consumado y entronizado en vida; sino una existencia más convulsa y de exquisita complejidad.

⁸ Documento número 77, Caja 1080, Expediente 9, Archivo Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *Velázquez: un logístico en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Centro Español de Logística, Ediciones Díaz de Santos, 2000, 364 pp., especialmente “Anexo documental”, p.344-349.

⁹ Documento número 92, Caja 1080, Expediente 9, Archivo Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía..., p. 343. La liberación se logró sólo después de que el yerno y albacea del pintor-funcionario, Juan Bautista del Mazo, sufragase la cantidad de 17, 957 reales.

Las apariencias suelen engañar y por eso impiden que la herida cicatrice; para colmo será en la cartografía cotidiana de *Las Meninas*, una escena de la holganza palaciega, donde pintando contradiga esa su naturaleza única de creador. Con arrogancia, un tanto pueril y enigmática, pues las paradojas solían invadir hasta el último resquicio de sus lienzos, nos mostrará el símbolo de su estatuto de funcionario, la llave maestra del Alcázar, que pende y oscila de su cinturón, sólo duplicada en la potestad y cintura filipina. ¡Cuán barroca manera de recordarnos que a él se debe respeto por representar el orden de la casa real, siendo su celador principal y proveedor máximo, pues ha conquistado la cima con el puesto de Aposentador Mayor de Palacio!

Un castigo digno de una divinidad iracunda se sumará a los dolores del Soberano, pues si no bastaran las molestias y los inconvenientes del desmoronamiento imperial, su atención era forzada a concentrarse en la *putridión* de su simiente. De algún modo estaba maldito, la pro genie le florecía únicamente fuera del matrimonio, las habladurías sostenían que al menos una veintena de vástagos le generaron sus correrías; mientras en los confines del sacramento dominaba altanera la muerte, sin distinción entre Isabel de Borbón y Mariana de Austria. Con pasmo y sin tregua se sucedían los fallecimientos de hijos e hijas que, en lo efímero de sus existencias, algo querrían advertirle al padre: Fernando Tomás, seis meses, María Ambrosia de la Concepción, quince días; María Antonia Dominica Jacinta, once meses; Baltasar Carlos, diecisiete años; Isabel María Teresa, una jornada; María Eugenia, veinte meses; Margarita María Catalina, veintiocho días; Margarita María, veintinueve horas; Felipe Próspero, cuatro años.

Testigo de las adversidades, Velázquez retratará en vida a algunos de ellos desconociendo que, al fatigarse el calendario, los cuadros se transformarían en túmulos o cenotafios. Sin duda la empatía se apoderaría del sevillano, pues él mismo sabía de pérdidas y ausencias lacerantes, como la de su querida hija Francisca, quien desposara a Juan Bautista Martínez del Mazo. Quizá esta motivación, la comprensión del dolor ajeno, atraviese el último trabajo que hiciera de Felipe IV, un busto realizado entre 1652 y 1655 conservado en el Museo del Prado, que nos muestra al Habsburgo perdido en la melancolía, cansado de tantos descalabros, tal vez un poquitín ansioso por su propia muerte, ajado y abotagado; la imagen encarnada de la tristeza, incapaz de asumir una aventura más... exangüe el apetito carnal, esa concupiscencia que lo distinguiera en sus años mozos, ya no podrá relamerse de gusto y seleccionar algún móvil amoroso del elenco femenino que registra Juan Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa*¹⁰:

Resplandecen damas bellas
en el cortesano suelo,
de la suerte que en el cielo
brillan lucientes estrellas.
(...)
Bellas casadas verás,
conversables y discretas,
que las llamo yo planetas,
porque resplandecen más.
Éstas, con la conjunción
de maridos placenteros,
infunden en extranjeros
dadivosa condición.
Otras hay cuyos maridos
a comisiones se van,
o que en las Indias están,
o en Italia, entretenidos.
No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas

⁷ Acto Primero, Escena III, en *Obras Completas*, tomo II, edición y notas de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 388-390. La alocución es de Tristán y se dirige a Don García y los versos citados arrancan en el 293 hasta finalizar en el 364; no van continuos porque he hecho algunas supresiones.

suelen fingirse casadas
por vivir con libertad.
Verás, de cautas pasantes,
hermosas recientes hijas;
éstas son estrellas fijas
y sus madres son errantes.
Hay una gran multitud
de señoras del tusón
que entre cortesanas son
de la mayor magnitud.
Síguense tras las tusonas,
otras que serlo desean,
y aunque tan buenas no sean,
son mejores que busconas.
Éstas son unas estrellas
que dan menor claridad;
pero en la necesidad
te habrás de alumbrar con ellas.
La buscona no la cuento
por estrella, que es cometa;
pues ni su luz es perfecta,
ni conocido su asiento.
(...)
Niñas salen, que procuran
gozar todas ocasiones;
éstas son exhalaciones,
que mientras se queman, duran.
(...)
Y así, sin fiar en ellas,
lleva un presupuesto solo,
y es que el dinero es el polo
de todas estas estrellas.

El ludibrio cobra presa en el corcovado, ese taxqueño de jorobas interiores que, en el registro de las mujeres de picos pardos o de disposición carente de ambages, saciaría –al menos teatralmente- sus pasiones con una delicadeza reconocible aún en la amonestación de la conducta irregular. De acometer la lectura de versos tan puntillosos y poco edificantes, el Rey Planeta evocaría sus tentaciones cumplidas con María Calderón, la parturienta del bastardo (legitimado) don Juan José de Austria; pero también evocaría el

desafío de un galante rival, don Juan de Tassis Peralta, Conde de Villamediana¹¹, que, de seguir el chismorreo de la Corte y Villa de Madrid, le habría disputado hasta los favores de la reina, su primera esposa Isabel de Valois, origen de la línea borbónica en el linaje español. Este excéntrico personaje, mezcla heteróclita de poeta instrumental abocado siempre a conquistar los favores femeninos, estafador de haciendas y honras, coleccionista

¹¹ (Lisboa, 1582-Madrid, 1622), escritor español que tuvo maestros ilustres como Jiménez Patón y Tribaldos de Toledo. Su obra lírica ofrece una equilibrada síntesis entre los dos estilos dominantes de su época: el culteranismo de Góngora y el conceptismo de Quevedo. De su padre heredó el cargo de Correo Mayor. Casó con Ana de Mendoza (1601) y llevó una vida galante y llena de aventuras. Fue desterrado de Madrid en dos ocasiones por sus escándalos de “calavera” irredento. Su exitoso donjuanismo lo hizo presa de infamantes denuncias en el Santo Oficio, acusado de debilidades “contra natura” por una supuesta proclividad hacia el “pecado nefando”; que a ese grado levantaba ámpula. Su temperamento ardiente se manifestó en todo lo que acometía: la esgrima, el juego, la intriga, el gusto por las joyas, sin dejar la pasión por la poesía. Se le han supuesto amores con doña Isabel de Valois (Borbón), esposa de Felipe IV. La fama de Tenorio de tan exótico personaje era tal, y los riesgos que tomaba carecían de límite, que se presentó una jornada en la Plaza Mayor de Madrid a alancear toros, llevando una banderola o pendón cuya divisa rezaba: “Francelina, mis amores son reales”. Las malas lenguas interpretaron el texto como una alusión a la consorte del Rey Planeta. Su misteriosa muerte, asesinado por un desconocido, ha hecho suponer que se trataba de una venganza de celos dadas sus legendarias aventuras amorosas, quizá fraguada por el mismísimo Monarca. Por eso en aquél entonces el pueblo de la capital española profería: “A Cupido le han matado en un coche, ¿quién le manda a Cupido andar de noche?”. Como no faltan las buenas conciencias se ha defendido también la tesis de que todo fue resultado de un equívoco mayúsculo y sangriento, dado que se le aducían tratos con una dama de compañía de su Majestad llamada doña Francisca, de origen lusitano. Frecuentó las tertulias literarias madrileñas y conoció y trató a Lope, los Argensola, Mira de Amescua y Góngora, que prologó su *Niquea*, y que influyó en sus poemas largos: *Fábula de Faetón*, *Fábula de Apolo* y *Dafne* y *Fábula de Venus* y *Adonis*. De su obra, recogida póstumamente en una edición realizada en Zaragoza en 1629, son particularmente notables sus más de doscientos sonetos sobresalientes por su gracejo y gran expresión natural, aun sus décimas, octavas, romances y redondillas merecen sin duda consideración. Para solaz del lector se ofrecen dos ejemplos: La décima *A una doncella que dejó de serlo por interés*: “Un jacinto se quebró, / dicen que tendrá remedio, / que se quebró por el medio / y con oro se soldó. / A fe que lo que costó / precio a mi cuenta es bastante, / mas empeñado un amante / pecho de metales abre, / que sangre en diamante labre / más en virgo que en diamante”; y el soneto *A una señora que se facilitaba por dinero*: “Éntrale el basto siempre a la doncella / cuando de oros el hombre no ha fallado, / espadas su manjar es descartado / porque lo quiere así la madre della. / La malilla, aunque deje de tenella, / no perderá, tanto es lo que le ha entrado; / y si quiere elegir, porque ha robado, / él es la copa y la malilla es ella. / Quien entrare a jugar, quien hombre fuere, / si de oros a triunfar no se dispone, / nunca ganar aquesta polla espere. / Carta de más, dinero no repone / en esta mano, antes quien la diere, / su basto encima a la malilla pone”. Véase: *Obras de Don Juan de Tassis Conde de Villamediana, y correo mayor de su magestad*, (edición facsímil de la edición de Çaragoça, por Iuan de Lanaja y Quartanet inpresor del Rey de Aragon, y de la Vniversidad, a costa de Iuan de Bonilla mercader de libros, 1629), Aranjuez, Editorial Araiovis, 1986.

de pedrería fina y metales preciosos, esgrimista consumado en los duelos amorosos y amigo de más de media república de las letras hispánicas, de ser cierta la versión de que su muerte sólo obedecía al capricho regio de la venganza, se erguiría en molestia para su conciencia, sobre todo en esos últimos años del Monarca agotado, vencido y privado de aliento vital , que retratado por Velázquez nos muestra despojo y ruina en vez de energía y dignidad. Así, en el cuadro se funden, hasta ser irreconocibles, el Soberano y su Imperio.

Una España a la deriva, macilenta, indigna de su pasado, fracasada en el esfuerzo reformista del conde-duque de Olivares, en vías de desintegración por la pérdida de Portugal (1640) y Holanda (1648), algunos jirones mediterráneos y otros más catalanes; depuesta de su sitial hegemónico por la emergente Francia, se dedicaba a atesorar obras de arte como casi única ocupación y encontraba en el taciturno y críptico Velázquez lo mejor de sí. Sujeto atípico para su sociedad y cultura -aunque no para su tiempo si se tiene en mente a sus contemporáneos y “almas gemelas”, Galileo, Kepler o, de manera especial, Descartes- que encarnara una razón práctica filomoderna, dada su tentativa de controlar la naturaleza y de sujetarla a sus necesidades, así como de esforzarse en ampliar el ámbito de su actuación y elección.

Una sociedad inmóvil, encarnación perfecta del ocaso, sólo podría embelesarse en celebrar lo acaecido como si de actualidad se tratase. Se explica así la compulsión por levantar a partir de 1634 un museo involuntario, el Palacio del Buen Retiro hacia las afueras de Madrid, poblado de victorias sepultas y batallas extintas en su corazón arquitectónico, el Salón de Reinos, centro político y propagandístico de la dinastía y sus “logros”: *Breda* y *Velázquez*; *Antonio de Pereda* y *Génova*; *Breisach* y *Jülich* en el pincel

de Jusepe Leonardo; el fraile Bautista Maino y *Bahía*; el ubicuo Zurbarán y *Cádiz*; *San Martín* y *Puerto Rico* gracias a Eugenio Cajés; *Rheinfelden*, *Costanza* y *Fleurus* por el ya españolizado Carducho; y Félix Castello, *San Cristóbal*.

La monarquía decrepita se representaba en la ilusión metahistórica de la pintura, defendiendo la tesis de la imbatible presencia de los Austrias en el mundo. Para los efectos encomiásticos de una dinastía que se concebía a sí misma en clave providencial y trascendente, la construcción del imaginario colectivo se fundaba en un mito frágil, aunque comprensible dada su simplicidad: Hércules y sus faenas.

De tal modo, la expansión del Imperio respondía a la figura emblemática de su heráldica. Por eso las sobrepuestas del pabellón mencionado le fueron dedicadas a tan rombo integrante del panteón griego. Por decisión del sevillano y con el aval regio el encargo recayó en Francisco de Zurbarán, quien desplegó las anécdotas en una decena de telas, pues lo limitado del espacio impedía plasmar los dos episodios restantes a fin de completar así la totalidad de los pasajes protagonizados por el héroe más popular de la antigüedad, el hijo de Anfitrión y Alcmena, en el principio llamado Alcides. A los triunfos bélicos se sumaba el abolengo mitificador en aras de establecer la imagen perfecta del régimen, si bien faltaba por cubrir un saldo o pendiente: la actualidad de la casa gobernante. Y este universo icónico acaparó la atención de Velázquez, cuya factura nos legó una espléndida genealogía ecuestre formada por cinco retratos: los del pasado: Felipe III y Margarita de Austria; los del presente: Felipe IV e Isabel de Borbón; el del futuro: Baltasar Carlos, de menor tamaño y destinado también a ser remate de un acceso, imponiendo su apreciación reverencial de abajo hacia arriba y desde un costado. Origen, actualidad y

porvenir, etapas alegóricas de una estirpe a punto de fenecer; referentes visuales de un tronco gobernante, el de los Habsburgo. Al conjunto se añadiría un tripulante más, el conde-duque de Olivares, empeñado en investirse de piloto (Eneas o Palinuro) de una nave que se dirigía firme hacia el garette, inconsciente de su inserción subordinada que, unos años más tarde, lo reduciría a la condición de polizonte. Comisiones como éstas pudieron haber derivado en un tratamiento convencional; sin embargo, el artista saca las castañas del fuego, aprovecha la ocasión, cumple el cometido, pero lo hace aportando una novedad: la consideración plástica del paisaje como protagonista, ya que los fondos dejan de serlo con la intención de perfilar el territorio de los alrededores de la capital. Pero además comete el pecado de *hybris*, se apodera de él un orgullo singular: el de pensar a su costa y riesgo. Y eso es lo que lo hace moderno.

Semejante despliegue de talentos (ocho pintores incluyendo a Velázquez, quien personifica al lazarillo), convirtieron al Salón de Reinos en el tabernáculo del poder filipino. La materia prima es la invención del espacio arquitectónico, su gracia habitarlo con cuadros, y el buen juicio nos induce a pensar que estamos atisbando un momento irrepetible de la estética occidental. Empero, el cometido no se agota allí; su significación desborda la belleza y la originalidad. Lo verdaderamente excepcional consiste en que el pintor y funcionario más que proporcionar símbolos autorreferenciales, lo que hace es construir una idea sobrecogedora anclada en formas y figuras: el emblema (la representación de representaciones) que dotará de sentido, significado e intención al linaje (todavía) dominante. Crítico de la tradición y custodio secular del poder palatino, Diego Rodríguez de Silva Velázquez pintando hace política a la sombra de Felipe IV... ¡y de qué manera!

CAPÍTULO I.

La Isla de los Faisanes

El poder no es un lugar al que se arriba, tampoco una condición decisoria ensimismada. Huye de las ataduras del espacio, negando una presumible condición arquitectónica o constructiva; además de rechazar ese halo de reverencia metafísica que los antiguos le conferían. Este su no-ser enunciaría la inutilidad de los esquemas de polarización forzada, mecanicista y topológica, pues el poder, por esencia y privilegio, remite al movimiento, se trata de una relación: nexa constitutivo y constituyente de lo real y la realidad. Opera como gozne, en flujo, vinculando a los actores y los escenarios, postulando, modificando o conservando condiciones efectivas del sentido social, de la organización humana, del diseño público, lejos de la materialidad cósmica y de espaldas a un hipotético carácter substancial.

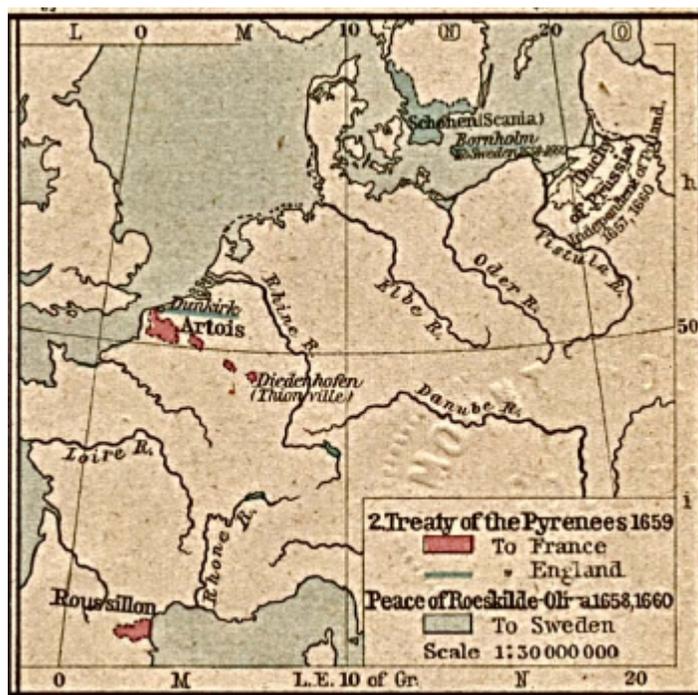
Quizá por ello precise siempre de mediaciones para hacerse comprensible; se siente sólo en sus efectos. Concilia en sí mismo voluntades, razones e intereses, pero también incorpora campos de visión, percepción y calificación de sus alteridades: los delirios y las pasiones. Actos y procesos transitivos que se comunican y adquieren visibilidad en las representaciones. De allí que el poder y sus manifestaciones se asocien tradicionalmente con el efectismo de los ritos y la teatralidad. En este rasgo estructural se funda su ambivalencia, su estatuto equívoco; ya que aspirando a la racionalidad, pues se trata de un dinamismo pensado, de acciones conducidas por intereses, se encuentra también lacerado por los apetitos, esos dejos de intencionalidad vacilante que encarnan los deseos.

El barroco español, en su doble condición de concepto de época y de categoría de estilo, resulta un caleidoscopio, magnífico en su desmesura, para situar, o al menos rastrear, la proclividad del poder a autenticarse en sus representaciones. Así tendríamos como un emblema paradigmático el sinfín de puestas en escena en la Isla de los Faisanes, que supuso la negociación del cese de las hostilidades con Francia, después de la ruinosa aventura conocida como la Guerra de los Treinta Años¹, que a su vez derivaría en la Paz de los Pirineos², y también en los esponsales de Luis XIV con la Infanta María Teresa (9 de

¹ Desde la Paz de Habsburgo no se habían hostigado los príncipes católicos y protestantes, pero habían impuesto su religión a sus súbditos. En 1608 se crea la Unión Evangélica Protestante y en 1609 la Santa Liga Católica, ambas armadas y antagónicas. En Alemania, Fernando de Estiria, nombrado emperador en 1637 como Fernando II, es un católico intransigente que pretendió hacer la corona imperial hereditaria. La guerra habrá de comenzar dentro del Imperio, siendo su primer período el de la guerra en Bohemia y Palatinado (1618-1623). Bohemia no reconoce a su rey Fernando II y habrá de elegir como rey elector a Federico V, el cual era calvinista y jefe de la Unión Evangélica Protestante. La guerra fue un enfrentamiento entre católicos y protestantes. Fernando II con la ayuda del ejército de la Liga Católica alemana que dirigía el general Tilly (1559-1632) dominó Bohemia al vencer en la batalla de la Montaña Blanca en 1620. Entre 1623 y 1629 encontramos la segunda fase de la guerra en la que Dinamarca es la principal protagonista y la misma adquiere una dimensión internacional. Los príncipes protestantes alemanes consiguieron lo siguiente: a) que Dinamarca declare la guerra al Imperio ante la amenaza católica y b) que Inglaterra y las Provincias Unidas financien la guerra. Fernando II se sirvió de un ejército mercenario, en el que intervienen tropas españolas, para derrotar a los protestantes en Dessau y Lutter e invade Dinamarca. En 1629 se firma la paz de Liubeck y se proclama el "Acta de Restitución" por la que se devuelven a la Iglesia Católica sus posesiones en los territorios protestantes. En la fase sueca (1630-1635) encontramos que las victorias del emperador Fernando II agudizaron el sentimiento francés contrario a la política exterior de los Habsburgos. Armand Jean du Plessis, cardenal de Richelieu personificó esa actitud opuesta a la dinastía imperial y en 1631 pactó con Gustavo Adolfo II, rey protestante de Suecia, y se produjo el desembarco de sus tropas en Stralsund. El ejército sueco aniquiló a las tropas imperiales en la batalla de Breitenfels, Gustavo II llegó luego hasta el Rin y venció en Lutzen en 1632, batalla que le costó la vida. Para enfrentarse a las victorias suecas, los Habsburgos unieron sus fuerzas. El Imperio y España lucharon juntos y la victoria empezaba a decantarse a su favor, por lo que Francia decidió intervenir. Richelieu organizó la alianza europea contra los Habsburgos contando con Suecia, Holanda, los Cantones Suizos y los principados alemanes e italianos. Solo quedaron fuera Inglaterra, Rusia y Turquía. Fue en 1639 cuando la escuadra española cayó derrotada, también los tercios españoles fueron vencidos por el ejército francés en 1643-1648 en la batalla de Lens. Este mismo año los suecos derrotaron al ejército austriaco en Susmarshausen. Finalmente, Fernando III nuevo emperador alemán (1637-1657), se decidió por la paz.

² Con este tratado firmado el 7 de noviembre de 1659 finalizó la guerra entre las coronas española y francesa declarada en 1635 dentro de la Guerra de los Treinta Años y se aprobaron cláusulas relativas a la reorganización territorial de Europa y a las relaciones comerciales y políticas entre Francia y España. En la frontera norte, Francia recibió junto a las plazas de Metz, Toul y Verdún

junio de 1660), previo encuentro de los soberanos (7 de junio de 1660). Cabría inquirir los motivos por los cuales se recurre al plural en lo que se refiere al dramatismo escénico vinculado al columbrete de los pájaros. Y el reconocimiento de tales fuentes responde a una interpretación-desciframiento oceánico, pues son varias y de muy diversa índole y, para no creerse, aportan todas ellas una suma de acciones teatrales que alteran lo real y lo simbólico.



Territorios españoles cedidos a Francia de acuerdo con el Tratado de los Pirineos, 1659.

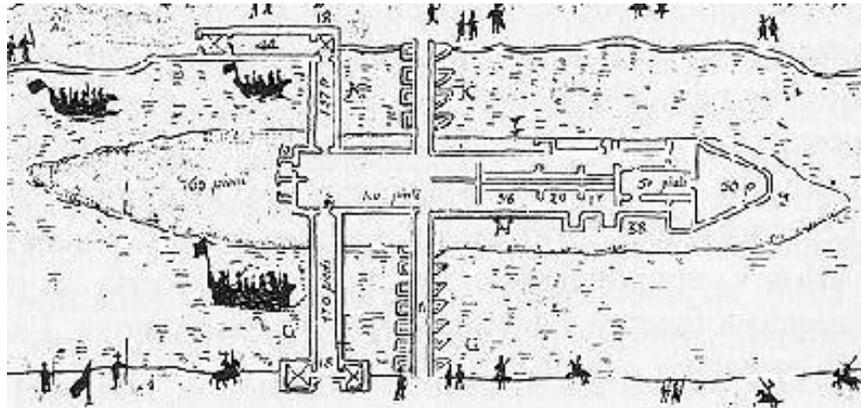
algunos territorios de los Austrias españoles: el condado de Artois, Hainaut, Luxemburgo y Rocroi. Los franceses devolvieron a España el Charolais (en el Franco Condado) y las conquistas de Italia. En la frontera catalana del sur, devolvieron territorios ocupados a cambio del dominio sobre el Rosellón, el Conflent, el Vallespir y una parte de la Cerdaña. Los negociadores españoles aceptaron la mutilación de Cataluña a cambio de mantener posiciones en Flandes. La Paz de los Pirineos fue complementada por el Tratado de Llívia (1660) que acordó el paso a la soberanía francesa de 33 pueblos y lugares del valle de Querol y el Capcir, quedando el enclave de Llívia bajo dominio español pero rodeado de tierras francesas e impedido de levantar su guarnición o fortaleza. En la Paz de 1659 se incluyó un indulto general y la restitución de bienes a todos los perseguidos durante los años de guerra (1640-1659). El comercio francés obtuvo un trato de excepción. Francia se comprometió a no aliarse con Portugal y a no coaligarse con Inglaterra si entraba en guerra con España. Una cláusula de trascendencia política fue el matrimonio de Luis XIV con la hija mayor de Felipe IV, María Teresa, quien años más tarde abriría las puertas del trono español a los Borbones, con la investidura regia de su nieto Felipe V.

I.1. Geográfico o de locación

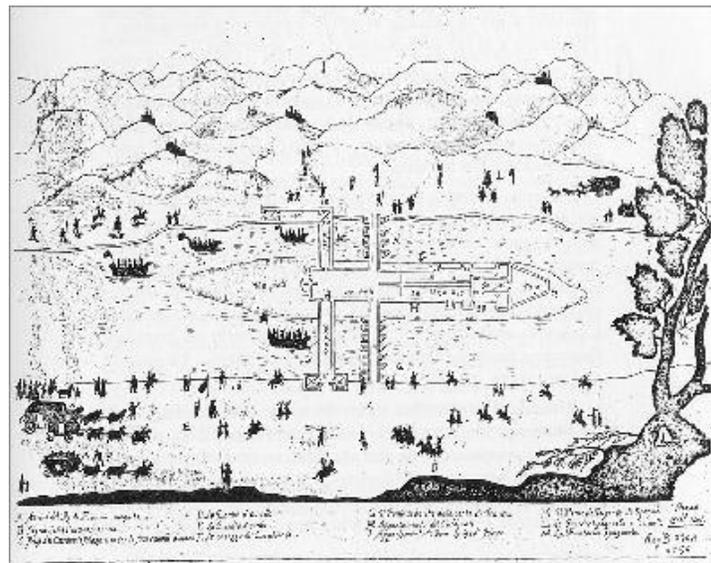
La Isla de los Faisanes, mísero trozo insular (500 pies de longitud por 60 de latitud), encarna en el aliento de su voz poética el linde simbólico entre las potencias pirenaicas, Francia y España, y en esa su diminuta superficie han ocurrido dos acontecimientos centrales en la historia del siglo XVII de tales naciones y, en consecuencia, del territorio europeo. El río Bidasoa que Ptolomeo llamase Menlasco y la ribera de Txingudi con sus ciudades de Irún, Hendaia y Hondarribia o Fuenterrabía constituyen una frontera que separa y avecina a los imperios (siempre) en conflicto. Se trata de un accidente que, en secuencia de milenios, surge en el estuario de la cuenca hidráulica del país vasco gracias a la acumulación de sedimentos, como el resto de las marismas y otras minúsculas formaciones territoriales que la jaspean. Más que una isla en sentido estricto, es un capricho; a grado tal que, en la actualidad, resulta el “condominio” más pequeño del mundo, perteneciendo seis meses alternadamente a los galos y a los ibéricos.

No en balde se recurrió a esta mota geográfica de paternidad dudosa y a su entorno hidráulico, pues ya antes había sido teatro de operaciones muy delicadas para los intereses de las naciones involucradas. Variopintos personajes de las dos Coronas pisaron sus suelos o navegaron por su río: Francisco I de Francia en 1526 y después en 1530 él mismo con sus hijos; las vistas de la reina Doña Isabel de la Paz, con la reina madre y su hermano Carlos IX en 1565; y las entregas del par de señoras reinas Doña Ana de Austria (hermana de Felipe IV) y Doña Isabel de Borbón en 1615, una para casarse con Luis XIII, la otra para desposar a Felipe IV. Se entiende entonces el por qué semejante locación fuera elegida por las partes en conflicto: su condición ambigua, ese su ser errante que se niega

ibérico y también se rehúsa a asumirse gala. La Isla de los Faisanes y el río Bidasoa representan literalmente un espacio simbólico de la no-identidad: cruce de caminos y tablado salvífico para dirimir controversias y zanjar disputas entre los Estados limítrofes.



Mapa de la Isla de los Faisanes (S. XVII) durante las negociaciones del Tratado de los Pirineos.



A Arribo del Rey de Francia incognito. D. Le Guardie a cavallo
 B Signori, che l'accompagnano. E Le Guardie a piedi.
 C Pagi del Cardinale Mazarino con li suoi cavalli a mano F. Le carrozze del Cardinale
 G Il Ponte di barche della parte di Francia. K Il Ponte dalla parte di Spagna.
 H Appartamento del Cardinale L. Le Guardie Spagnuole a cavallo
 I Appartamento de Don Luigi d' Haro M. La Fanteria Spagnuola.

A- Arribo del Rey de Francia de incógnito. B- Señores que acompañan al Rey Sol. C- Pajes del cardenal Mazarino con sus caballos mano en brida. D- La guardia de caballería. E- La guardia de a pie. F- La carroza del Cardenal. G- El puente y muelle francés. H- Aposentos del cardenal Mazarino. I- Aposentos de don Luis de Haro. K- El puente de la parte española. L- La guardia española a caballo. M- La infantería española.

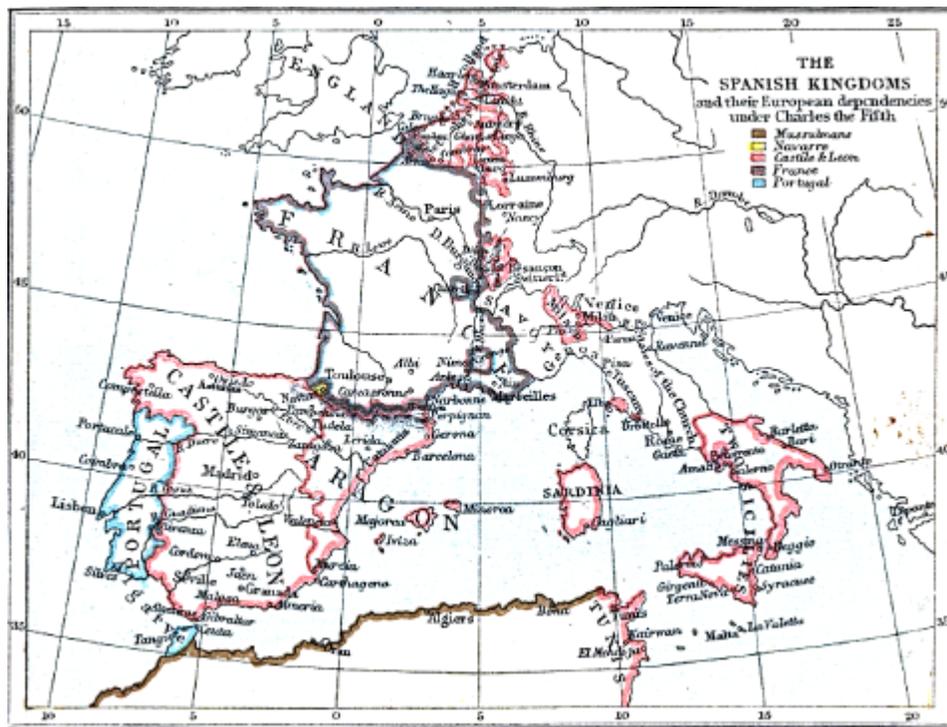
I.2. Hegemónico o territorial

El 7 de noviembre de 1659 con la firma del mencionado Tratado de los Pirineos por Don Luis Méndez de Haro y Guzmán³ y el Cardenal Jules Mazarino⁴ se ponía fin a un enfrentamiento que durara tres décadas. Con su suscripción culminó un proceso

³ Político español que naciera en Valladolid en 1598 y falleciera en Madrid en 1661. Sobrino del conde-duque de Olivares, a quien sucedió como valido de Felipe IV, monarca con el que le unía una estrecha amistad. Aunque en principio el rey se negó a concederle el cargo de primer ministro, ejerció una amplia autoridad tanto en el gobierno como en las relaciones diplomáticas. La fortuna no le favoreció demasiado, sin embargo, en las gestiones que debió emprender; en plena decadencia de la España de los Austrias, negoció la firma del Tratado de Westfalia en 1648 y la del Tratado de los Pirineos en 1659. Este último acuerdo le valió –finalmente– su nombramiento como primer ministro. La mediación de Haro también puso fin a la Guerra de Secesión de Cataluña, pero en 1658 las tropas españolas fueron derrotadas por las portuguesas en Elvas.

⁴ Nacido en Italia en 1602, fue diplomático de Roma en Avignon y nuncio en París entre 1635-36. Adquiere la nacionalidad francesa en 1639, desempeñando importantes servicios como primer ministro de Luis XIII, de la regente Ana de Austria (hija del rey español Felipe III) y de Luis XIV. Uno de los personajes más poderosos de su época, continúa la labor de su predecesor y amigo Richelieu, en especial desarrollando por encima de cualquier consideración la expansión del Estado francés. Toma gracias a Richelieu el capelo cardenalicio en 1641 y un año más tarde le sucede como primer ministro de Luis XIII. A la muerte del rey en 1643, apoyado por la regente Ana de Austria, continúa con la política emprendida por Richelieu. Así, implanta la centralización administrativa del territorio francés, cercenando los poderes locales y estableciendo gobiernos territoriales encabezados por intendentes directamente designados desde el gobierno central. Uno de los más graves problemas a los que debe enfrentarse es la delicada situación financiera del Estado francés, prácticamente en quiebra tras largos años de lucha con España. Mazarino establece medidas para paliar el déficit y fortificar la capital del Estado, París, que chocarán con la tradición administrativa francesa y provocarán la rebelión de La Fronda (1648-52) contra los altos impuestos. El gravísimo estallido revolucionario cerca estará de acabar con su obra, logrando finalmente ser aplacado con la colaboración de Turena, no sin haber sido antes obligado por los sublevados a huir de París en dos ocasiones. Su política económica ha sido juzgada de negativa, enriqueciéndose él mismo y permitiendo que otros, como Fonquet y Emery, también lo hicieran. En política exterior, su tarea se centra en evitar la asfixia de Francia a cargo de dos enemigos tradicionales, los Habsburgo españoles y alemanes. La intervención de Francia en la contienda alemana obliga al Imperio a firmar la paz de Westfalia, en 1648, lo que sitúa a Francia en una situación dominante en el área central europea. Con la paz consigue anexionar Alsacia y parte de Flandes, pertenecientes a los Austrias alemanes. La hábil diplomacia desempeñada le hace también beneficiarse de un delicado equilibrio del que Francia sale victoriosa, ganando en la Paz de los Pirineos (1659), firmada con España, la incorporación de del Rosellón, parte de la Cerdeña y Artois. A pesar de ser un cardenal católico, establece alianzas con Cromwell y la pujante Inglaterra para utilizar su flota y aislar a los Países Bajos. Además, la boda concertada de Luis XIII con Ana de Austria, hija del rey español Felipe III, liga los intereses franceses a los de los Habsburgo, previendo además una posible herencia posterior de la que Francia saldría beneficiada. A su muerte en 1661, deja un país engrandecido y un Estado fuerte y asentado, situación que será recogida por Luis XIV para hacer de Francia una potencia hegemónica en el conjunto europeo.

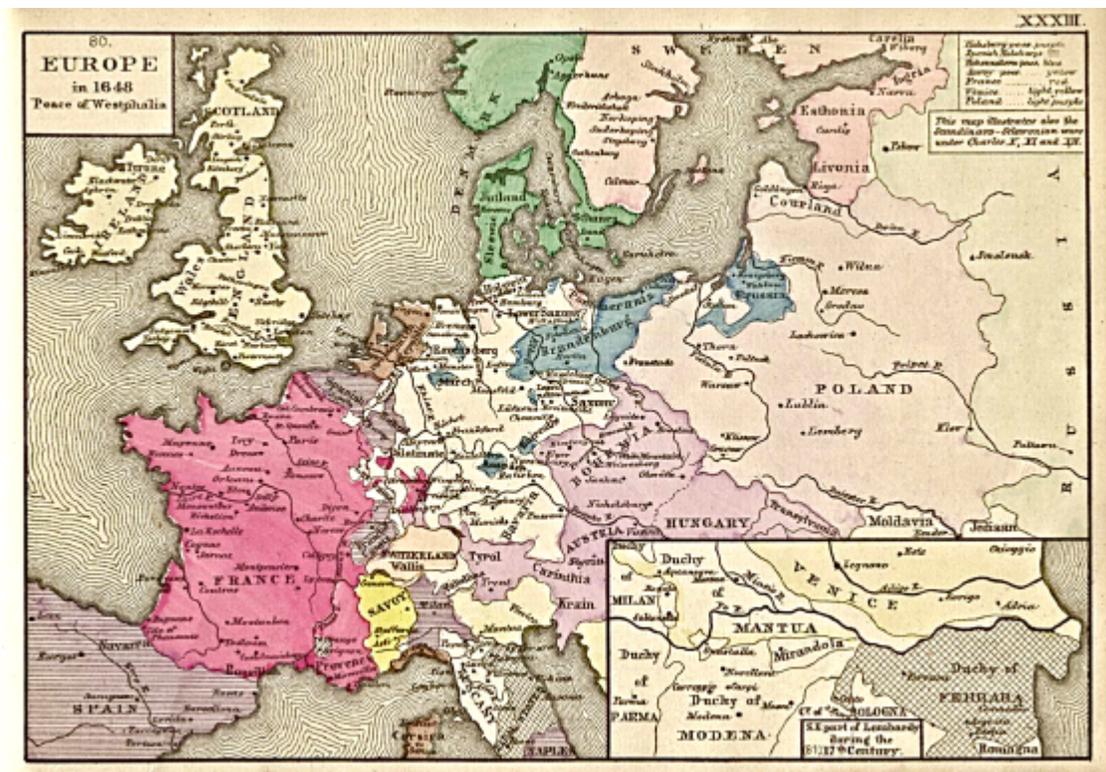
diplomático iniciado un año antes en Lyon. A lo largo de sus 124 cláusulas se ultimaba el carácter imperial de España, como no fuera a excepción de sus posesiones ultramarinas crecientemente distantes y difíciles de guarecer, pero sobretodo cesaba su calidad de conductor del destino europeo; se anunciaba también, o mejor aún patentizaba, el surgimiento del poder expansivo francés y, por último, se alteraba sin remedio la genealogía del poder con la modificación de las líneas dinásticas y el establecimiento de una nueva estirpe.



España durante Carlos V, Emperador del Sacro Imperio Romano (1519-1556).
(Las posesiones hispánicas están delineadas en rojo).

Pese a todo y lo compulsivo del acuerdo de paz, la frontera continuó vertebrando parte del conflicto binacional, rehuendo la condición de “espacio fosilizado”, y este espinoso tópico quedaría finalmente resuelto dos siglos después con la formalización de los tres Tratados de Límites (el sector pirenaico de Aragón de 1856; la frontera oscense y

leridana hasta Andorra de 1862 y el tramo desde Andorra hasta el Mediterráneo de 1868)⁵, que establecieron un trazado difícil de impugnar. La frontera definitiva fue literalmente marcada con 602 mojонерas de mampostería numeradas, desde el Océano Atlántico hasta el Mar Mediterráneo.



Europa después de la Paz de Wesfalia, 1648.
(Las posesiones de las dos ramas de los Habsburgo están delineadas en morado).

⁵ De cualquier modo es importante tener en mente que todavía al morir Carlos II, el 1 de noviembre de 1700, la monarquía hispánica seguía siendo, por su extensión, el mayor imperio colonial; las posesiones del último de los Habsburgo se extendían a lo largo de más de 12 millones de kilómetros cuadrados: en América, desde la frontera norte del Virreinato de Nueva España (actuales estados del sudoeste de Estados Unidos) hasta el estrecho de Magallanes en el Pacífico, los archipiélagos de las Marianas, las Carolinas y las Filipinas, y en Europa, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, el Milanésado, Luxemburgo y los Países Bajos del sur. Véase: Cordero Torres, José María: *Fronteras Hispánicas: Geografía e Historia, Diplomacia y Administración*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, p. 194 y ss.

I.3. Constructivo o de montaje

El precario espacio de la ínsula de las aves albergó el pabellón franco-español para la boda de Luis XIV con la Infanta María Teresa. Este contrato nupcial, y la ceremonia de su cumplimiento que religiosamente se verificaría en la Iglesia de San Juan de Luz en servicio oficiado por el Obispo de Bayona, constituyó el eje de vertebración del Tratado de los Pirineos y representó además un reto para quienes fueron los encargados de habilitar la construcción alusiva: Charles LeBrun⁶ y Diego de Velázquez. ¿Cómo fabricar un escenario capaz de simbolizar las diferencias entre las potencias en litigio? O, al menos, ¿cómo pretender hacerlo, siquiera como una suerte de suspensión del juicio, de tregua entre visiones confrontadas? La solución le correspondió al pintor sevillano quien estructuró con el beneplácito galo un proyecto integrado con espacios diferenciados: uno que habitaría el rey Sol y su corte, otro que alojaría a su majestad española con sus acompañantes; articulados por uno más, de carácter intermedio y transitivo, un eslabón arquitectónico destinado a materializar el pacto civil de la paz y el contrato de los esponsales e, incluso, el banquete y los entretenimientos correspondientes.

⁶ Nació en 1619 en París, misma ciudad donde murió en 1690. Se forma con Simon Vouet en Francia, pasando posteriormente a Roma, ciudad donde permanece entre 1642 y 1646, donde conoce la obra de Rafael, y sigue a Guido Reni y los maestros de la escuela boloñesa. De vuelta a París, en él tendrá gran influencia la obra de Poussin. Estuvo bajo la protección del cardenal Richelieu, y luego bajo la de Colbert, convirtiéndose en el principal intérprete del fasto y el prestigio político de la Francia del rey Sol. A LeBrun se le debe el diseño de los jardines del Palacio de Versalles, por encargo del rey Sol. De su primera época la obra más importante es la decoración del Palacio del cardenal Richelieu, hoy perdido. Entre 1650 y 1660 adquiere su madurez estilística, realizando una pintura de corte clasicista y elegante, cuyas mejores obras son: *La Magdalena*, *Cristo en el desierto* y *La Crucifixión*, así como los ciclos decorativos del Hôtel Lambert, el castillo de Vaux-le-Vicomte, las Tullerías y sobre todo Versalles. Igualmente destaca como un magnífico retratista con obras como *El canciller Séguier* y *Luis XIV en adoración de Cristo resucitado*. A partir de 1663 fungió también, como director de la Manufactura de Gobelinos y dirigió la Academia Real de Pintura.

Esta zona del inmueble denominada Sala de Entregas o Visitas (56 pies de largo, 28 de ancho y 22 de alto) fue decorada, en la porción destinada a albergar a Luis XIV y su séquito, mediante el uso y recurso de tapices: en los costados cuatro paños de oro de *Aníbal y Escipión*; en lo alto a manera de techo *La fábula de Diana*, algunos pasajes de *Las metamorfosis de Ovidio*, terciopelos carmesíes, con franjones de oro en el suelo o pavimento; y en los accesos cortinas de oro carmesí, encarnado y blanco⁷. La zona ibérica consideró cuatro escenas de *El Apocalipsis*, además de un cielo brocado blanco con flores de oro y guarnición de franjones también de oro, amén de dos tapetes entreverados con hilos áureos. El cronista de las jornadas consigna, con un dejo de superioridad, que los techos españoles, así como las paredes de las galerías y cuartos, contaban con cielos rasos terminados en yeso. ¿Conciliación del naciente *esprit flamboyant* y la aparente severidad contrarreformista tardía?

En su lado privado los franceses instalaron en la primera galería 22 paños de la *Historia de Psiquis y Cupido*, ocho tapices de las guerras de *Aníbal y Escipión* en la segunda galería, en la primera pieza siete paños de seda y oro de *Los meses del año*, en la segunda pieza se montó una colgadura bordada de distintos colores con jaras y flores de oro y seda, la *Historia de San Juan Bautista* en la tercera pieza de traza cuadrada, la tapicería de las *Matronas ilustres* en el pasadizo que conducía al retrete, y *La pasión de Cristo* narrada visualmente en varios gobelinos adornaba el retrete; mientras los españoles

⁷ Las descripciones del espacio y su avituallamiento proceden de Leonardo del Castillo: *Viage del rey nuestro señor don Felipe Quarto el Grande a la frontera de Francia. Funciones reales del desposorio y entregas de la serenísima señora infanta de España doña María teresa de Austria. Vistas de sus majestades Católica y cristianísima, señora reyna cristianísima madre, y señor duque de Anjou. Solemne instrumento de la paz y sucesos de ida y buelta de la jornada, en relación diaria*, Madrid, Imprenta Real, 1667, con paginación múltiple ordenada en bloque: 26pp., 296pp., 84pp., + 5 grabados a página + 1 desplegado a doble página.

le dedicaron sus muros a *Los triunfos de las virtudes*, *Los pecados capitales* y la *Historia de Noé* (en la galería); en la primera crujía se montó la *Historia de San Pablo*; en la segunda *Las poesías*; en la tercera *Las esferas*; en el pasillo o galería angosta *La historia de Rómulo y Remo*; en el retrete o antecámara *La Pasión de Cristo*, tema también instalado por los galos, pero con un chamelote rojo.



La infanta María Teresa (1652/53);
Kunsthistorisches, Viena, Austria.



Hyacinthe Rigaud: *Luis XIV* (1701);
Museo Nacional del Louvre; París, Francia.

Hegemonía de la representación, el barroco todo lo extrema haciendo de sus divisas secretos emblemáticos y juegos interpretativos, alusiones históricas que se mutan en profecías, las ansias de la voluntad naciente del soberano solar, y predicciones, la devastación de un sueño de grandeza y su suplantación por un poder emergente, la caída

ibérica y el ascenso galo. Los gobelinos franceses anuncian y reiteran el desastre, son históricos y predictivos a un mismo tiempo y recurren al pasado sólo como *dictum* ineludible: la extinción de una Hispania cartaginesa que se atreviera a contender con la indestructible Roma cesárea y consular, a lo largo de la II Guerra Púnica (218 -201 a.C.), a manos del conquistador Publio Cornelio Escipión “el Africano”. El desmoronamiento de ese remoto Levante, evidenciado en los reacomodos geopolíticos derivados de las batallas de Trebia, lago Trasimeno, Cannas y Zama, metamorfosearía el Mediterráneo, tornándolo itálico.

La memoria se cernía ominosa y destructiva, la caída de Aníbal y el imperio cartaginés con todo y sus desorientados elefantes por el sonido de las trompetas latinas, consignaban el grado de abandono del reino de reinos, y presagiaban una nueva caída hispánica, ahora a manos de Louis XIV. No habría razón alguna para recordar que entonces, apoyando a Aníbal, combatieron los galos hombro con hombro con los iberos y los celtas. El tiempo transcurrió como suele hacerlo y se empeñó en olvidar la antigua fraternidad, que tal era la moraleja soterrada, la intención política camuflada, del decorado francés.

En un aparte cabe aclarar que la construcción simbólica de la hispanidad ha reposado siempre más en la resistencia frente al embate externo, así sea desconociendo que pasado el tiempo esa ajenidad cultural y étnica se yergue como factor constitutivo de una nacionalidad sólo concebible en calidad de mestizaje permanente, de fusión de otredades. Tal vez por ello el tópico cartaginés, en tanto enunciado de lo “propio”, vertebró la postulación de una idiosincrasia particular siempre a contracorriente del expansionismo

itálico. Sin que la diferencia de siglos importe mayor cosa, el testimonio cervantino de la inmolación numantina se erige en fórmula proverbial o emblema nuclear de Iberia.

Los habitantes de la ciudad sitiada no cayeron ante la envidia de las tropas romanas y tampoco fueron sacrificados por los verdugos del Imperio, eligieron para humillación del conquistador despojarse de sus vidas con sus propias lanzas, inmolarse en las llamas como Teógenes o lanzarse al vacío desde la cima de la última torre levantada en las ruinas de la otrora fortaleza levantina al modo del adolescente Bariato después de cantar su arenga fúnebre. Numancia, “esta ciudad, de quien triunfó la muerte”, sustrajo a Escipión la gloria y conservó la fama, entregando tan solo un triunfo sin honor, levantándose así victoriosa en la derrota, atesorando la memoria de la resistencia y la evocación de “la fuerza no vencida”⁸.

Ya de regreso al montaje del fin de los Austrias en la Isla de los Faisanes habrá que señalar que toda la construcción fue levantada más con formulas escénicas que con recursos de mampostería. Así, por ejemplo, de una base perimetral de cantera labrada con ligereza se alzaban los muros en madera oscurecida, los cuales creaban una sensación de confinamiento aunque ellos mismos soportaran la estructura sin ser vistos al modo de esqueletos, porque estarían tapizados con los motivos consignados. Una sorpresa de diseño aguardaría a los convidados: la ausencia de techo o artesonado para no sucumbir a los miasmas y los efluvios poco saludables propios de la locación seleccionada, pues se había

⁸ Cervantes Saavedra, Miguel de: *El cerco de Numancia*, en *Obras Completas*, recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notas por Ángel Valbuena Prat, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1991, p. 169-206. Al respecto cabría aclarar que se trata de la primera composición dramática en la que, para el caso español, participan representaciones retóricas (abstracciones ideológicas) características del nacionalismo en calidad de personajes teatrales: España y el Duero.

calculado –y con razón- que no llovería durante esa jornada veraniega (recordemos que la reunión regia y el ágape posterior acontecieron a principios de junio).

Nuestro artista cuidó con esmero hasta el más ínfimo detalle, incluyendo el vestuario (en distintas tonalidades de verde, salvo la novia en blanco con su velo de gasa y el ramo floral, y el monarca español en plata discretísimo con bordados e insertos también en verde pálido)⁹, la jardinería, los divertimentos, la selección de los vinos y las viandas, y, claro está, la decoración y fábrica del sitio dedicado a la celebración del sacramento del matrimonio. Para no abundar innecesariamente habría que registrar los elementos básicos del altar: los colores blanco y oro, a excepción del crucifijo; lienzos dedicados a un par de ángeles de gran formato, retratos de San José y Santiago (el patrón hispánico experto en algo que el tiempo contrajo: “Matamoros”) y una imagen también al óleo de Nuestra Señora. Todo ello pintado con luminosidad argéntea, a diferencia de sus tradicionales y arquetípicos tonos tenebristas.

⁹ Sobre el atuendo del pintor se ha señalado que: “No fue Don Diego de Velázquez el que en ese día mostró menos su afecto en el adorno, la bizarría, y gala de su persona; le ilustraron muchos diamantes, y piedras preciosas: en el color de la tela, no es de admirar se aventajara a muchos, pues era superior en el conocimiento de ellas, en que siempre mostró muy gran gusto: todo el vestido estaba guarnecido con ricas puntas de plata de Milán según el estilo de aquel tiempo (que era de golilla, aunque de color, hasta en las jornadas) en la capa roja: un espadín hermosísimo, con la guarnición y contera de plata, con exquisitas labores de relieve, labrado en Italia; una gruesa cadena de oro al cuello, pendiente de la venera, guarnecida de muchos diamantes, en que estaba esmaltado el hábito de Santiago; siendo los demás cabos correspondientes a tan precioso aliño”. Véase: Acisclo Antonio Palomino y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 221. El autor fue pintor de las cortes de Carlos II y Felipe V, y además un tratadista excepcional; la obra en mención fue publicada dos veces durante su vida (1715 y 1724). Nació en Bujalance en 1655 y falleció en Madrid en 1726. También publicó *El parnaso español pintoresco laureado*, que contiene 226 biografías de artistas, pintores y escultores españoles de suma importancia. De su producción plástica es memorable *La Iglesia militante y La Iglesia triunfante*, hacia 1710, óleo sobre lienzo, 103.8x155.4 cm., Museo de la Generalitat de Valencia. Para tener una idea abarcante de las distintas etapas de la producción del artista véase: Encina, Juan de la: “Velázquez”, en *La pintura española*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios, número 48, 1958, segunda edición, p. 175-186.

Por no abundar en demasía apuntaré que los cuidados de la ceremonia y de su entorno de actividades fueron extremos¹⁰ en el empeño conjunto de don Luis de Haro y don Diego de Velázquez. Así, por ejemplo, forma parte del séquito de entrega de la infanta mayor María Teresa una compañía teatral, dedicada a las comedias y reputada como la mejor de su tiempo, la de Sebastián de Prado¹¹.

I.4. Dinástico o de linaje

Uno de los aspectos centrales del Tratado de los Pirineos residía en las legítimas y potenciales aspiraciones de la Infanta María Teresa al trono español, dada su condición de hija y presumible heredera de Felipe IV. Así, el astro menguante exigió que su propia hija renunciase a sus eventuales derechos sucesorios, para lo cual la contraparte gala demandó una compensación –delirante y fabulosa para la época- de 500 mil escudos de oro. Monto que de no ser cubierto, franquearía el paso a una sustitución dinástica: la de los Borbones¹² por los Austrias¹³, inaugurada por el duque de Anjou a la muerte de Carlos II *El Hechizado*.

¹⁰ A quien le interese la profusión megalómana de las ceremonias cortesanas, véase: *Cortes del barroco: De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, proyecto científico de Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, 395pp., especialmente p.19-24.

¹¹ Véase, J. E. Varey y N. D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650, Estudio y documentos*, Londres, Thames, 1971 (Fuentes Shergold III), p.27-30.

¹² Felipe V (1700-1724, primer reinado; 1724-1746, segundo reinado), Luis I (1724), Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788), Carlos IV (1788-1808), Fernando VII (1808, primer reinado; 1813-1833, segundo reinado), Isabel II (1833-1868), Alfonso XII (1875-1885), Alfonso XIII (1886-1931), Juan de Borbón, conde de Barcelona (heredero legítimo que no reinó) y Juan Carlos I (1975 hasta la actualidad).

¹³ Juana I (1504-1555), Felipe I (1504-1506), Carlos I (1516-1556), Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700).

El nieto del rey Sol y de la hija mayor de Felipe IV respondería como soberano al nombre de Felipe V¹⁴. Inmolación simbólica de una casa nobiliaria (reinante) a favor de otra con quien de igual forma se mantienen lazos de tan estrechos, concupiscentes, desafiando las tentaciones propias del incesto. ¿Estaría consciente Felipe IV de las implicaciones y, sobre todo, consecuencias, del hermanamiento reiterado de los Habsburgos con los Borbones? Y, además, ¿sabría él que se trataba de una auténtica autoesmasculación política que cancelaba el porvenir, enclaustrándose en una celda de

¹⁴ Nacido en Versalles el 19 de diciembre de 1683, es el primer Borbón de la línea dinástica española. Heredó el trono español del último descendiente de la casa de Austria en España, Carlos II, que murió sin descendencia directa. Este rey le nombró heredero y a su muerte en 1700, el duque de Anjou subía al trono con el nombre de Felipe V. Pero la proclamación de rey de España no fue asumida por Austria que consideraba más legítimos los derechos al trono de su archiduque Carlos, lo que provocó un enfrentamiento entre el emperador de Austria y el rey de Francia Luis XIV. En 1701 mientras Felipe V juraba ante las Cortes castellanas, Inglaterra, Holanda, Dinamarca y algunos príncipes alemanes se alineaban por la Paz de la Haya junto a Austria en contra de Francia, partidaria de que el duque de Anjou heredara la corona española y no el archiduque Carlos de Austria, lo que condujo a la guerra de sucesión española, más tarde Portugal y Saboya se alinearían con los aliados y los estados aragoneses también. Pero finalmente tras una serie de victorias de Felipe V y la muerte del emperador austriaco que llevó al archiduque Carlos al trono del Imperio alejándolo de su pretensión a la corona española, se llegó a la paz tras la firma de una serie de tratados que concluyeron la primera guerra europea del s. XVIII. El comienzo de su gobierno se caracterizó por el desmembramiento de las posesiones españolas en Europa y por la influencia francesa en la política española. Tras la muerte de su primera esposa, María Luisa de Saboya, contrajo matrimonio con Isabel de Farnesio, quien cambió el influjo francés por el italiano, inspirando una política exterior agresiva e intentando la revisión de los tratados de Utrecht y Rastadt para recuperar las posesiones italianas; dicha política fue llevada a cabo por el Cardenal Alberoni, lo que provocó nuevamente la intervención de la cuádruple alianza, en este caso, Inglaterra, Francia, Provincias Unidas y Austria, potencias a las cuales les interesaba mantener el equilibrio resultante de Utrecht. En 1724 abdicará en su hijo Luis pero la muerte prematura de éste le llevó a un segundo reinado, caracterizado por el acercamiento a Austria, Inglaterra y Francia y una política de reorganización interna. El 5 de noviembre de 1725 firma el tratado hispano-austriaco de Viena, renunciando a sus aspiraciones al trono francés y reconociendo derechos comerciales similares a los de Inglaterra y Holanda a la Compañía de Ostende, para conseguir la recuperación de Gibraltar y Mahón. Además, nombra primer ministro al holandés Ripperdá (1725). La alianza entre españoles y austriacos provoca el rechazo de las potencias europeas, estableciéndose la firma de Herrenhausen entre Francia, Inglaterra, Prusia, Holanda, Suecia y Dinamarca. La guerra se desencadena en 1726. La llegada del Borbón supone reformas importantes para el país. Siguiendo el modelo absolutista, impone una centralización administrativa y política, suprimiendo la autonomía de Aragón y Cataluña y los fueros de aragoneses y valencianos. Excepto en Navarra y Vascongadas, las leyes castellanas se imponen en todo el territorio. Los últimos años de su reinado sufrió un desequilibrio mental que lo incapacitó para gobernar, muriendo en Madrid el 9 de julio de 1746 y dejando el trono a su hijo Fernando VI.

nostalgia, privilegiando la precaria sobrevivencia del presente sobre la voracidad de futuro?



Charles LeBrun: *Ceremonia de la boda de Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra, con la Serenísima Infanta María Teresa de Austria, hija mayor de Felipe IV, Rey de España, el 9 de junio del año 1660*; 1665-1672, Mobilier National des Gobelins.

De cualquier modo, tan truculenta zaga comenzó a desarrollarse a partir de los esponsales aludidos; pero, sobre todo, cuando, la Infanta Mayor María Teresa habiendo inquirido con “ternura y rendimiento” a su padre el soberano la autorización para pronunciar el fatídico sí nupcial a la solicitud del obispo oficiante de la ceremonia religiosa, después de brindarle la hija tres prolongadísimas reverencias, obtuvo licencia para responder afirmativamente y lograr con ello. “un colmado logro, para innumerables deseos; un amable lazo, para infinitos corazones; una deseada paz, para dos invencibles Coronas; y una Corona, dilatada, poderosa y rica, para sus Reales sienes”¹⁵.

¹⁵ Véase Leonardo del Castillo: *op. cit.*, p. 212.

I.5. Hermenéutico o de reinención del sentido

La etiqueta palaciega, aún trasladando su locación a exteriores, el tránsito de un protocolo propio de un recinto cerrado a cal y canto hacia una naturaleza impostada como escenario en la Isla de los Faisanes, es ya de suyo una representación de representaciones; es decir, encarna un esfuerzo comprensivo y de simbolización de distancias-proximidades: entre los monarcas, de ellos con sus cortes, de los séquitos imperiales y ayudas de cámaras, de los consortes, de los artistas encargados del fasto, como mínimas ilustraciones; pero también de sentidos-significaciones: el ascenso y el declive de las potencias en conflicto y en proceso de establecimiento de la confianza, entendida como sobrevivencia si no armónica al menos ordenada, lo compartido y lo propio de sus culturas, esas formas de interpretación y postulación del tiempo y las circunstancias, la modelación de las costumbres, la colisión de intereses e intenciones, el divorcio y el roce sensual de sus pasiones, botones de muestra de contenidos que tienden a reproducirse y ampliarse casi sin pausa.

Este cúmulo de formas sufre un doble proceso de condicionamiento: el que deriva de los propósitos específicos (fines racionales), las intenciones objetivas y conscientes de los actores, y el que deviene de las formaciones culturales de los sujetos, donde moran impunes los prejuicios, los intereses coyunturales de rango, prestigio y trayectoria; los imperativos inconscientes de rivalidad y competencia, las dimensiones de sus imaginarios, personales, étnicos, religiosos y nacionales, por apuntar algunas aristas de prisma tan singular.

Un mes después de acontecidas las ceremonias de la Isla de los Faisanes Diego de Velázquez expiró en Madrid, justo un viernes 6 de agosto de 1660 a las dos en punto de la tarde, tras el diagnóstico de terciana sincopal minuta sutil, amén de una inclinación a la muerte, una suerte de ineludible seducción necrótica, por saberse literalmente solo, dadas las desapariciones recientes de su esposa Juana Pacheco, su hija Paquita y su nieta. No habría tenido entonces, tiempo y oportunidad suficientes para valorar los logros de su organización y montaje; pero, más aún, por su ausencia estuvo imposibilitado de entender el impacto, enorme y con ansia de posteridad hasta ahora cumplida, del sentido (o los sentidos) y la significación (o las significaciones) históricas (una de ellas, el exterminio diferido de una casa dinástica), políticas (la redistribución imperial de la geografía primero europea y después mundial, otra más), o simbólicas (la modificación de la “moda” en el atuendo y las maneras, la construcción de espacio y forma habitables, entre tantas). Con el triunfo estético conquistado en el diseño y la operación de los objetivos del Pabellón, este “pintor de pintores” en la expresión de Manet¹⁶, empeñado en ser aceptado como miembro de la Cofradía de Santiago, fue capaz de otorgarle -quizá en el extremo de concederle- un toque de esplendor a la decadencia.

Ahora bien, como los hechos impiden su reconstrucción objetiva a distancia, existe la tendencia a “congelarlos” a través del ejercicio de la memoria, modo inequívoco de la reconstrucción histórica vía la debilidad del recuerdo de los actores participantes o de los testimonios legados, y de la formulación de conjeturas que, en ocasiones, hunden sus raíces en la búsqueda de preeminencia. Estaríamos en presencia de un complejo y equívoco

¹⁶ La expresión proviene de una carta que Edouard Manet le remite en 1865 a su amigo Henri Fantin-Latour donde, sin ambages, exhibe su absoluto entusiasmo por el arte de Velázquez, al grado de acuñar frase tan lapidaria que se ha vuelto famosa e incuestionable: “C’est le peintre des peintres”. Véase: Etienne Moreau-Nelaton: *Manet, raconté par lui-même*, I, París, 1926, p.71-72.

proceso: el de la donación metalógica de sentido a la realidad, pensada y ya no directamente histórica, que podríamos denominar, a falta de mejor término, como “la representación de las representaciones”.

En el caso que nos entretiene sería provechoso recuperar la “reinvención icónica” que produjera el actor-testigo Charles LeBrun con la fábrica de un par de gobelinos que rinden tributo a aquellos acontecimientos histórico-simbólicos¹⁷. Me detendré en el dedicado al encuentro entre los soberanos, única y exclusivamente para insistir en la deformación (involuntaria o prohijada) de todo artista -todavía más cuando pertenece a una corte o guarda compromiso ideológico con su mecenas o establece relación cómplice con su patrón- quien está limitado por los datos y las percepciones que fundan su “visión o mirada”, de hecho una interpretación o aprehensión subjetiva.

Es por ello que el autor enfatiza el brillo de la comitiva francesa al tiempo en que impone una opacidad al séquito español, enalteciendo así a Luis XIV por encima del humillado y derrotado Felipe IV. Pero, a pesar de las insinuaciones y los atisbos, en la ceremonia como representación y en la reinvención de su sentido que genera la

¹⁷ Uno, realizado entre 1665 y 1668, cuya leyenda dice: *Encuentro de Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra, y de Felipe III, Rey de España, en la Isla de los Faisanes, en el año de 1660, para ratificar la paz y para el casamiento de su muy cristiana Majestad con María Teresa de Austria, Infanta de España*; otro, hilado de 1665 a 1672, con el texto que reza: *Ceremonia de la boda de Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra, con la Serenísima Infanta María teresa de Austria, hija mayor de Felipe IV, Rey de España*. Como ya se ha insistido en demasía, la primera ceremonia tuvo lugar el 7 de junio de 1660 y ratificaba la firma del Tratado de los Pirineos suscrita el 7 de noviembre de 1659 por Don Luis de Haro y el Cardenal Jules Mazarino; la segunda ceremonia se celebró el 9 de junio de 1660 y ratificaba el compromiso nupcial del propio Tratado y materializaba la boda que se había formalizado por poderes el 4 de junio de ese mismo año. Apunto un rasgo simbólico adicional: la ubicación actual de los tapices es la residencia de la Embajada de Francia en Madrid, España, para despejar la duda sobre el carácter productivo del resentimiento y la venganza en política, pues a más de tres siglos y medio de distancia la legación gala considera “oportuno” continuar afrentando a sus anfitriones.

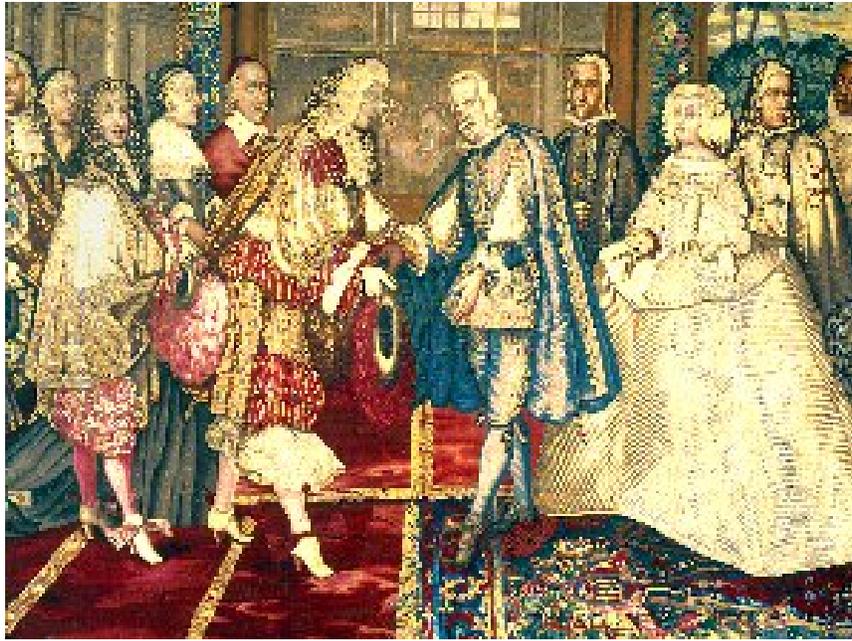
composición textil, la crudeza de la política -es decir los términos en verdad infamantes de la *pax pirenaica*- no eclipsa o substituye por completo la autonomía relativa de la ceremonia, y no puede tampoco anular sin miramientos la dignidad de quienes concurren en ese sitio de encuentro-colisión.

Con un dejo admonitorio su mismísima majestad áurea objetaría al artista la gramática de su obra, señalándole que el resultado visual mostraba un desprecio al monarca español ya que fallaba en el intento por capturar o consignar la famosa dignidad y sobriedad de Felipe IV: “Vous avez peché contre la vérité de l’histoire et sacrifié la gravité espagnole à la civilité française”¹⁸.

De nueva cuenta se aprecia que, a pesar de las diferencias entre los Estados nacionales, las cercanías familiares se imponen con sutileza en los modales: el sobrino despeja toda crítica en la reivindicación de la austeridad y la distinción del tío¹⁹.

¹⁸ Citado en Jonathan Brown: *Velázquez, Painter and Courtier*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, p.250.

¹⁹ Descripción del gobelino: El tapiz muestra el momento en que Luis XIV y Felipe IV se disponen a jurarse solemnemente la ejecución del Tratado y en el que la Infanta va a ser entregada a su esposo. La princesa, que se encuentra detrás de su padre, aún viste ropajes españoles: un vestido de satén blanco con bordados de azabache; adorna su cabello una diadema de esmeraldas en talla pera con diamantes, regalo de Luis XIV. Entre Felipe IV y la Infanta podemos ver a don Luis de Haro y detrás, a diferentes personajes de la corte del rey de España. Justo detrás de María Teresa se encuentra el pintor Velázquez. Detrás del artista podemos ver a Don Pasro de Aragón, capitán de la Guardia Borgoñona, al Marqués de Aitona, al Marqués de Malpica, gran maestro de ceremonias, al Marqués de Eliche y al Conde de Monterrey (los dos hijos de Don Luis de Haro), a Don Fernando Voves de Canto-Carrero, ministro Secretario de Estado y a Pimentel. En el lado francés, distinguimos detrás de Luis XIV a Mazarino, a la duquesa de Nouailles, dama de honor de la Reina Madre, a Turenne, al mariscal de Grammont, embajador extraordinario que había hecho en Madrid la petición de mano y al Príncipe de Conti.



Charles Le Brun: *Encuentro de Luis XIV, Rey de Francia y de Navarra, y de Felipe III, Rey de España, en las Isla de los Faisanes, el 7 de junio del año 1660, para ratificar la paz y para el casamiento de su muy cristiana Majestad con María Teresa de Austria, Infanta de España*; 1665-1668, Mobilier National des Gobelins.

A todo esto, la historia se construye y reinterpreta mediante el ejercicio de la imaginación productiva del sujeto concebido como intérprete, y ya no como propusiera Herodoto en calidad de simple espectador. ¿Con qué recursos cuenta, o está habilitado, quien pondera y criba el pasado para provecho de la actualidad política²⁰? Con herramientas dúctiles y frágiles propensas al desvarío, la deliberación racional con acuerdo a fines, la identidad parcial sujeto-objeto, la reconstrucción conjetural de lo acaecido, el recuerdo de hechos improbables, la confianza en las percepciones, la construcción interesada de las opiniones y la pretensión (o ilusión) objetivante de los testimonios. Senderos que cruzan la conciencia y a uno de sus perfiles por antonomasia que es la evocación, a querer o no, atravesada siempre por las expectativas de futuro.

²⁰ Mucho tiempo después, Sir John Edward Seely, quien fuera Secretario de Estado Británico de Guerra (1913-1914), afirmarí: “History is past politics; politics is present history”.

Sin detenerse demasiado en lo hermético de su frase, G. W. F. Hegel advierte que: “La memoria es la cuerda de la que penden estrangulados los dioses griegos”. De seguir el aliento de semejante joya esotérica contenida en los *Escritos de Juventud*²¹ del filósofo alemán, la conciencia del devenir equivaldría al fin de la era mítica. La clausura de la consideración de lo vivo y lo viviente a partir de la existencia del panteón sagrado, entendida como potencia autosuficiente, inauguraría el surgimiento de una época “datable”, propiamente histórica, y, en consecuencia, socialmente pertinente. Así, los moradores celestiales, las divinidades, perderían su aura mágica, esa fuerza original creacionista, gracias justo al poder evocador del sujeto, la suma de recuerdos ordenados que hacen de ellos fuerzas productivas de lo real y sus manifestaciones, con la correspondiente humanización de su destino.

Porque los seres humanos tienen orígenes es que gozan de memoria, lo que significa que responden a un proceso de configuración histórica, si bien no lineal, pues no todo pasado funciona como prefiguración. Este tránsito del afuera, el altar de los ídolos, hacia un dentro, el yo protagónico, representa una vasta empresa de apropiación y transformación de la realidad (en su doble dimensión de idea subjetiva concretizable y de objeto susceptible a la intervención del sujeto), que define al ser humano en calidad de eje de vertebración formal y de comprensión.

Y al contar con ella, la memoria, disponen o se adueñan de la materia prima del establecimiento de una realidad reconocible como propia: el tiempo, la dimensión subjetiva

²¹ Traducción de Zoltan Szankay y José María Ripalda, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 3ª reimpresión, 443pp. El pensamiento de Hegel (1770-1831) hunde sus raíces en dos siglos: correspondiendo al XVIII los apuntes más sueltos y liberadores, mientras que al XIX los aportes especulativos a los que debe su fama y grandeza.

que muta un universo objetivo en un ser allí (*Dasein*) dispuesto y apetecible, que se ofrece a las necesidades y a los deseos de quien ejerce tan poderosa arma, esa empeñada en combatir el olvido para perseverar en lo que literalmente somos: hacedores de historia, fabricantes de materialidad colectiva, enunciantes de un mundo compuesto por un sinnúmero de texturas inter-subjetivas que remite al mismo sujeto individual o plural.

La identidad del sujeto estaría ceñida a sus capacidades expresivas, a la posibilidad de transformar su voluntad en *imperium mundi*, dotando de contenido específico a las acciones concebidas como compromisos prácticos. Empero, este fenómeno de existencia precisa del reconocimiento de alguien más, de un “otro”, alteridad objetivante, que opere como garante del itinerario fundacional de un *yo* que sólo puede entenderse como *relacional*. Somos entidades autoconscientes²² que, para serlo, demandan y requieren, ser reconocidas como tales por otros postulantes semejantes que sirvan de mediaciones de nuestra constitución óptico-histórica²³.

Tal intercambio simbólico, el entablado por seres que adquieren ese estatuto, cuando están dispuestos a mirarse en el espejo del prójimo y a encontrarse en la fragilidad cualitativa del ser interlocutores, funda las nociones de “sujeto expansivo”, hacedor de historia, y de “tiempo potencial”, la posibilidad construible de la realidad social. Sin embargo, el *yo* relacional y el escenario materializable evaden el automatismo, se

²² G.W.F. Hegel: *Fenomenología del Espíritu* (1807), traducción de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 1ª edición, 485pp.

²³ Véase Terry Pinkard: *Hegel; Una biografía*, Madrid, Acento Editorial, 2001, p.59: “uno sólo puede ser...libre si es reconocido como tal...en las relaciones de mutuo reconocimiento...lo que cuenta, por tanto, como ‘razón’ sostenible de la acción, es de carácter plenamente social, y depende en algún sentido de qué sea lo que los agentes en cuestión traten de lograr colectivamente y no de lo que privadamente persigan alcanzar los individuos”.

encuentran limitados por eso que algunos denominan “albedrío”, otros “azar”, unos más “circunstancias objetivas”; lo que genera o plantea un problema difícil de solventar o zanjarse: la voluntad no deviene inevitablemente realidad, precisa de mediaciones y condiciones que permitan y tornen factible dicha reconversión.

Y así entre uno y otro polo se inserta con fragilidad suma, la dimensión de los intereses de los actores, no siempre armonizables entre sí, amén de la acotación que de sus vocaciones impone el resto social. Esos “otros” que también participan en la identificación, modificación o conservación del o los escenarios en los que se autentifican los destinos. Por si fuera poco se yerguen, en ocasiones inexpugnables, formas de simbolización, mecanismos de interpretación y dispositivos de calificación de las conductas (individuales y/o colectivas) y los procesos sociales y, sobre todo, de las intenciones de los sujetos o los grupos que pueden o suelen remitir a modelos valorativos distintos a los de quienes pretenden establecer las condiciones de posibilidad de su *telos* en la historia o, si se prefiere, de su presentificación u ontogénesis.

Hasta aquí se consignan algunos rasgos, estructurales y particulares, permanentes y pasajeros, del modo en que interactúan el sujeto y su derredor animado, de las modalidades en que se influyen recíprocamente las acumulaciones históricas de saberes y prácticas con las postulaciones de estados del ser en el mundo, y, claro está, de las relaciones que se establecen entre las conciencias específicas, los imaginarios que proyectan y las decodificaciones formales de que son objeto.

¿Por qué detenernos en lo que, en apariencia, esboza la geografía de una digresión?

Pues porque el tema motivo de estas líneas se mueve, sin orden ni concierto, de lo general a lo particular, de la vastedad del imperio a lo reducido de la Corte; del mundo de las razones al ámbito de los deseos: de las alianzas geopolíticas a los sujetos que rehúsan su condición efectiva pretendiendo ser seres distintos con otras vocaciones: un monarca que se pretende humanista, coleccionista de arte aficionado a los tablados madrileños, Felipe IV, y un pintor que se quiere funcionario de Palacio, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, afanado en ingresar a la Orden de Santiago²⁴ negando su condición de artista.

²⁴ Esta orden militar castellano-leonesa data su fundación en el año 1158, bajo el reinado de Alfonso VIII. Determinados documentos pretenden unir la fundación de la Orden de Santiago a la victoria de Clavino. Aún cuando el rey Ramiro I fundara una hermandad bajo la advocación del Patrón de España, mal podía tener por objeto defender a los peregrinos si los cofrades tan sólo eran trece, en memoria de Jesucristo y sus Apóstoles. Varios autores datan la fundación a comienzos del reinado de Fernando I, pero fue bajo el de Alfonso VIII de Castilla. Su origen se basó en las reyertas entre los Castro y los Lara que determinaron cesar en ellas y así se recoge en el documento de fundación de la Orden: *"Y los dichos caballeros viendo el gran peligro que estaba aparejado a los cristianos, inspirados por la gracia del Espíritu Santo, para reprimir a los enemigos de Cristo y para defender su Santa iglesia, hicieron de sí muro para quebrantar la soberbia de aquellos que eran sin fe y pusieron la cruz en sus pechos a manera de espada, con la señal é invocación del bienaventurado Apóstol Santiago y ordenaron que donde en adelante no peleasen contra cristianos, ni hiciesen mal ni daño a sus cosas y renunciaron y desampararon todas las pompas mundanas, y dejaron las vestiduras preciosas y la longura de los cabellos y todas las otras cosas en las que hay mucha vanidad y poca utilidad y prometieron no ir contra aquellas cosas que las Santas Escrituras defienden y de lidiar siempre contra los paganos por tener a Dios aplacado cerca de sí y de vivir ordenadamente por la Ley Divina".* Entre los fundadores de la Orden se contaron don Pedro Fernández, don Pedro Arias, el conde Don Rodrigo Álvarez de Sarriá, Don Rodrigo Suárez, Don Pedro Muñiz, don Fernando Odoarez, señor de la Varra y Arias Fumaz, señor de Lentamo. Freiles de Cáceres se llamaron los fundadores de la Orden, del nombre de la primera ciudad poseída en virtud de donación de Fernando II de León y que poseyeron poco tiempo, pues tornó a poder de los moros. Aprobadores de la Orden fueron don Cerebruno y don Pedro, arzobispos de Toledo y Santiago y don Juan, don Fernando y don Esteban, obispos de León, de Astorga y de Zamora. El día 29 de julio de 1170, quedó fundada la Orden. En 1172 se había extendido a Castilla. Caballeros de Ávila se agregaron a su Regla. La aprobación pontificia fue del Papa Alejandro III, con el fin de que fueren criados en temor a Dios, *"y para remedio de la flaqueza humana, se permite el matrimonio a los que no pudieran ser continentes; guardando a la mujer la fe no corrompida y la mujer al marido, porque no se quebrante la continencia del tálamo conyugal, según la institución de Dios y la permisión del Apóstol San Pablo".* Como instituto militar nació la Orden de Caballería de Santiago y casados eran algunos de sus fundadores. Se convino que cuando ayunaran los freiles no convendrían con sus mujeres y durante las Cuaresmas, éstas morarían en los Monasterios con las que no tuviesen maridos. Más que instituto militar, esta Orden parecía una comunidad religiosa a la vista de las obligaciones de sus miembros: misa diaria, veintitrés padres nuestros diarios; los

domingos el sacramento de la Eucaristía y ayunarían dos cuaresmas. Se les imponía dar de comer a los pobres, haciendo de criados suyos, tres veces al año y darles fraternalmente y con plena caridad todo lo necesario. Al fallecimiento de cada freile, su comendador tenía que tomar a un pobre por cuarenta días, dándoles todo lo necesario para su mantenimiento. El punto más delicado, era la permisión para el matrimonio, pues ninguna comunidad religiosa lo admitía. Los miembros de la Orden de Santiago no estaban obligados a hacer voto de castidad. El Papa Alejandro III redactó una Bula, por la que se recomendaba el celibato. En los Estatutos de la fundación de esta Orden se precisaba: *"En conyugal castidad, viviendo sin pecado, semejan a los primeros padres, porque mejor es casar que quemarse"*. Los castigos se aplicaban según la gravedad de la falta. El más curioso era el que se aplicaba por desobediencia a la Orden o por pecado de ira: se quitaban al freile la cruz y las vestiduras. Luego se le aplicaban disciplinas (azotes). Se le despojaba de las armas y el caballo. Estaba obligado a comer en el suelo, de la comida de los sirvientes y obligado a hacer los mismos servicios que ellos. La escudilla en que tomaba la comida era similar a la utilizada por perros y gatos. No iba a Capítulo y en la iglesia ocupaba el lugar postrero. Ayunaba los miércoles y viernes de cada semana. Los castigos se imponían al freile por: descubrir los secretos del Capítulo, herir con armas o palo a la mujer propia, por muerte a hombre seglar o mutilación a freile de algún miembro, por sacrilegio, por mentir, del que se jactase de la nobleza de su linaje menospreciando a otros o por contradecir al Maestre. Asimismo, los freiles de la Orden de Santiago estaban obligados a: ser fieles a su rey y su maestre. Ser benéficos y compasivos. Dar ejemplo de moderación y templanza. Constituirse en esposos fieles y vigilantes de su familia. Amar a su patria. El capítulo décimo de los Estatutos de la Orden, dice así: *"Ahora, caballeros de Cristo, despertad y alcanzad de vosotros las obras de las tinieblas y vestíos de las armas de la luz, porque el enemigo, vuestro antiguo adversario, no vos pueda engañar, el cual anda alrededor buscando a quien haga pecar, y se esfuerza en muchas maneras para vos retraer de la carrera de la justicia y de las senda derecha de la verdad. Nunca desistáis de la defección de vuestros fieles y prójimos y de la Madre Iglesia. Ninguna cosa hay tan gloriosa ni agradable a Dios que, por defección y conservación de su ley, escoger fenecer su vida por cuchillo, o fuego, o agua, o cautividad, o por otros cualesquiera peligros que pueden acontecer. Y así, freiles bien amados, vos conviene por muchas tribulaciones entrar en el reino de Dios y alcanzar aquella bienventura que prometió a los que le aman, la cual ni ojo vivo, ni oreja oyó, ni corazón de hombre pudo pensar ni saber. De donde se sigue que si alguno enflaqueciera su cuerpo por poco comer o por grandes ayunos y las fuerzas suyas le desfallecieran para la defección de la ley de Dios y de los prójimos, sepan que hizo muy mal, y será culpado de juicio ante Dios. Que para sufrir los grandes trabajos continuos, nos muestra la Sagrada Escritura ejemplo de Elías, que el Ángel vino a él y le puso debajo de la cabeza pan cocido so la ceniza y le dijo: Levántate y come, que gran camino has de andar. Y Nuestro Señor en el Evangelio hubo misericordia de las campanas que vinieron a él, y no los quiso enviar ayunos a casa porque no enflaqueciesen y desfalleciesen en el camino"*. La Orden de Caballería de Santiago, con su maestre investido de grandes atribuciones, con sus trece, a quien tocaba la provisión del maestrazgo; con sus comendadores, para administrar las posesiones adquiridas por donación o conquista, y con sus freiles, que guarnecían castillos o moraban en los conventos propios, o en familia y que al primer llamamiento salían en aguerrida tropa. Fueron la vanguardia de los Ejércitos cristianos contra los moros. La historia de la primera Orden de Caballería española está marcada por gloriosos hechos de armas, en los que tomaron parte no sólo los nobles, sino las milicias de las ciudades incorporadas a Santiago. Fue una época de continuas luchas en las que la Orden de Caballería de Santiago siempre se encontró en primera línea. Y desde el principio ostentó el mismo emblema: de plata con una cruz de gules, con el brazo inferior en forma de espada, el superior de panela (corazón invertido) y loa brazos laterales rematados por flores de lis. Véase: Caballero García de Medrano: *Regla y establecimiento de la Caballería de Santiago del Espada*, Madrid, Lex Nova, edición facsímil del original impreso en Valladolid en 1603, primera edición moderna, 1991, 448 pp.

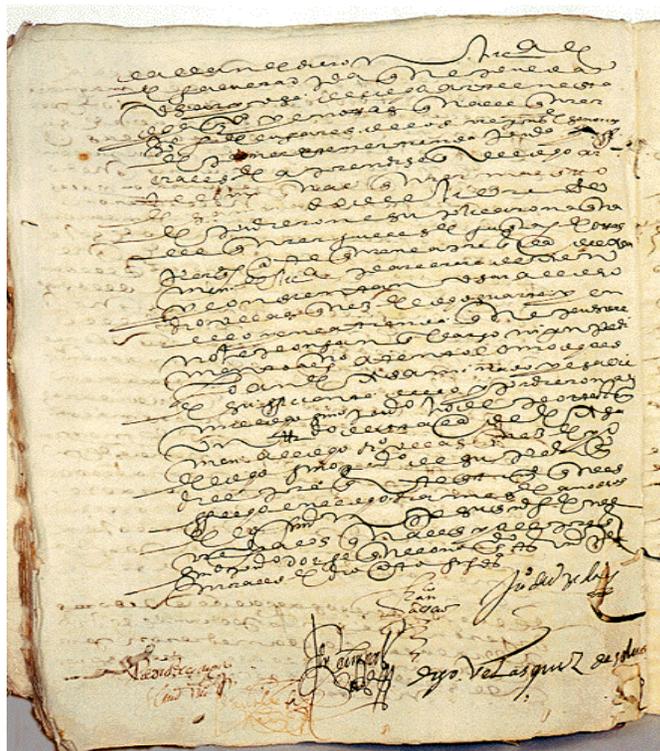
Y sin embargo, tan esquivo personaje capaz de inventarse a sí mismo con un atrevimiento radical para la época, se afanó en establecer su destino con el simple ejercicio de su voluntad y sí libró los trámites para formalizar su condición creadora ante el que terminaría siendo –a querer o no- su gremio. Así contamos con su *Carta de examen como pintor*²⁵:

En la ciudad de Sevilla. a catorce días del mes de marzo de mil y seiscientos diez y siete años, ante Francisco Pacheco y Juan de Uceda maestros del arte de la pintura de imaginería de esta ciudad de Sevilla, alcaldes veedores del dicho arte de esta dicha ciudad confirmados por los Señores alcaldes del crimen de la Real audiencia de esta dicha ciudad y en presencia de mí Pedro del Carpio escribano público y familiar del Santo oficio de la Inquisición de esta dicha ciudad y de los testigos y uso escritos compareció presente Diego Velázquez de Silva pintor de imaginería vecino de esta dicha ciudad en la colación de San Vicente y dijo que él ha aprendido el dicho arte de pñtor en esta ciudad con maestros examinados como consta y pareció por las obras que hizo con sus manos ante los dichos alcaldes y razones suficientes que dió a todas las preguntas que le hicieron en las cosas que serán declaradas; así les pidió le diesen carta de examen en cumplida forma y le diesen licencia para usar el dicho su arte así en esta ciudad de Sevilla como en otras cualesquiera partes y lugares de los reinos y señoríos de su magestad que quisiese y luego los dichos alcaldes veedores del dicho arte dijeron que ellos habían examinado al dicho Diego Velázquez de Silva de maestro pintor de imaginería y óleo v todo lo a ello anexo y perteneciente y lo hallaron hábil y suficiente como constó de las obras que de ello hizo en su presencia y razones suficientes que dió a todo lo que le preguntaron y a las repreguntas que le hicieron y así le mandaban e mandaron que haga el juramento y solemnidad que se requiere que hecho esto están prestos de dar su carta examen y licencia de lo susodicho y luego el dicho Diego Velázquez de Silva en cumplimiento de lo mandado por los dichos alcaldes veedores dijo que juraba y juró a Dios y a la cruz en forma derecho, que usará bien y fielmente del dicho arte y guardará las ordenanzas que los maestros tienen en esta ciudad y no irá contra ellas, so las penas en ellas contenidas y para ello obligó su persona y bienes habidos y por haber y dió poder cumplido a las justicias de su magestad para que a ello le apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada y renunció las leyes de su favor y la general del derecho, y luego los dichos alcaldes veedores dijeron que en cuanto podían y de derecho había lugar, daban y dieron por examinado al dicho Diego Velázquez de Silva del dicho arte de pintor de lo que está declarado y le daban y dieron licencia y facultad para que pueda usar y use del dicho arte en esta dicha ciudad y en otras cualesquiera partes y lugares de los reinos y

²⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 4. Pedro del Carpio. 1617. Libro II, fols. 85, vto 86 y 86 vto. Véase: *Varia Velazqueña: Homenaje a Velázquez en el tercer centenario de su muerte, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, Tomo II, p. 217.* (Para facilidad del lector he modernizado la ortografía del documento).

señoríos y poner y tener tienda pública y oficiales y aprendices del dicho arte como cualquier maestro examinado de él libremente, y pidieron y suplicaron a cualesquier jueces y justicias y otras personas ante quien la presente carta de examen y licencia pareciera dejen y consientan usar al dicho Diego Velázquez el dicho su arte y en ello y en la tienda que pusiere no le pongan embargo ni impedimento alguno atento como dicho es lo han examinado y es hábil y suficiente de ello y pidieron á mí el dicho escribano público le dé por testimonio un traslado de esta carta de examen a Diego Velazquez y yo el dicho escribano público de su pedimento dí el presente testimonio que es hecho en el dicho día y mes y año dichos y lo firmaron de sus nombres en el registro, a los cuales Yo el presente escribano público doy fe que conozco. Testigos Melchor de Morales y Diego Antonio de Herrera escribanos de Sevilla.-Francisco Pacheco (rubricado). Juan de Uceda (rubricado). -Diego Velázquez de Silva (rubricado).-Melchor Mórales escribano de Sevilla (rubricado).- Diego Antonio de Herrera, escribano de Sevilla (rubricado).- Pedro del Carpio, escribano público (signado y rubricado).

El documento no precisa de mayores explicaciones y tampoco deja lugar a interpretaciones o dudas; demuestra palmaria y fehacientemente lo que todos ya sabíamos: Velázquez sí era un pintor y gozaba de patente oficial. En el último de sus folios (86 vtº) se aprecia con claridad su firma al calce del lado derecho.



El episodio de ennoblecimiento del artista andaluz revela los intrínquilos del orgullo y el prejuicio hispánicos, en materia de reconocimiento social: primero, como cristiano viejo, eludiendo todo rastro de condición incierta, descender de marranos judaizantes; segundo, como hidalgo noble, demostrando que, por generaciones, no se ha ganado el sustento con labores envilecidas, el trabajo campesino o artesanal, tipología en la que se insertaba la actividad pictórica; tercero, superar la prueba de los testigos de cargo en el proceso de defensa de la genealogía y condición social del candidato a ingresar a la Orden mencionada.

Dos intervenciones papales favorecedoras de dispensas, el respaldo irrestricto del Habsburgo y la “solidez y coherencia” de 148 entrevistas a personas conocedoras de él y su familia, sobresaliendo las realizadas a un sinnúmero de artistas “cómplices” quienes al apoyar al pincel sevillano también se repositionaban social y patrimonialmente, le permitieron, a fin de cuentas, ataviarse con la cruz roja del apóstol, a partir del 28 de noviembre de 1659, poco antes de su muerte. Y no es honra menor adquirir esta calidad en un mundo, la sociedad cortesana del siglo XVII, definido como de “entendimiento pensante”²⁶, que desconfía todavía de los artistas, considerándolos hagiógrafos o artesanos.

De tal modo que la leyenda narra y sostiene que su presencia en Las Meninas (1656), quizá la obra más enigmática en sentido, óptica y disposición de las que pintara Velázquez, un cuadro dentro de un cuadro, fue alterada por la intervención del propio Felipe IV, guiado de la mano del esclavo pintor Juan de Pareja, para incorporar el símbolo de la Orden de Santiago, la cruz encendida carmesí, en el paño negro que cubre el pecho de

²⁶ G.W.F. Hegel: *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1833), traducción de Wenceslao Roces, Tomo III, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p.252.

su autor como homenaje luctuoso a su grandeza, y en un típico gesto barroco de amistad amorosa del monarca.



Autorretrato (1643); Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia.



Felipe IV en armadura (c. 1628); Museo del Prado, Madrid, España.



Felipe IV en Fraga (1644); The Frick Collection, Nueva York, EU.



Autorretrato (c. 1640); Museo de Bellas Artes de San Pío V, Valencia, España.

CAPÍTULO II.

La teología de la pintura

Reina de las artes, la pintura será el signo más ostentoso y evidente de las representaciones cortesanas. Durante los siglos XVI y XVII se agudizará la predilección de los reyes por contar con los oficios de cronistas visuales quienes, confinados en jaulas de oro, se dedicarán a bocetear los trazos de la fama y la posteridad de sus amos y señores. Para el caso español: Carlos V y Tiziano Vecellio (1490, Pieve di Cadore; 1576, Venecia; amén de Pecho Machuca, Granada, 1527-1568; y Luis de Morales, Badajoz, 1500-1586), la infanta Isabel y el archiduque Fernando y Pedro Pablo Rubens (Siegen, 1577; Amberes, 1640), Felipe IV y Velázquez (en paralelo y episódicamente Rubens), y, después, Carlos II y Luca Giordano²⁷ (Nápoles, 1634-1705; aunque también, Juan Carreño de Miranda, 1614-1685; y Claudio Coello, 1634-1705).

La corona española en la era de Felipe IV comparece en una visión de tramos y relevos, pues si bien reposa en Velázquez el sello pictórico de esa etapa, el propio pintor sevillano deja de serlo, al menos formalmente pues la historia del arte sólo así lo reconoce, para desplazarse en la estructura palatina y, al hacerlo, devenir cortesano y funcionario de investidura destacada. Nadie capaz de competirle o rivalizarle, aunque nuestro sevillano universal y metahistórico ceda su sitio a otros pinceles durante el reinado filipino en la cuarta edición de la casa de los Austrias: Juan Bautista Martínez del Mazo, su propio yerno, casado con su hija Francisca.

²⁷ El mecenazgo artístico es un fenómeno extendido e intenso en la historia de Occidente, con especial énfasis en la pintura, manifestación artística subordinada como pocas al patrocinio de los nobles poderosos y los burgueses en ascenso. Justo creadores como Rubens, de hecho una suerte de empresario moderno al frente de un taller inmenso que ejecutaba comisiones por doquier, comenzaron por romper semejante lógica de “menosprecio” a los pintores.



Tiziano Veccelio: *Retrato de Carlos V* (1533), Museo del Prado, Madrid, España.

Hacia el final de su vida Diego de Velázquez ha dejado de pintar para mejor dedicarse a formular acertijos y convidar enigmas: *Las Meninas*²⁸, representaría su mayor atrevimiento y cumpliría la aspiración davinciana de comprender los cuadros como *cose mentale*. Quien tanto empeño pusiera en negar su condición de artista resulta capaz de lograr la transmutación perfecta, convertirse en caballero e hidalgo, justo por el despliegue pictórico

²⁸ Composición pintada al óleo sobre un lienzo, montada sobre un bastidor de madera de 3.21 m. de alto por 2.81 m. de ancho. Algún desperfecto debió sufrir con el incendio del Alcázar en 1734, ya que fue restaurada por don Juan García Miranda (1677-1749) y, como alguien ha escrito por allí, de su notable habilidad, a pesar de ser manco de la mano derecha, da idea su estado actual. Los estudios radiográficos que se le han hecho revelan su adhesión a la técnica veneciana de intervenir directamente la tela aplicando sucesivas capas de pintura sin necesidad de bocetos ni dibujos previos, que inventara Giorgio Barbarelli “Giorgione” (1477, Castelfranco; 1510, Venecia).

que, entre el desdén y la arrogancia, impone su condición de par nobiliario en tanto miembro reconocido de la Casa Real.

Ha ascendido en la escala y los vericuetos del Alcázar desde la ínfima posición de pintor de la corte gracias al paisanaje con el conde duque de Olivares²⁹, calidad todavía impregnada del tufillo propio del trabajo artesanal, hasta ayuda de cámara de su majestad y aposentador mayor de palacio, de allí el símbolo emblemático de la llave maestra fajada a la cintura, que lo convierte en un “don alguien” propietario y poderoso.



Retrato ecuestre del Conde duque de Olivares (1634), Museo del Prado, Madrid, España.

²⁹ A través de la gentil mediación de don Juan de Fonseca, sumiller de Cortina de su majestad y amigo personal de su suegro Francisco Pacheco, quien lo presentara a don Gaspar de Guzmán a efecto de que se le encargase un retrato ecuestre del joven rey con la libranza de cincuenta ducados.

Pretensión –la del peculio y los haberes de la “hazienda”- que perturba su conciencia y sus intenciones: una, al renegar de la servidumbre del vasallo o súbdito como vínculo básico de la dominación; y las otras, al eludir esa situación subordinada dirigiéndose a fincar una prosperidad material garante de su independencia creativa, su autonomía de juicio y tránsito (evóquese al menos su segundo viaje a Roma, 1649-1651)³⁰, mezcla de encargo filipino por acrecentar las colecciones regias pero sobre todo, obsesión formativa y vital del pintor que aprovechara para, en un arranque de productividad pictórica desusado en él, retratar a media corte pontificia incluidos sus extremos: su santidad, Inocencio X, y su anónimo barbero, pasando por el cardenal *nipote* Camillo Astalli), y su celo en mantener su privacidad.

Velázquez ofrece oídos sordos a los ruidos del mundo, las tentaciones de la fama y la concupiscencia, a grado tal que personificaría la antítesis de Lope de Vega, para ocuparse con menuda atención de sus asuntos pecuniarios, lindando con los terrenos del pecado de la avaricia. De los escasísimos documentos que nos ha legado su figura y trayectoria, la inmensa mayoría converge en un mismo punto: el dinero, en multitud de disfraces que van desde la venta (casas de la Alameda de Sevilla) o arrendamiento de inmuebles (un cuarto en las casas de su propiedad en la parroquia de Santiago), el cobro de rentas y pagarés, el establecimiento de la dote de una de sus nietas y su eventual reembolso en caso de fallecimiento del marido (Onofre de Lifrangi), lo que en efecto ocurrió; la carta de pago por la ayuda real del viaje a Nápoles de su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo, los poderes

³⁰ Estancia donde dada su enorme producción retratística y, sobretodo, considerando el impacto de las obras en la élite pontificia y la nobleza romana, se le abren las puertas de los dos sitios más exclusivos de reconocimiento artístico: la Academia de San Lucas y los Virtuosos del Panteón, donde expusiera con magnífica fábrica la impronta de su esclavo-asistente, también él pintor, Juan de Pareja; óleo que, en la actualidad, se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York.

para pleitos (cobranzas), las condiciones del contrato de un aprendiz (Andrés de Briçuela) o, el colmo, la declaración que sustenta el porqué los pintores de la corte no pagan el 1% de las ventas³¹.

Y a este tránsito de la fortuna, el paso de creador a funcionario que por la gracia de Felipe IV le es aprobada, con benevolencia, la afición de seguir poblando lienzos, habría que añadir otro motivo de desasosiego: el verdadero impacto de una sorpresa afectiva, pues ¿cómo podría valorarse con justeza y precisión su amistad, que no dudaría en calificar de amorosa, con el Monarca? Razones solitarias las del corazón –cordial, *ex cordis*: desde el corazón-, por naturaleza autorreferenciales, de generosidad espontánea, no solicitada o buscada, únicas capaces de soportar tres decisiones del monarca que hacen caso omiso de la “condición social ordinaria” de su retratista y burócrata de polendas:

1. *Real Cédula de merced del hábito de la Orden de Santiago a Diego de Silva Velázquez, disponiendo que se incoe la información oportuna para su concesión* (Madrid, 12 de junio de 1658):

[Al] Gobernador y los de mi Consejo de las Órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara cuya Administración perpetua yo tengo por autoridad app.ca: a Diego de Silva Velázquez he hecho merced (como por la presente se la hago) del hábito de la orden de Santiago. Yo os mando que, presentándoseos esta mi cédula, dentro de treinta días contados desde el de la fecha de ella, proveáis que se reciba la información que se acostumbra, para saber si concurren en él las calidades que se requieren para tenerle conforme a los establecimientos de la dicha orden; y pareciendo por ella que las tiene, le libréis título del dicho hábito, para que yo le firme, que así es

³¹ Véase la impresión facsimilar: *25 documentos de Velázquez en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, edición a cargo de Carlos Baztán Lacasa, transcripción a cargo de Beatriz Mariño, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, 1999, 219pp. Cabe destacar que justo en este año en que se festejara el cuatrocientos aniversario de su natalicio fue encontrado su expediente personal en el Archivo del Palacio Real, integrado por alrededor de una centena de documentos todos ellos relacionados con sus oficios palatinos y que nos permiten ratificar su vínculo casi “óptico” con el dinero. Véase: Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *Velázquez: Un logístico en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Centro Español de Logística, Ediciones Díaz de Santos, 2000, 364pp.

mi voluntad. Fecha en el Buen Retiro, a doce de junio de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años.

Yo el Rey.

Por mandato del Rey Nuestro Señor: *Don Pedro Coloma.*

Por Decreto de 6 de este presente mes, hizo Vuestra Magestad merced de este hábito de Santiago a Diego de Silva Velázquez.

2. *Decreto ordenando que se despache el título de caballero de la Orden de Santiago a Diego de Silva Velázquez* (Madrid, 27 de noviembre de 1659):

Despáchese título de Caballero de la orden de Santiago a Diego de Silva Velázquez, natural de la Ciudad de Sevilla, Aposentador de Palacio y Ayuda de Cámara de su magestad, inserto el Breve de Su Santidad en que le dispensa la falta de nobleza de sus cuatro abuelos y abuelas, en el consejo. A veintisiete de noviembre de 1659.

3. *Cédula de Hidalguía a favor de don Diego de Silva Velázquez* (Madrid, 28 de noviembre de 1659):

Por cuanto yo hice merced a Don Diego de Silva Velázquez del hábito de la orden de Santiago, y por las informaciones que se han hecho de su calidad en conformidad de lo dispuesto en los establecimientos de la misma orden se ha averiguado no ser el susodicho noble por línea paterna y materna, y su Santidad ha dispensado para que, sin embargo de este defecto, pueda recibir el hábito, y porque sería de grande inconveniente que quien le tuviese fuese en ningún tiempo dado por pechero, para excusarle, por esta mi cédula, como Rey y Señor natural que no reconozco superior en lo temporal, de mi propio motuo, cierta ciencia y poderío real y absoluto, hago hidalgo al dicho Don Diego de Silva, tan solamente por la causa referida, y como tal mando goce y le sean guardadas las preeminencias, exenciones y libertades de que los demás hijoshidalgos suelen y deben gozar.

Fecha en Madrid a veinte y ocho de noviembre y seiscientos y cincuenta y nueve años.

Yo el Rey.

Por Mandado del Rey nuestro Señor: *Don Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras.*

Su magestad, atendiendo a las causas aquí contenidas, hace merced de hacer hidalgo a D. Diego de Silva Velázquez, para tener el hábito de la orden de Santiago, sin embargo de no ser noble, y manda que goce de las exenciones que gozan los tales hijoshidalgos.

Sin más, estos retazos de la debilidad y sumisión afectiva de Felipe IV por Diego de Velázquez manifiestan un trato que rompe las ataduras de la etiqueta cortesana y, de modo

nuclear, ponen en tela de juicio la misma distancia monarca-súbdito; revelan o evidencian algo que suele estar prohibido en la política –si es que de política se trata la relación entre ambos personajes-: el reconocimiento divorciado del interés. En pocas palabras: el cariño cargado de respeto que desconoce fronteras y distancias.

Ahora bien, en la investigación levantada para conocer de la hidalguía del pintor-funcionario, en lo que hace a las entrevistas realizadas a sus contemporáneos, sobresalen los testimonios, para dejar atónito a cualquiera, de primerísimos pinceles como Alonso Cano (Granada, 1601-1667), Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598: Madrid, 1664) y Juan Carreño de Miranda (Ávilés, 1614; Madrid, 1685), estratégicas en el sentido de que reconociéndose la afición a la pintura del sevillano, no podía inferirse su calidad de pintor pues nunca había cobrado por ello o instalado obrador (taller).



Francisco de Zurbarán: *La defensa de Cádiz contra los ingleses* (1634), Museo del Prado, Madrid, España.

Nada les importaría que las evidencias de la formación de Diego de Velázquez en el taller sevillano de Francisco Pacheco los desmintiesen. A no creer que en el yermo documental que rodea, cual misterio incomprensible, la trayectoria de tan ilustre personaje, sí sobrevive el contrato de su aprendizaje³²:

Sepan cuantos esta carta vieren como yo Juan Rodríguez, vecino de esta ciudad de Sevilla en la Colación de San Vicente, como padre legítimo e administrador que soy de la persona y bienes de Diego Velázquez mi hijo, de edad de doce años, poco más o menos, que está constituido bajo mi dominio paternal, otorgo y conozco que lo pongo a aprender el arte de pintura con vos Francisco Pacheco, maestro de dicho arte y vecino de esta ciudad en la Colación de San Miguel, por tiempo y espacio de seis años cumplidos primeros siguientes, que empezaron a correr desde el primer día del mes de diciembre del año que pasó de mil y seiscientos diez, para que en todo este tiempo el dicho mi hijo se sirva en la dicha vuestra casa y en todo lo demás que le dijeres y mandares que le sea honesta y posible de hacer, y vos le enseñéis el dicho vuestro arte bien y cumplidamente, según como vos lo sabéis, sin le encubrir de él cosa alguna, no quedando por el dicho mi hijo de lo aprender y no quedando por vos de se lo enseñar; y en todo el dicho tiempo le hayáis de dar de comer y beber y calzar, y casa y cama en que esté y duerma sano y enfermo, y curarle de las enfermedades que tuviere, como no pasen de quince días, porque si más fuere yo le tengo de curar a mi costa; y en fin del dicho tiempo le hayáis de dar un vestido, que se entiende calzón, ropilla y ferreruelo de paño de la tierra, y medias y zapatos, y dos camisas con sus cuellos y un jubón y un sombrero y pretina, todo ello nuevo cortado y cosido a vuestra costa; y donde en este dicho tiempo el dicho mi hijo viere o supiere vuestro aprovechamiento y utilidad, me obligo que os lo llegará, y que vuestro daño que os lo apartará, y si apartar no pudiere os dará noticia de ello para que lo remediéis; y los días que os dejare de servir por enfermedad o ausencia, me obligo a que el dicho mi hijo que os lo desquitará adelante y cumplido el dicho tiempo, días por días y tiempo por tiempo; y si alguna cosa os hiciere menos de vuestro poder y casa a sabiendas, yo me obligo de os lo pagar por mi persona y bienes, según que el derecho manda; y si de vuestro poder y casa se os fuere o ausentare, yo me obligo de lo traer de donde quiera que estuviere, sabiendo yo donde esté, y a mayor abundamiento os doy poder cumplido para que lo traigáis donde quiera que estuviere, y cualquier juez ante quien lo pidiere os pueda dar y dé su mandamiento requisitorio de apremio con sólo vuestro juramento o declaración, o de quien vuestra causa hubiere, sin otra prueba alguna, de que os relevo; y en esta manera y según

³² Véase, Francisco Rodríguez Marín: *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, 1923, p.50: *Juan Rodríguez de Silva contrata con el pintor Francisco Pacheco el aprendizaje de su hijo Diego Velázquez (Sevilla, 17 de septiembre de 1611)*. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 4. Registro de Pedro del Carpio. (Para facilidad del lector he modernizado la ortografía).

dicho es, me obligo y al dicho mi hijo a que no se apartará en manera alguna de este dicho concierto durante el dicho tiempo, y vos el dicho maestro que no lo podáis dejar por ninguna causa que sea, so pena de cinco mil maravedíes que la parte de nos que contra ello fuere dé y pague a la obediente que por ello estuviere y lo hubiere por firme, con más las costas, daños y menoscabos que sobre ello se le crecieren, e la dicha pena pagada o no, que esta escritura valga como en ella se contiene...

Fecha la carta en Sevilla de otorgamiento del dicho Juan Rodriguez a diez y siete días del mes de setiembre de mil y seiscientos y once años [...]

Por si no bastara la elocuencia de este documento para fundar, más allá de toda duda, que el talento que naciera en Sevilla fue habilitado como pintor y que al efecto su padre suscribió en su nombre el contrato de aprendizaje del oficio respectivo, el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid conserva con el número 3950 de fecha 16 de noviembre de 1627 la fe del escribano Joseph de Palomar en la que el interesado, el propio Velázquez, juramenta su condición de pintor de corte y a partir de ello se ampara para obviar el pago del 1% de las ventas³³, la “ingenuidad” o exención de impuestos. En el mismo rumbo de aceptación tácita destaca la locución: “Y yo, el dicho Diego Velázquez, que estoy presente, acepto lo susodicho y otorgo que recibo por aprendiz del dicho arte de pintar al dicho Andrés de Brizuela...”, contenida en el protocolo 3685 de 1 año de 1626³⁴. Para rematar recuérdese que Felipe IV firma el 6 de octubre de 1623 su primer nombramiento de pintor de Cámara dirigido a formalizar la relación con nuestro retraído artista, señalándosele de salario veinte ducados al mes y pagándosele aparte los cuadros que pintase³⁵.

³³ Véase, *25 documentos de Velázquez...*, p.102 (folio 1348).

³⁴ *Ibid.*, p.90. (folio 953r).

³⁵ Francisco Sánchez Cantón, *op. cit.*: “Los pintores de Cámara de los reyes de España: Los pintores de los Austrias: XLII: Velázquez”, p.19.



Peter Paul Rubens: *Retrato ecuestre del Duque de Lerma* (1603), Museo del Prado, Madrid, España.

De regreso con *Las Meninas* sostengo que, en su origen, obedeció a un sentido distinto al de la perversión republicana que entronizó a la servidumbre degradando a la nobleza: *La familia real* (se entiende que de Felipe IV), noción que incluía a los parientes y domésticos) era la denominación primigenia correcta (aunque habrá que reconocer que la tela también era conocida como *La Infanta Doña Margarita...a quien sus damas le presentan para beber agua un búcaro*³⁶) suplantada y negada en 1843 por don Pedro de Madrazo,

³⁶ Pieza correspondiente al número 106 del *Catálogo* del Museo del Prado de 1828.

responsable del *Catálogo*³⁷ del Museo del Prado (que fuera inaugurado como tal en 1819) publicado en ese año. Si bien la historia de la modificación del título del cuadro puede resultar apasionante, la importancia del asunto reside en otro sitio del imaginario y posee otro carácter. Aduciría que en la percepción de sí el artista se “lee y percibe” como parte de una totalidad ordenada, la corte, y ocupando un lugar preeminente; pero, de modo muy relevante, se trataría de una escena común, frecuente, normal, lo que trae a colación el tópico de fondo: la familiaridad o naturalidad que inunda la anécdota, que la define -.justo- en su carácter de “alteridad”: Velázquez el pintor no es un artista, es un funcionario de palacio que guarda amistad con el monarca. Y esto condensa la novedad y originalidad del vínculo y las formas del encuentro que establecen los involucrados: intersubjetividad, reconocimiento del otro, vigencia del mérito.

Las reivindicaciones metaplásticas de la composición devienen identificables cuando pensamos que las copias que Mazo hiciera de los trabajos de Rubens (*Minerva y Aracne*) y Jordanes (*Apolo y Pan*) que coronan y enmarcan el espejo de azogue que atrapa el reflejo de los reyes, aluden al triunfo de la virtud y el arte sobre los oficios manuales y la artesanía pues pierden los osados rústicos por desafiar la potencia de inteligencias o espíritus superiores. Y es entonces cuando Velázquez pareciera decirnos icónicamente que él está emplazado en el bando de Minerva y de Apolo³⁸; y que, además, sus bastimentos son intelectuales y sólo a partir de ellos, a modo de un devenir natural, capaces de transmutarse en expresiones pictóricas.

³⁷ Años después, en 1872, Espasa-Calpe publicaría la versión íntegra del gran curador e historiador del arte que fuera Pedro de Madrazo bajo el título de *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*.

³⁸ Véase: Gallego, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, 2ª edición, 290pp.

Así, su arsenal está compuesto por una pasión revolucionaria: proponer otros mecanismos de representación y apelar a otras formas de percepción; quehacer que incorpora el pasado, renovándolo y desconociéndolo a un mismo tiempo. Nuestro artista y funcionario no es resultado de una escuela o una práctica particulares, tampoco las heredará a su muerte. Su personalidad creativa evade el determinismo de quienes confían en el progreso del arte, como resultado de una insostenible dialéctica entre insatisfacción del artista y revisión del canon y la tradición³⁹.

La aparición entre brumas de los reyes, gracias al reflejo de un espejo de azogue colocado al final de la galería y quizá sólo dispuesto para capturar ese instante de privacidad suspendida, en virtud de una visita que algunos califican de inesperada. Empero, tal vez sea lo contrario, ya que el asombro no se apodera de Velázquez con la regia interrupción, revelando en sentido inverso una suerte de naturalidad: la del trato cotidiano y cómplice con la pareja entronizada.

³⁹ Véase: Hazan, Olga: *Le mythe du progrès artistique, Etude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 454pp. En la conclusión señala: "Si Gombrich se sert de la notion de progrès artistique, c'est parce que, comme Alberti et Vasari, comme Wölfflin et Panofsky, et comme Gablik, il cherche avant tout à illustrer, par des œuvres d'art, un schéma de développement stylistique linéaire dont les fluctuations, entre progrès et déclin, dépendent de la qualité mimétique de ces œuvres. Ce schéma révèle trois problèmes chez les auteurs qui croient au progrès en art: a) ils ont une conception linéaire et déterministe de l'histoire ; b) ils portent des jugements de valeur sur les époques et les cultures étudiées; c) ils confondent représentation et perception, tout en considérant que l'art doit refléter à la fois la nature et l'histoire" (p.414). Si bien resulta criticable el determinismo lineal progresivo por su incapacidad para comprender y valorar aquellas expresiones que en tiempo y sentido se alejan de los "modos canónicos", léase los occidentales europeos concebidos como Ecumene universal, habría que matizar sobre todo en el caso de Ernst H. Gombrich, especialmente si revisamos su libérrima suma de conferencias publicadas bajo el título de *Breve historia de la cultura*, traducción de Luis Alonso López, Barcelona, Península, colección Atalaya, 2004, 208pp.



Jan Van Eyck: *El matrimonio Arnolfini* (1434), National Gallery, Londres, Inglaterra.

Monumento a la observación y la mirada, *Las Meninas* constituye una suma de provocaciones formales, de etiqueta e, incluso, de contenido; por encima de la lectura que hace del cuadro una delirante composición en abierto desafío al sentido de la óptica y la representación física de un conjunto animado. De ser cierta esta propuesta el empeño hermenéutico librará dura batalla para delimitar el universo oceánico de su polisemia de sentido. En el plural se refugiarían de manera más cómoda lo mismo las interrogantes planteadas por los espectadores-lectores que las eventuales razones animadoras del flemático sevillano.

Ante semejante despliegue estilístico, compositivo y narrativo, Luca Giordano –otro insigne pintor cortesano, adscrito al séquito de artistas e intelectuales de Carlos II *El Hechizado*, participante notable en la ornamentación de El Escorial- no pudo menos que expresar que ese espectáculo visual era, ni más ni menos que: “la teología de la pintura”⁴⁰, aludiendo a la primacía de ese saber, el que entiende de dios, y por añadidura bíblica, a la condición inigualable de ese cuadro.

Conmueve que sea justo una composición tan natural y transparente como esta la obra que ofrezca al mismo tiempo toda una variedad de acertijos y enigmas, fundando la inextricable red de interpretaciones que, desde entonces, buscan afanosas develar los misterios, disectar su significado y revelar su intención, si acaso tuviera una singular. Por eso Théophile Gautier se preguntará con esmerado refinamiento: “Pero ¿dónde está el cuadro?”. Más aún cuando el propio Velázquez se extravía en los desvaríos naturales a su tan reconocida flema y entre pensativo, juguetón con la paleta y el pincel, y un poquitín ausente, pareciera obnubilado con el *disegno interno*, el alma de la representación.



Don Baltasar Carlos (1638-1641); Kunsthistorisches, Viena, Austria.

⁴⁰ Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1724): *El museo pictórico y escala óptica: El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1947, p.214.



La familia de Felipe IV (Las Meninas), óleo sobre tela, 1656 (318 x 276 cm.)
Museo del Prado, Madrid, España.

Apunte que de ninguna manera agotará la exégesis de los múltiples sentidos del lienzo, valdría la pena recordar una aproximación formulada por Jonathan Brown:

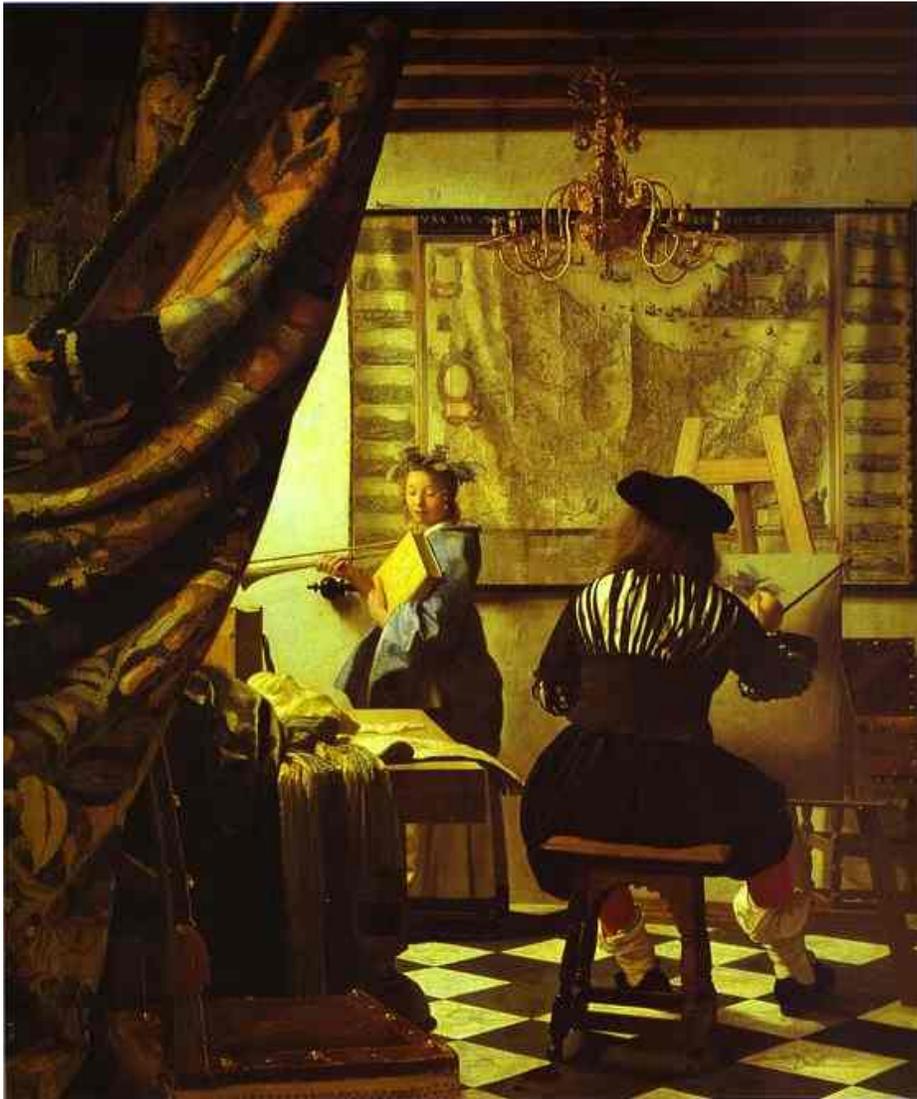
(...) parece razonable interpretar *Las Meninas* en el contexto específico del ilusionismo barroco. Al reproducir cuidadosamente y a gran escala la apariencia de una habitación, vivificándola mediante el sutil control de la luz y la sombra, Velázquez buscaba establecer una conexión entre arte y realidad. (...) En numerosas obras ilusionistas contemporáneas, lo que se pretendía era unir el mundo de la realidad con la esfera del arte a fin de hacer lo más verosímil posible la recreación artística de un suceso. Para conseguir tal efecto existían diversos métodos, pero todos ellos dependían de la anulación de los límites del espacio y la materia para mezclar lo artificial con lo real. En *Las Meninas* vemos empleado este método para obtener un fin concreto: hacer lo más real posible la presencia implícita del rey y la reina. Por razones ideológicas Velázquez buscaba poner de relieve la presencia en su espacio de Felipe y Mariana, pero por razones de decoro no podía representarlos junto a su persona. Conseguiría resolver su problema a través de ciertos recursos. Primero hizo que las figuras del cuadro centrasen su atención en la entrada de la pareja real, y después reveló, de modo indirecto, la presencia de los monarcas a través del espejo. Velázquez conocía este recurso gracias al retrato del *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, que pertenecía a Felipe IV y estaba colgado en el Palacio Real. Finalmente, vio la posibilidad de reforzar la presencia implícita del rey y la reina, proyectando un espacio imaginario delante del lienzo, verosímilmente habitado por seres más corpóreos que las figuras de un cuadro⁴¹.

¿Cómo comprender las razones del artista para proceder de esta forma, recurriendo a una modalidad nunca antes explorada en la expresión icónica? ¿Cuáles eran los conocimientos del pintor para resolver una paradoja, al parecer irresoluble, consistente en negar los límites formales de la composición, pues buena parte de la trama ocurre fuera de la tela?

Nunca antes un artista se había aventurado a tanto, el despliegue de la sinrazón que materializa esa ambigüedad pictórica llamada *La familia real-Las Meninas* no tiene, para su cabal entendimiento, antecedente alguno. Remotos y contadísimos devienen los parentescos

⁴¹ Jonathan Brown (1980): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid. Alianza Editorial, colección Alianza Forma, número 14, p.115-142.

con cuadros excepcionales de la historia del arte occidental: *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, *El arte de la pintura* de Jan Vermeer o *El estudio del pintor* de Gustave Courbet. Quizá sin proponérselo Velázquez nos ofrece y convida una paradoja, y esta figura tiende por naturaleza a remitir a sí misma: la composición como dispositivo autorreflexivo de la representación, como ha propuesto Michel Foucault⁴².



Jan Vermeer: *El arte de la pintura* (c.1666-1673), Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria.

⁴² “Las Meninas”, en *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI Editores, 1978, décima edición, p.13-25.

Bien se podría aludir a uno de los escasos escritos formales que capturan las aristas de una personalidad tan esquiva. Así, en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid se conservan como auténticas joyas 25 documentos reveladores, aún en su escueta condición de manuscritos notariales, de sus intereses y ocupaciones. Entre ellos sobresale el número 8137 fechado el 21 de julio de 1661 y denominado por su materia: “Inventario de bienes de Diego de Silva Velázquez y Juana Pacheco”⁴³.

El listado consigna una vastedad profusa y diversa de objetos propiedad del matrimonio recién finado, y en su geografía resulta posible encontrar claves que auxilien en el empeño descifrador de ese cofre humano que resguardara hasta el extremo del silencio sus verdaderos móviles en lo que a crear plasticidades se refiere; por su parte, la cónyuge no merece mención alguna por su inclinación a la sombra, reducida voluntariamente a ser solaz, resguardo sin contratiempo o alteración de las emociones y/o reflexiones más sensibles y profundas del artista andaluz. Ella dedicada a existir sin notarse, a ser fantasma privado del marido; él dedicado a existir sin notarse salvo por la piel de su pintura, a ser fantasma privado –y en unas cuantas ocasiones público- de quien detentara la corona española en el apogeo del barroco.

Entre los enseres del censo de bienes sobresale el registro de los libros⁴⁴, lo que facilita la comprensión del carácter de Velázquez, de atender a su monto y a las materias

⁴³ Véase, *25 documentos de Velázquez...*, p. 22-85.

⁴⁴ Que en el *Inventario...* ocupa los folios 704r, 704v, 705r, 705v, 706 r, 706 v y 707 r. (p.64-76). Francisco Javier Sánchez Cantón, sin duda el principal estudioso de estos fondos bibliográficos y quien con pericia propia de detective ha establecido la autoría de su inmensa mayoría, pues resulta frecuente en el inventario encontrar títulos carentes de autor, refiere que desde 1923 se conoció por vez primera el documento gracias a *F. Rodríguez Marín: Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*; véase “Los libros españoles que poseyó

consideradas. Estos datos mínimos prohíjan la postulación de un perfil intelectual más allá de la especulación. Por un lado, la cifra de 154 volúmenes nos aporta la novedad del pintor como lector y estudioso y, para la época, incluso como bibliófilo; de otra parte, los tópicos dominantes muestran una predilección por las ciencias y en menor medida por los mapas y los libros de viaje, en brutal desestima de los textos religiosos y literarios. Del total 49 son autores españoles y 96 griegos, latinos, italianos y franceses, con independencia de que algunos se presentan en versión castellana.

Apenas se enlista la creación hispánica: nada de teatro (caso extrañísimo dada la afición de Felipe IV por la escena⁴⁵ y especialmente de su primera mujer, Isabel de Borbón, por las comedias, que lo llevara a construir un teatro en el Retiro e incluso a que las mejores compañías dramáticas montasen sus espectáculos en palacio); una solitaria y vulgar novela (*Auroras de Diana*, de don Pedro de Castro y Anaya⁴⁶, natural de Murcia y, como sostiene Sánchez Cantón, quizá obsequio de su devoto amigo el caballero Villacis), una antología poética (tal vez las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa⁴⁷, libro

Velázquez”, “Cómo vivía Velázquez” y “La librería de Velázquez” en *Escritos sobre Velázquez*, Vigo, Museo de Pontevedra, 2000, p.175-186; p.53-85, y p.25-51.

⁴⁵ Véase esa pequeña obra maestra de José Amezcuca: “Censura y teatro en España del siglo XVII” en *Obra crítica (1987-1994)*, edición de Margit Frenk y Alma Mejía, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, p. 87-94. El teatro era importantísimo aunque frágil pues dependía de los lutos reales y las celebraciones religiosas; sin embargo, la afición que le profesaba el monarca amigo del pintor era tal que su “liviandad” más famosa fue precisamente con una actriz llamada la Calderona.

⁴⁶ *Auroras de Diana* es parecida en estilo a las *Academias de jardín* de Polo de Medina y alterna la prosa con el verso en estructuras muy propias del barroco, divididas en nueve auroras o épocas. La obra fue publicada por Manuel Díaz en Coimbra, Portugal, en 1654.

⁴⁷ (Antequera, 1578 – Sanlúcar de Barrameda, 1650) fue antólogo de sus contemporáneos (*Flores de los poetas ilustres de España*, Valladolid, 1605), ermitaño en Archidona y capellán del duque de Medina Sidonia, incursionó en la lírica de inspiración gongorina con la *Fábula del Genil*. Se le recuerda especialmente por el poema “Al Guadalhorce y su pastorcilla”: “Honra del mar de España, ilustre río/que con cintas de azándar y verbena/ciñes tu margen, de claveles llena,/haciendo alegre ultraje al cierzo frío,/si ya con tierna planta y dulce brío/vieres la ingrata, causa de mi pena,/hurtar tus perlas y besar tu arena,/ baña sus huellas con el llanto mío. / Así la aurora vierta por tu

célebre en su tiempo que mereció varias reimpresiones) y un *Arte poética* (probablemente la de Juan Díaz Rengifo⁴⁸, siguiendo de nuevo a Sánchez Cantón).



Gustave Courbet: *El estudio del pintor: Una alegoría real* (1885), Musée d'Orsay, París, Francia.

orilla/canastillos de aljófar y esmeraldas,/olor las auras, flores el verano./Y, si esto es poco, así mi pastorcilla/cuando tus lirios ponga en sus guirnaldas/te dé licencia de besar su mano”.

⁴⁸ (s. XVI) preceptista español que publicara un *Arte poética española* (1592), escrita en realidad por su hermano Diego García Rengifo. En ella se exponen las ideas del autor sobre la poesía, así como un tratado de métrica, con interesantes ejemplos, y un repertorio de rimas.

A despecho de semejante frugalidad de contenidos y redondas fórmulas estéticas, la literatura foránea está muy bien representada. Como evidencia baste mencionar algunos títulos: un *Petrarca ytaliano*, el *Orlando el Furioso* de Ludovico Ariosto⁴⁹ de quien podría derivarse en alguna proporción su delectación por mendigos y enanos; o *Il Cortegiano* del conde Baltasar de Castiglione⁵⁰, genuino e insustituible *vademecum* en materia de comportamiento gentil y cortesano, etiqueta y modales.

Vacíos los estantes del pintor científico de las obras de sus contemporáneos que, a su pesar, devienen deslumbrantes precisamente por sus oquedades. Imposible, o mejor aún increíble, que no rondasen su Torre del Tesoro algunas de las plumas eminentes del Siglo de Oro, sobre todo cuando el propio Velázquez le hiciera penetrantes retratos a don Luis de Góngora y Argote⁵¹, el numen lírico responsable de las *Soledades*, ya cansado, un poco

⁴⁹ (1474-1533). Nacido en Reggio Emilia, estudia leyes y se incorpora a la corte de Ferrara de la familia D'Este donde conoce a Pietro Bembo, y habrá de morir sin haber conseguido los favores eclesiásticos de León X. La primera edición de su obra cimera contenía 40 cantos y fue impresa en 1516, la perfeccionó durante toda su vida hasta ofrecer una versión calificada por él mismo de definitiva en 1532 con 46 cantos, rescrita a partir de las enseñanzas clásicas del nuevo italiano de Boccaccio y Petrarca, gracias al tratado estilístico del propio Bembo: *Prose della volgar lingua* (1525). Ariosto tuvo una relación especialmente estrecha con el teatro, el montaje de espectáculos y la contratación de compañías actorales, dada su calidad de encargado de los *divertimenti* de la familia estense. De allí su producción: *I Suppositi* (1509), *Il Negromante* (1520) y *La Lena* (1528).

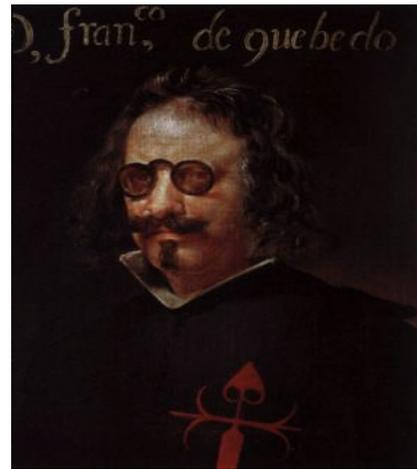
⁵⁰ (Casatico, Italia, 1478-Toledo, España, 1529) Humanista y político italiano. Recibió una educación humanística en Milán. Vivió en la corte de Ludovico el Moro, de los Gonzaga y de Guidobaldo de Montefeltro. Fue embajador en Roma con León X y trabó amistad con Rafael y con Miguel Ángel. Fue enviado a España por Clemente VII para tratar con Carlos V, quien le acogió cuando cayó en desgracia en la corte pontificia y le concedió el obispado de Ávila. Escribió poesías líricas en lengua vulgar y poesías latinas. Su obra más importante es *El cortesano* (1528), cuya influencia sobre la literatura europea de la época fue considerable. Castiglione llegó a la corte madrileña en 1525 y permanecería en la península hasta su muerte. Como un lujo la traducción del volumen recayó en la pluma nada más y nada menos que de ese sonetista ejemplar llamado Juan Boscán (Barcelona, c1490-1542).

⁵¹ Nacido en Córdoba en 1561 en el seno de una ilustre familia, es hijo de Francisco de Argote, jurista, y de Leonor de Góngora, rica propietaria de posible ascendencia judía. Cursó estudios en Salamanca y tomó los hábitos durante su juventud. Tras viajar por España, se establece en la corte madrileña de Felipe III, donde desempeñará el cargo de capellán del rey. Dedicado a la literatura, su estilo es cultivado y eminentemente culto y erudito, evolucionado a partir de Garcilaso de la Vega.

lánguido y con un dejo de hastío por una posteridad que le estaba concedida en vida, y a Francisco de Quevedo y Villegas, el indómito y prolífico escritor y amanuense a sueldo que lo mismo entregase a la imprenta los *Sueños* que la infamante *Execración contra los judíos*, ajeno y despreocupado, incapaz de imaginar que en 1639 será confinado a la sombra de la cárcel de San Marcos en León.



Luis de Góngora (1622); Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos.



Francisco de Quevedo (1631-1635); Instituto Valencia Don Juan, Madrid, España (copia del original).

La belleza es el gran tema de su obra, y su descripción y búsqueda se plasman formalmente mediante complejos recursos literarios y una rebuscada semántica conceptual, que dan lugar a la crítica a calificar su estilo de "culterano", vocablo en origen despectivo. Sus propios contemporáneos Lope de Vega y Quevedo mostraban su desprecio hacia este autor. Entre sus obras destacan la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* (1612), las "Soledades" (1613) y sus sonetos y poemas endecasílabos. Es autor también de numerosos romances populares, canciones y letrillas, de carácter y forma más sencilla y menos ampulosa y en tono festivo, si bien no pierden nunca la elegancia compositiva. Otras obras suyas son el *Panegírico al duque de Lerma*, *Fábula de Príamo* y *Tisbe* y dos dramas: *Las finezas de Isabela* y *El doctor Carlino*. El menosprecio de Quevedo y Lope no evitó, sin embargo, que se vieran influidos por su obra, así como también Calderón y una multitud de autores de siglos posteriores, en especial la generación del 27. Luis de Góngora se traslada a Córdoba al final de su vida agobiado por unas deudas que ni su obra literaria o su condición de capellán real pudieron evitar, falleciendo en 1626.

Confunde sobremanera otra ausencia notabilísima: la de don Pedro Calderón de la Barca, no sólo porque la importancia de su obra ameritaría formar parte del catálogo bibliográfico, sino porque al igual que Velázquez era un cortesano de Felipe IV. Ambos ingresaron al espacio palatino en 1623, el dramaturgo se estrenó con la puesta en escena de *Amor, honor y poder*, interpretada por la compañía de Juan Acacio Bernal, mientras el artista firmaba ese año el primero de una serie casi infinita de retratos del soberano español; pasado el tiempo serían caballeros de la Orden de Santiago (1637 y 1659) y los dos recibirían el encargo de conmemorar la toma de Breda⁵², en la que participó el autor que nos convidara la figura del *gracioso*.

Azoro de raíces ocultas dado que los poetas de su tiempo⁵³ le dedicaron versos henchidos de admiración y, más de uno, lisonjeros en extremo. Entre los humanistas que se ocuparon de Velázquez destaca su propio suegro Francisco Pacheco (1564-1644), promotor incansable e incondicional de su obra, desde su calidad de “intocable” por ser *veedor* del Santo Oficio, quien remata un soneto por todo lo alto: “Velázquez, que tu mano /debe el afecto humano /crédito más que de hombre”. O también uno de los grandes ingenios de la corte, don Luis Vélez de Guevara (1570-1643/44)⁵⁴, quien en otro soneto festeja la fábrica

⁵² Véase: Hesse, Everett W.: “Calderón y Velázquez”, en *Hispania*, Estados Unidos, revista de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, vol. 35, no. 1, febrero, 1952, p.74-82. Artículo donde se identifican las coincidencias estilísticas, de cosmovisión y cultura entre ambos personajes.

⁵³ Véase: *Poesía y pintura: Velázquez. IV Centenario*, textos introductorios de Carlos Zurita, duque de Soria, y de Fernando Checa, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1999, especialmente p.23-79.

⁵⁴ (Écija, 1579-Madrid, 1644) Escritor español. Autor prolífico de comedias en las que siguió a pie juntillas a Lope de Vega, con un estilo satírico y barroco, se le recuerda sobre todo por su única obra en prosa, *El diablo cojuelo*. Estuvo al servicio del cardenal Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla. En 1600 marchó a Italia, con las tropas del conde de Fuentes, y posteriormente combatió junto con las de Andrea Doria y las de don Pedro de Toledo. En Madrid sirvió al conde Saldaña, dedicándose a la abogacía y a las letras. Entró al servicio del conde de Peñafiel (1625), a través del cual fue designado ujier de cámara del rey. De su abundante obra dramática -unas cuatrocientas

de un retrato regio rendido por los atributos del artista: “Tanto el Regio dominio que ha heredado/el retrato publicada esclarecido, /que aún de mandar la vista le ha escuchado”.

Como si nada conmoviese al sevillano, el más despiadado de los escritores ibéricos de entonces, don Francisco de Quevedo y Villegas⁵⁵ (1580-1645), piensa en él cuando

comedias-, nos ha llegado un centenar de piezas, entre las que destacan los dramas históricos (*La serrana de la Vera*, 1603, *El diablo está en Cantillana*, 1622, *Reinar después de morir*, 1652, *Más pesa el rey que la sangre*, *A lo que obliga el rey*) y religiosos (*La Magdalena*, *La hermosura de Raquel*), sus autos sacramentales (*La abadesa del cielo*, *El nacimiento de Cristo*, *La mesa redonda*) y algunos entremeses (*La burla más sazónada*). Poco antes de morir, publicó *El diablo cojuelo* (1641). Asimismo colaboró en numerosas obras teatrales: con Rojas Zorrilla (*El pleito que hubo el diablo con el cura de Madrilejos*), con Rojas y Coello (*La Baltasara*), y con Calderón y Cáncer (*Enfermar con remedio*).

⁵⁵ (Madrid, 1580-Villanueva de los Infantes, España, 1645). Sus padres desempeñaban altos cargos en la corte, por lo que desde su infancia estuvo en contacto con el ambiente político y cortesano. Estudió en el colegio imperial de los jesuitas, y, posteriormente, en las universidades de Alcalá de Henares y de Valladolid, ciudad ésta donde adquirió su fama de gran poeta y se hizo famosa su rivalidad con Góngora. Siguiendo a la corte, en 1606 se instaló en Madrid, donde continuó los estudios de teología e inició su relación con el duque de Osuna, a quien dedicó sus traducciones de Anacreonte, autor hasta entonces nunca vertido al español. En 1613 acompañó al duque a Sicilia como secretario de Estado, y participó como agente secreto en peligrosas intrigas diplomáticas entre las repúblicas italianas. De regreso en España, en 1616 recibió el hábito de caballero de la Orden de Santiago. Acusado, parece que falsamente, de haber participado en la conjura de Venecia, sufrió una circunstancial caída en desgracia, a la par, y como consecuencia, de la caída del duque de Osuna (1620); fue detenido y condenado a la pena de destierro en su posesión de Torre de Juan Abad (Ciudad Real). Sin embargo, pronto recobró la confianza real, con la ascensión al poder del conde-duque de Olivares, quien se convirtió en su protector y le distinguió con el título honorífico de secretario real. Pese a ello, Quevedo volvió a poner en peligro su estatus político al mantener su oposición a la elección de santa Teresa como patrona de España en favor de Santiago Apóstol, a pesar de las recomendaciones del conde-duque de Olivares de que no se manifestara, lo cual le valió, en 1628, un nuevo destierro, esta vez en el convento de San Marcos de León. Pero no tardó en volver a la corte y continuar con su actividad política, con vistas a la cual se casó, en 1634, con Esperanza de Mendoza, una viuda que era del agrado de la esposa de Olivares y de quien se separó poco tiempo después. Problemas de corrupción en el entorno del conde-duque provocaron que éste empezara a desconfiar de Quevedo, y en 1639, bajo oscuras acusaciones, fue encarcelado en el convento de San Marcos, donde permaneció, en una minúscula celda, hasta 1643. Cuando salió en libertad, ya con la salud muy quebrantada, se retiró definitivamente a su Torre de Juan Abad. Como literato, cultivó todos los géneros literarios de su época. Se dedicó a la poesía desde muy joven, y escribió sonetos satíricos y burlescos, a la vez que graves poemas en los que expuso su pensamiento, típico del Barroco. Sus mejores poemas muestran la desilusión y la melancolía frente al tiempo y la muerte, puntos centrales de su reflexión poética y bajo la sombra de los cuales pensó el amor. A la profundidad de las reflexiones y la complejidad conceptual de sus imágenes, se une una expresión directa, a menudo coloquial, que imprime una gran modernidad a la obra. Adoptó una convencida y agresiva postura de rechazo del gongorismo, que le llevó a publicar agrios escritos en que satirizaba a su rival, como la *Aguja de navegar cultos con la receta para hacer Soledades en un*

compone *El Pincel* en su *Silva XXV*, y en una estrofa pontifica contundente, zanjando toda duda: “Y el famoso Español, que no hablaba / por dar su voz al lienzo que pintaba; / y por ti el gran Velázquez ha podido, / diestro, cuanto ingenioso, / así animar lo hermoso, / así dar a lo mórbido sentido / con *las manchas distantes*, / que son verdad en él, no semejantes, / si los afectos pinta; / y, de la tabla leve /huye bulto la tinta, desmentido / de la mano el relieve”. Y bien que no se trata de un intelectual del montón, pues a la belleza de la expresión se suma la agudeza en la valoración plástica: “las manchas distantes” que en el tenebrismo lo hermanaran con Caravaggio y especialmente Ribera, y en la impronta *alla prima* lo tornasen prójimo de Tiziano.

Sin formar legión, otras plumas le dedicaron atención lírica: Manuel de Faria y Sousa⁵⁶ (1583-1655), Enrique Vaca de Alfaro⁵⁷ (1592-1620), Manuel de Gallegos (1597-

día (1631). Su obra poética, publicada póstumamente en dos volúmenes, tuvo un gran éxito ya en vida del autor, especialmente sus letrillas y romances, divulgados entre el pueblo por los juglares y que supuso su inclusión, como poeta anónimo, en la Segunda parte del *Romancero general* (1605). En prosa, su producción es también variada y extensa, y le reportó importantes éxitos. Escribió desde tratados políticos hasta obras ascéticas y de carácter filosófico y moral, como *La cuna y la sepultura* (1635), una de sus mejores obras, tratado moral de fuerte influencia estoica, a imitación de Séneca. Sobresalió con la novela picaresca *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*, obra ingeniosa y de un humor corrosivo, impecable en el aspecto estilístico, escrita durante su juventud y desde entonces publicada clandestinamente hasta su edición definitiva. Más que su originalidad como pensador, destaca su total dominio y virtuosismo en el uso de la lengua castellana, en todos sus registros, campo en el que sería difícil encontrarle un competidor.

⁵⁶ (1590-1649). Historiador y poeta hispano-portugués, heredero de una prominente familia portuguesa, nacido probablemente en Pombeiro el 18 de marzo de 1590. Estudió algunos años en la Universidad de Braga y a los catorce años entró al servicio del Obispo de Oporto. Con excepción de cuatro años en que residiera en la Embajada de Portugal en Roma (1631-1634), pasó su vida en la corte de Madrid, donde murió tras una dolorosa agonía el 3 de junio de 1649. Fue hombre laborioso y estuvo felizmente casado con Catarina Machado, la Albania de sus poemas. Su primera obra de importancia se tituló *Epítome de las historias portuguesas* (Madrid, 1628), habiendo recibido el favor de la crítica. Empero, su edición anotada de *Os Lusíadas*, el poema épico de Luis de Camoens, generó sospechas de herejía en el Santo Oficio, por lo cual fue encarcelado, perdiendo a raíz de ello su estipendio oficial. Dedicó el resto de su vida a escribir una monumental historia de Portugal que incluía hasta el detalle más ínfimo detalle del dominio metropolitano en la dilatada geografía de sus colonias. Su poesía manifiesta una clara influencia del culteranismo gongorino, y

1665), Gabriel Bocangel y Unzueta (1608-1658), o los “indatables” García de Salcedo Coronel y Jerónimo González de Villanueva.

A despecho del ilusionismo del barroco, más cercano a los trampantojos y los efectos, las moralejas cifradas en emblemas y la filacteria del culto cristiano, el pintor sevillano está dedicado a intervenir las almas y las mentes de los retratados y a formular auténticos ejercicios científicos, los cuales obligan a un conocimiento mucho más elevado que el promedio de la población culta en materia de matemáticas, física, óptica, geometría y perspectiva, sin mencionar las cuestiones de construcción y distribución del espacio propias de la arquitectura. Por ello no sorprende la acumulación de títulos relativos a semejantes disciplinas; entre ellos, por citar un caso, dos ediciones de la *Perspectiva Especularia* de Euclides, en traducción vulgar castellana de Pedro Ambrosio Onderiz, matemático español quien por cierto escribiese un manual para el *Uso de Globos*.

Anotación especial demanda la extravagancia de coleccionar obras esotéricas, nada en principio más extraño y ajeno al temperamento del artista, quien no fuera dado a cosas de fantasía, arrebatos religiosos o meditaciones filosóficas (así, como ilustración, sólo se integra en la bitácora bibliográfica dos títulos de esta materia: la *Política*, en la edición

se compendió en *Noches claras* (Madrid, 1624-1626), así como en los cuatro volúmenes de la *Fuente de Aganipe* (Madrid, 1644-1646).

⁵⁷ De este poeta hoy ignorado permanece su imagen gracias al extraordinario pintor Juan de Valdés Leal (1622-1690), oriundo de Sevilla y descendiente de una familia portuguesa al igual que su amigo y maestro Velázquez, quien lo retratará entre 1654 y 1656; el óleo sobre lino muestra una inequívoca influencia, por cierto, del pintor de Felipe IV. Famoso, además, por sus series de “jeroglíficos” denominadas *In Ictu Oculi* y *Finis Gloriam Mundi*.

italiana de Antonio Brucioli⁵⁸, y la *Ética*, quizá en la versión del Bachiller de la Torre⁵⁹, de Aristóteles). De reflexión espiritual sólo se cuenta con dos títulos: el *Microcosmo y gobierno universal del Hombre christiano* del fraile agustino Marco Antonio de Camo, y *De la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* del canónigo hispalense Lucas de Soria. Este bosquejo del inventario de libros ratificaría la tesis de José Ortega y Gasset en el sentido de que a Diego de Velázquez habría que interpretarlo teniendo en mente a René Descartes y no a los humanistas de su tiempo. La vacilación reflexiva, crítica o metafísica saldría del escenario a empellones propinados por la razón objetiva, la duda, la observación y el minucioso proceder lógico.

⁵⁸ (1497-1566). Literato florentino, amigo cercano de Nicolás Maquiavelo, famoso por sus traducciones; especialmente su versión de la *Biblia* (*Antiguo Testamento*: 1530 de la versión latina y *Nuevo testamento*: 1532 de la versión de Erasmo de Rotterdam). Reconocido por su anticlericalismo y sus simpatías favorables a Martín Lutero y a Girolamo Savonarola. Perteneció al círculo neoplatónico *Orti Oricellari*.

⁵⁹ En mi parecer esta denominación se refiere a Alfonso de la Torre; aunque también existió otro bachiller de nombre Francisco de la Torre a quien el mismísimo Quevedo le publicara sus poemas en 1631 al encontrar misteriosamente un libro (*Poesías*) ya listo para la imprenta y al que le había sido borrado el nombre del autor en cinco de sus pasajes. Este versificador se encuentra en absoluto dominado por la estilística del sorrentino Torquato Tasso (1544-1595), canon occidental desde la aparición de su *Gerusalemme liberata* (1575). En la opinión siempre docta de Marcelino Menéndez Pelayo se trata del mayor ingenio español del siglo XV (Véase: *Orígenes de la novela*, edición de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, IV volúmenes, 1943). Famoso por su preceptiva del príncipe cristiano, eco de la *Ciropedia* de Jenofonte, titulada *Visión deleitable*. El bachiller Alfonso de la Torre compuso la *Visión deleitable* para satisfacer la petición que le hizo Juan de Beaumont, ayo de Carlos de Viana, de que escribiese una obra para instrucción del príncipe. El resultado es un «resumen enciclopédico del saber medieval» y «cifra de la historia cultural de Occidente hasta el siglo XV». Ninguna autoridad, cristiana, judía, árabe o pagana fue rechazada por el bachiller si servía a su propósito de alcanzar la verdad del universo, la evidencia de que Dios existe y el conocimiento del fin último del hombre. De esta manera se encuentran entre sus fuentes Marciano Capela, San Isidoro, Alain de Lille y sabios árabes y judíos, en particular Maimónides, del que adapta el *Moré ha-nebukim*. La transmisión de la *Visión deleitable* ha estado condicionada por el texto que, en 1485, fijó Fadrique de Basilea en una prensa burgalesa. El incunable se basaba en un manuscrito defectuoso que, sin embargo, adquirió con esa impresión carácter de vulgata. Además de la impresión burgalesa, se conocen otras tres ediciones incunables del texto. La primera es una versión catalana de 1484, previa por tanto a la vulgata que, no obstante, apenas ha tenido repercusión en la transmisión textual de la obra. Por el contrario, las ediciones tolosanas de 1489 y 1494 se agrupan ya en la tradición más común.

En el ensayo postrero que le dedicara el autor de *La rebelión de las masas* y *El tema de nuestro tiempo* a nuestro quístico artista afirma: “El siglo XVII va a ser el siglo de la seriedad. Es el siglo de Descartes –que nace tres años antes que Velázquez-, de los grandes matemáticos, de la física, de la política objetivamente dirigida (Richelieu). A estos nuevos hombres les parecen los deseos en que la belleza consiste algo pueril. Prefieren enfrentarse dramáticamente con lo real. Pero lo real siempre es feo. Velázquez será el pintor maravilloso de la fealdad. Esto significa no sólo un cambio de estilo en la pintura como los que habían precedido, como un cambio de misión en el arte. Ahora se ocupará en salvar la realidad que es corruptible, fugaz, que lleva en sí la muerte y la propia desaparición. (...) En la fealdad del objeto nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo como está pintado”⁶⁰.

Tan soterrada atracción por “lo oculto” resultaría comprensible, desde la tesis que califica al artista como adherente del racionalismo emergente, en exclusiva por una especie de afección a “atisbar y curiosear”. Disposición del ánimo en un raptó diletante que considera la *Quiromancia* de Jean Tesnier, la *Suma astrológica y arte para enseñar a hacer pronósticos* de Antonio de Nájera⁶¹, la *Phisonomia* de Giovanni Battista della Porta⁶², la

⁶⁰ *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1980, p.230-231. El ensayo del que procede la cita se titula “Introducción a Velázquez” y está fechado en 1954, un año antes de la muerte del filósofo español. A diferencia de la crítica alemana y anglosajona, José Ortega y Gasset acierta en las más de sus intuiciones; empero, es también sobrecogedor cómo muchas de sus afirmaciones lo son de temperamento sin recurrir, así sea por coquetería literaria, a documentación alguna. Se trata, como casi todo lo que salió de su pluma, de un ensayo basado en restituciones de sentido que se vinculan con discusiones historiográficas o incluso filosóficas, careciendo del aporte de las fuentes primarias, infinidad de las cuales se conocían en el dilatado período en que escribió y rescribió sus impresiones sobre el pintor andaluz.

⁶¹ (Primera mitad del s. XVII). Cosmógrafo castellano o portugués. Escribió un tratado de náutica muy utilizado durante el s. XVIII, *Navegación especulativa y práctica* (1628), en el que ofrece instrucciones sobre la navegación en aguas de América.

⁶² (1535-1615). Hijo de un científico al servicio de Carlos V en el virreinato de Nápoles. Sobresalió en el estudio de la óptica y la física, sobresaliendo sus estudios: *De refractione, optices parte*

Chronographia o repertorio de los tiempos que el bibliófilo Francisco Sánchez Cantón atribuye erróneamente a Francisco Vicente Tornamina cuando el verdadero autor no es otro que Hieronymo de Chaves⁶³, el insigne investigador multidisciplinario del renacimiento español, y dos *Repertorios*, uno imposible de rastrear y el otro de la probable autoría de Otañez de Escalante.

Esta somera revisión podría extenderse hasta prácticamente el infinito, lo que sería estéril. Su justificación reposa, con modestia, en fundar con pertinencia que Diego de Velázquez halló refugio en la morada de la ciencia. En sus senderos abiertos y siempre plurales, y no en la celda destinada al cultivo de una irrealidad suprema manifestada en estigmas, levitaciones o flagelaciones. El nuestro es un personaje moderno y esto significa, de modo cabal, un ser en constante apoderamiento de la realidad de su mundo, confrontado con su circunstancia para humanizarla al adueñarse de ella, mediante el simple ejercicio de su voluntad y juicio.

Salirse con la suya, convirtiendo su destino en sentido, transformando su orfandad en poderío, le granjeará la oportunidad de ser libre ahorrándose los inconvenientes y riesgos

(1593), *De furtivis literarum* (1563), *De spirituali* (1606), *Magia naturalis* (1558), *Villae* (1583-92) y *De distillatione* (1609).

⁶³ Nuestro bibliófilo también se equivoca en la primera parte del título pues escribe *Cronología* y... cuando el original que he consultado (la última edición del libro de 1588, impreso en Sevilla, en pequeño formato o cuarto, de 260 folios que dan 540 páginas, comenzando por una carta de presentación y anuencia de Felipe II, y dividido en cuatro tratados: I: tiempos astronómico e histórico; II: Signos del Zodiaco, los planetas y la descripción del mundo; III: tiempo cronológico y calendario; y IV: aplicaciones prácticas de la astrología a la medicina) indica *Chronographia o...* El más famoso meteorólogo del renacimiento español (1523-1574) Jerónimo de Chaves es el autor del libro. Matemático, cosmógrafo, astrólogo, maestro de artes y medicina, traductor de obras científicas latinas e italianas y catedrático de la Casa de Contratación de Sevilla. En vida su obra cumbre la *Cronografía* tuvo doce ediciones, y todavía después de su muerte Felipe II autorizó se siguiese reimprimiendo durante más de una década por ser “material provechoso”.

de enfrentar al monarca y/o a la monarquía. Es posible que ante esta frase Velázquez inquiriese un poco turbado, atendiendo a su denotativa flema: ¿y por qué hacerlo, con qué motivo, para qué colisionar con una atmósfera que también me es cómoda en el bienestar y en la sensibilidad? Sujeto de conciencia radical y autonomía relativa, nuestro creador monda las intrigas palaciegas para pintar al acaso, mientras atiende los asuntos propios de su condición de hidalgo y cofrade de Santiago. Es un pintor que no se reconoce como sujeto dependiente y subordinado, por ello deviene funcionario de alto rango; o bien es un precedente del artista moderno, incapaz de sujetarse a la rigidez del mecenazgo o el protectorado, y para serlo en libertad opta por convertir dicha vocación en pasatiempo y afición, amparado en la posición de fuerza que le brinda la burocracia palatina.

Fincado el carácter científico y analítico de Velázquez toca el turno de insistir en las interpretaciones a su segunda piel: la pintura, emblemática en *La familia real* o *Las Meninas*. Para comenzar por el principio se impone la identificación de los sujetos participantes en la trama de la visualidad⁶⁴:

⁶⁴ Sigo la interpretación canónica, salvo en lo relativo al “fantasma”, de Acisclo Antonio Palomino y Velasco: *El museo pictórico y escala óptica*, (1715-1724), Madrid Aguilar, 1947, p. 214 y ss. , donde ofrece su evaluación entusiasta del cuadro, “terno”, al que califica de “autorretrato”. Cabe destacar que este autor contó con el privilegio de conocer directamente a cuatro de los participantes de la composición: María Agustina Sarmiento (1690), José Nieto (1684), Mari-Bárbola (quien residió en la corte hasta 1700, fecha en que regresó a su natal Alemania) y Nicolás Pertusato (1710). Entre paréntesis se indican las fechas de defunción, lo que permitió al tratadista y pintor de la última etapa del barroco conocer sus testimonios sobre la fábrica del cuadro, ya que nació en 1655 y murió en 1726. Si bien ya se menciona a este autor en el primer capítulo, valdría la pena ampliar la información. Así tendríamos que: Nacido en Bujalance en 1655, se trasladó con su familia a Córdoba cuando apenas tenía diez años de edad. Allí, inició la carrera del sacerdocio que abandonó para dedicarse a la pintura. Entre 1665 y 1678 se considera la etapa de formación. Durante la misma, sin vincularse a ningún maestro, recorrió los talleres que se encontraban activos en la ciudad, copió las obras de Antonio del Castillo, que había muerto en 1668, y se entrevistó con los pintores que ocasionalmente visitaban la población. En 1672 conoció a Valdés Leal que le animó a seguir pintando, tras ver sus trabajos. Cuatro años más tarde, en 1676, entabló amistad con Alfaro, durante uno de los viajes que el pintor realizó a Córdoba, quien lo convenció para que se marchara a Madrid, hecho que ocurrió en 1678. De esta primera etapa se conservan, en el museo cordobés, las copias que realizó de las obras de Antonio del Castillo, La Adoración de los Magos y San Jerónimo penitente, en la iglesia de San Andrés, una Inmaculada, en la que quedan patente ciertos ecos de

- *Los retratados* (9 y un perro), desde el primer plano, el intermedio y el fondo, y de izquierda a derecha:

A. Primer plano:

1. Diego de Velázquez;
2. Doña María Agustina Sarmiento, hija de don Diego de Sotomayor, perteneciente al Consejo de Guerra, quien le ofrece a su señora una bebida en un búcaro de cerámica roja de Estremoz o Tonalá⁶⁵, haciéndolo de rodillas en un gesto protocolario;

Valdés Leal, o, en la colección Colomera, un San Rafael. Del año 1678 a 1698 se desarrolla su segunda etapa. En estos años contó con el apoyo de Claudio Coello y Lucas Jordán, fue nombrado pintor del Rey, en 1688, contrajo matrimonio y se acrecentó su fama como pintor. Uno de los primeros trabajos de esta etapa, fue la conclusión de las obras que Juan de Alfaro había dejado sin terminar, al sorprenderle la muerte, en 1680. Estas eran el retrato del *Abad de Roncesvalles*, la *Inmaculada* de Lorenzo Delgado de Córdoba y el *Entierro de Cristo* para el Santuario de la Fuensanta de Córdoba. A ellos siguieron, entre otros, la *Fábula de Psiquis y Cupido*, para el Alcázar Real y hoy en la Galería del Cierzo, la *Inmaculada* del Museo de la Academia, el *San José con el Niño* de las Carmelitas de Toledo, o los frescos de la capilla del Ayuntamiento de Madrid. A su etapa de madurez, entre los años 1698 y 1726, corresponden los frescos del *Triunfo del Cordero Místico*, en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia; el *Triunfo de la Iglesia Militante* de San Estaban de Salamanca; las pinturas de las Cartujas de Granada y del Paular o las del Sancta Sanctorum de la iglesia de la Trinidad de Córdoba. Entre otras, las pinturas de caballete de *Santa Inés* del Museo del Prado, *Los desposorios de la Virgen* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, o las pinturas del altar mayor de la Catedral de Córdoba. En este mismo templo se encuentran la *Conquista de Córdoba por San Fernando*, el *Martirio de San Acisclo* y *Santa Victoria* y la *Aparición de San Rafael al venerable Roelas*. Pero quizás más que por su producción pictórica, Palomino es conocido por su obra literaria. Ya entrado el siglo XVIII, compuso un tratado *El museo pictórico y escala óptica*, que ha sido y seguirá siendo citado a lo largo de este texto con insistencia por su carácter canónico –a Palomino se le conoce como el “Vasari español”– en lo que hace a Velázquez y al barroco en general. Conocidos genéricamente con este título, en realidad, se trata de tres libros, dedicados el primero a la teoría de la pintura (1715), el segundo a su práctica (1724), y el tercero, en la misma línea de Vasari o Pacheco, a la vida de los pintores (1724). Éste último, titulado *El parnaso español pintoresco y laureado*, constituye el primer tratado de historia del Arte español y una de las obras más interesantes de la historiografía artística española, donde se recogen noticias biográficas y valoraciones personales de los artistas más significativos de su época, cogidas de primera mano ya que conoció a la mayoría de los que aparecen en ellas. Antonio Palomino, ha pasado a la historia, sin duda, por ser el primer historiador del arte español, pero su pintura tampoco desmerece; fue seguramente él más grande muralista de la escuela española. Vale insistir sobre la cúpula del Santa Sanctorum de la Cartuja de Granada, de consumado alarde compositivo, uniendo dos espirales en sentidos opuestos para centrar los dos temas principales, –dichas espirales son imaginarias y subyacen a la obra, están conformadas por los distintos personajes y ángeles. Además véase, una vez más, a Francisco Sánchez Cantón: “*Las Meninas* y sus personajes”, en *Escritos sobre Velázquez...*, p.87-119.

⁶⁵ Como curiosidad traigo a colación la opinión de un destacado miembro de la Real Academia Nacional de Medicina de España, doctor Oscar Valtueña, quien afirma que la presencia del “búcaro” no obedece al capricho estético del pintor, sino a un misterio pediátrico. Así, se pregunta: “Por qué se ha colocado esta insignificante pieza de humilde arcilla en un aposento palaciego y en una escena en la que figuran los reyes, una infanta y sus más allegados, para servirla en una bandeja de metal precioso? ¿Cuál es el acontecimiento del que centrado en el búcaro, participa todo el

3. La infanta Margarita Teresa de Austria atendida por Las Meninas⁶⁶ en sus flancos;
4. Dona Isabel de Velasco, hija del conde de Colmenares, inclinada ligeramente;
5. La enana Mari-Bárbola;
6. El enano Nicolasillo Pertusato; y
7. El mastín de las cazas reales “León”.

B. Segundo plano:

8. Doña Marcela de Ulloa, vestida con hábito, presumible signo de viudez de don Diego de Peralta, guardadamas; y
9. Un personaje sin identificar que el mismísimo Palomino se aventura a calificar también de “guardadamas” (¿Diego Ruiz de Azcona?).

C. Tercer plano:

10. José Nieto, aposentador de la reina que sube la escalera volteando hacia la escena.

cuadro? El búcaro es una arcilla o una vasija hecha con esta arcilla, que despide, sobre todo cuando está mojada, un olor agradable, que solían masticarla y aún comerla las hembras para opilarse. La opilación es la obstrucción de los conductos del cuerpo humano, especialmente los femeninos. (después de descartar que la escena representa la oferta de agua para mitigar la sed, prosigue:) Más bien se le ofrece el búcaro para que lo mastique o coma, tratando de obtener una obstrucción de sus conductos, concretamente el genital, de acuerdo con los conocimientos médicos y populares de la época, bien conocidos en Palacio”. (Con estos datos sugiere que la infanta Margarita padecía una vulvovaginitis, con abundante secreción, o una pubertad precoz.) Es posible suponer que se tratara de un síndrome de Albright, caracterizado por lesiones cutáneas; hemorragias, que pueden comenzar en el primer año de vida, y la telalquia o aumento de tamaño de las glándulas mamarias. El síndrome puede evolucionar en bocio e hipertiroidismo, y tanto en el cuadro de Velázquez de la infanta, ya mayor, que figura en el Prado, como los retratos existentes en la Academia Nacional de Pintura de Viena y en el Museo de Arte Occidental de Kiev, nos muestran la existencia de una exoftalmia. Descrita por un cronista vienés, la infanta –con 19 años- intenta disimular en su cuello un bulto que los médicos se esfuerzan en disminuir. Con 20 años, permaneció tres meses en cama aquejada de fuertes dolores de garganta debidos al tumor. Empeoró y poco después falleció, lo que se puede interpretar como una malignización de su bocio hipertiroideo, con probables metástasis en la garganta”, en la opinión del académico. Comento que el tan meneado búcaro ofrecido en salvilla de plata bien podría ser de Tonalá, Jalisco (México), si atendemos al descubrimiento en los fondos del Museo de América en Madrid, provenientes a su vez de la colección Oñate, de una serie de piezas de barro modelado con engobe rojo y algunas más pintadas que, en la expresión de la condesa D’Aulnoy, resultan *terra sigilata*. Sobre el particular véase: María Concepción García Sáiz y María Ángeles Albert de León: “Éxotismo y belleza de una cerámica”, en *Artes de México*, revista-libro número 14, *Cerámica de Tonalá*, México, 1991, 1ª edición, p. 34 -49.

Véase, <http://www.diariomedico.com/entorno/ent240599com.html>

⁶⁶ Voz lusitana (*menina*: niña; *menino*: niño) usada para designar a los pajes. Por extensión se recurría a este nombre para referirse a las damas nobles y jóvenes que servían a la reina y las infantas de la corte española.

- *Los aludidos* (2 por el reflejo del espejo más 1 fantasma y 1 sentido):
 - A. Los reflejos del espejo de azogue:
 - 11. Felipe IV y
 - 12. Mariana de Austria.
 - B. El fantasma:
 - 13. El (fallecido) príncipe Baltasar Carlos y
 - C. El sentido
 - 14. La mirada significativa de la ausente infanta mayor María Teresa, después reina de Francia.

Se impone una pregunta para estar en condiciones, mínimamente plausibles, de fundar la tesis de la sobrestimación de los actores registrados. Así la interrogante podría formularse de modo directo: ¿Por qué suponer que en el territorio del lienzo habitan más personajes de los evidente y físicamente retratados? Y la única respuesta que puedo esgrimir radica en dos criterios básicos: 1) La pulcritud y compulsión de Velázquez para referirse a su propio trabajo, es decir su fortaleza intelectual y su penetración simbólica; y 2) el alcance conceptual del título original del cuadro.

Si aceptamos dichos factores comprensivos como guías heurísticas que marcan la producción del artista y definen su obra maestra, podríamos reconocer que deviene difícil endilgarle a Velázquez un error tan descomunal como el de referir una pintura como *La familia real*, cuando sólo aparece en su geografía la infanta Margarita y, como reflejos en el espejo, sus padres Felipe IV y Mariana de Austria. No resultarían suficientes estos miembros de la casa reinante española, pues hay una más: la infanta mayor María Teresa, hija de la primera esposa del monarca Isabel de Borbón, que todavía vive en palacio (1656)

y no será hasta cuatro años después cuando contraiga matrimonio con Luis XIV y se instale definitivamente en Francia, por lo que no encuentro razón inequívoca para que fuese marginada.

Recurriendo a una dosis desconozco cuán abundante de imaginación, me atrevería a afirmar que la disposición física de Velázquez, la forma en que entorna el cuello para mirar a quienes interrumpen su trabajo por fuera de la geografía pictórica, sus majestades católicas imperiales, que de ningún modo revela el más mínimo gesto de reverencia protocolaria, bien podría manifestar una novedad distinta consistente en la sorpresa y no en el “desacato”: que fuese la infanta mayor María Teresa quien encabezara ese mínimo “pelotón” de visitantes al taller efímero del artista y que por ello mismo ni siquiera pudiese verse reflejada en el espejo, pues ya habría pasado ante los ojos del pintor, y que no le diese tiempo u oportunidad al ayuda de cámara de Felipe IV y aposentador mayor de palacio de mostrar los signos obligados de humildad y sumisión ante los monarcas. Y mientras acontecía todo esto, entonces sí, la impronta de los reyes quedaría registrada en el espejo del fondo de la galería-taller-aposento de Baltasar Carlos. Cumpliéndose sin cortapisas el deseo del autor: conquistar la fama como parte de la familia real, cumplir así el sueño de su posteridad siendo según él –paradoja de paradojas- alguien más y mejor que un pintor, un cortesano. Ahora bien, pese a su ausencia, me atrevería a considerar que precisamente la mirada de la infanta mayor, hija de Isabel de Borbón, funcionaría como el sentido (la vista) significativo de la escena; como si pudiésemos apreciar la composición sólo gracias a su “percepción óptica”, mediante una suerte de “antiparras virtuales” donadoras de la significación última de la escena. Vemos, nosotros, sólo a través de su mirada.

Otra lectura que se le ha dado a *La familia real* o *Las Meninas* reside en sostener que, en efecto, los reyes están siendo pintados por el artista. Empero, la dimensión y formato del bastidor y su tela, la orientación del caballete en sesgo o cartabón respecto de los presumibles retratados y del espejo colocado al fondo a manera de telón, tan sólo por razones de isóptica impiden fundar semejante aseveración. El caso suscita algunas dudas, si es que no perplejidad, porque de cualquier modo no se conserva el supuesto retrato de los reyes, que insisto no corresponde con las dimensiones del lienzo visto por su dorso y, por si fuera poco, el supuesto boceto a lápiz de la escena⁶⁷, que en teoría fuera propiedad de don Melchor Gaspar de Jovellanos, ha sido tachado de apócrifo como buena parte de los apuntes de Velázquez.

En abono del argumento que metamorfosea la ocurrencia visual, una escena que registra la interrupción de un episodio insisto familiar, bitácora de cada uno de los componentes del círculo de parentesco directo de Felipe IV, restaría probar que por allí ronda el alma del sucesor-heredero muerto, en quien pensara Diego de Saavedra Fajardo cuando escribió su tratado y preceptiva *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien Empresas* (1640).

⁶⁷ De nueva cuenta, Francisco Sánchez Cantón escribe en sus notas complementarias al artículo “*Las Meninas* y sus personajes” ya citado *supra*: “Ceán Bermúdez en su Diccionario (1800) dijo en una nota: ‘El excelentísimo señor D. Gaspar de Jovellanos conserva el boceto original que hizo Velázquez para esta obra’. La describe Curtis: mide 56 pulgadas por 48. En el espejo se refleja la cabeza de Velázquez y en la puerta abierta se ve al Rey. Poseíalo en Kingston Lacy, Dorset (Inglaterra), Walter Ralph Bankes. Se exhibió en Londres en 1823, en 1864 y en 1870, la última vez en la Royal Academy. Cruzada Villamil lo tachó de apócrifo. Justo no da opinión definitiva y, modernamente, es cuadro sin literatura. Es sabido que igual mala suerte han corrido otros supuestos bocetos velazqueños; ninguno de ellos admitido por la crítica más autorizada” (p.107).

Se sabe que la locación donde transcurre la trama del pintor que no lo es pero que está pintando para demostrarnos, justo, que trasciende la idea o el estereotipo del artista, un alto funcionario de palacio reconocible por el emblema de su posición (la “llave” mencionada páginas atrás), es “el Cuarto bajo que llaman del príncipe –el finado en 1646, Baltasar Carlos- que cae a la plazuela de palacio”⁶⁸ y que haría las veces de estudio para el desarrollo de la composición aún cuando se sabe con certeza de que ese espacio jamás fue el taller permanente de Velázquez.

Esa ala de la construcción, siguiendo los planos levantados del inmueble por Juan Gómez de la Mora⁶⁹ (1626) ocupa las crujías 12 y 25, respectivamente antecámara y cámara del heredero al trono que muriese de una infección de viruela mal atendida el 9 de octubre de 1646 en Zaragoza. En el cuadro ya no se observa el muro divisorio y como novedad se cuenta con una segunda puerta de acceso; permanecen a manera de decoración las copias que Juan del Mazo hiciera de los originales de Rubens y Jordanes sobre las

⁶⁸ Véase, Jonathan Brown: *Velázquez: Painter and Courtier*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p.256, quien a su vez remite a Bottineau, Yves:” L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la tour d’Espagne au XVII Siècle”, en *Bulletin Hispanique*, París, 1958, número 69, p. 450-453.

⁶⁹ (Madrid; 1586-1648). Arquitecto español. Se formó con su tío, Francisco de Mora (Palacio de Uceda, Madrid; 1608-1613). El Renacimiento italiano y la obra de Juan de Herrera y Juan Bautista de Toledo (El Escorial, San Lorenzo; 1562-1584) fueron las fuentes en las que se inspiró para sus edificios, ordenados y dominados por la simetría, aunque enriquecidos con una mayor profusión decorativa que los de sus modelos. Trabajó principalmente en Madrid, al servicio de la corte de Felipe III y Felipe IV, y fue uno de los grandes arquitectos del siglo XVII. Entre sus obras maestras se encuentran el convento madrileño de la Encarnación, la Plaza Mayor de Madrid, incluyendo las casas de la Panadería, la Carnicería y la de la Villa; la Quinta de la Zarzuela y la Clerecía de Salamanca, en la que destaca el sotocoro. Aunque las líneas de sus obras son esencialmente clasicistas, por su tendencia al enriquecimiento decorativo sus edificios se consideran de transición al Barroco.

Metamorfosis de Ovidio que engalanaban la Torre de la Parada⁷⁰, de acuerdo con el inventario de 1686⁷¹.

¿Pero qué importancia, si alguna, pudiera conferírsele a esta digresión arquitectónica? Pues una estratégica por naturaleza, en el entendido de que Velázquez no deja nada al azar y por ello, no habiendo sido pintada realmente en su “obrador”, se trataría de un homenaje fúnebre, una especie de túmulo alegórico que así sea en calidad de “símbolo diluido” lo incorpora en la escena, esa que tiene lugar como un acto de familiaridad en los que fueran en vida los aposentos de Baltasar Carlos.

Así las cosas, esta interpretación arrojaría algún fundamento sobre el por qué Velázquez denominara tan apasionante cuadro como *La familia real*, en lugar del título hoy indisputado que lo designa, *Las Meninas*; dada la incorporación en su superficie de la totalidad de quienes integraran el núcleo básico de Felipe IV, incluyendo de manera protagónica, en alegoría propia de un cenotafio, al heredero fallecido y a su hermana la infanta mayor María Teresa, como una presencia fantasmal no registrada. Incluso la jerarquía social se somete a las reglas y condiciones del orden estético que define el artista, quien está en posición de enfrentar semejante reto a la representación justo porque se asume como un gozne entre el dentro y el fuera de la superficie del cuadro. Más claro ni el agua y

⁷⁰ Véase, Jonathan Brown: *Velázquez: Painter and Courtier*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, p.256, quien sigue –como todos quienes escriben acerca del pintor sevillano- al multicitado Palomino.

⁷¹ Véase, Brown: *Imágenes e ideas...*, p.99-100, quien a su vez cita los descubrimientos de Steven N. Orso: *Philip IV and the decoration of the Alcázar de Madrid*, New Jersey, Princeton University Press, 1986, 330pp.

así de nítido lo sintetiza Svetlana Alpers: “As *Las Meninas* shows, Velázquez sees himself as part of the very court he sees through”⁷².

Hipostasiando el carácter de objeto para ser visto del lienzo, Foucault remata su apuesta exegética al afirmar: “Quizá haya en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta, representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquél a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo –que es el mismo- ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación”⁷³.

No cabe duda que se trata de una suculenta manera de apreciar el sentido integral de la anécdota visual, considerando el efecto dialógico del espectador como parte de la trama, pero adolece de un problema básico, la ignorancia del emplazamiento original de la composición magna de Velázquez: la *pieza del despacho de verano* de Felipe IV, tal como

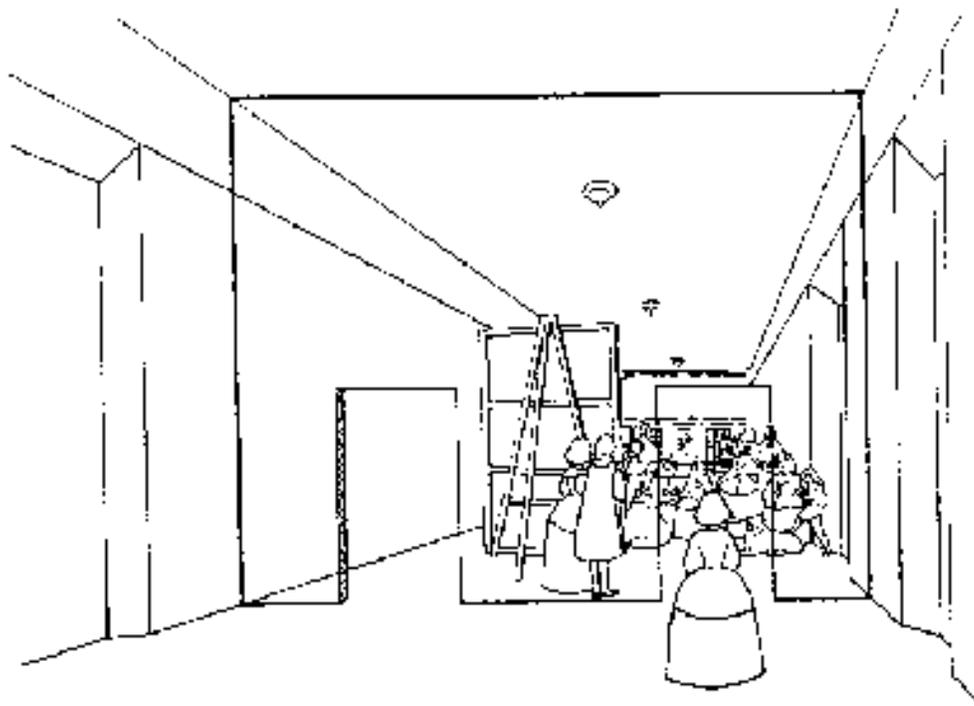
⁷² “Interpretation without Representation, or the viewing of *Las Meninas*”, en *Representations*, Los Angeles, University of California Press, no. 1, febrero, 1983, p.31-42. En el mismo pasaje pero antes de formular tan devastador remate, la autora refiere: “It is hard not to see the double portrait from the vantage point offered by *Las Meninas*, where self-representation, the social order, and the production of art are so prominently displayed and in which framing plays such a major role. Seen one way, *Las Meninas* is a picture about the role of framing: frames in the form of pictures, a mirror, doors and windows measure out the walls at the back and to the right, while the edge of the large canvas intrudes at the left. The king, queen, and their daughter the princess who is posing for them are known by being framed. But there is contrary testimony offered by the picture as a whole. It is, as we have seen earlier, distinctly unframed, admitting of no bounds and thus with its odd disruption of significant size it contradicts the order established in the framing of the court” (p. 40).

⁷³ *Op. cit.*, p. 25.

ha sostenido Jonathan Brown⁷⁴. Reducto secretísimo del solaz regio, ese espacio inmobiliario está destinado a la máxima secrecía, esa que se consume en las liviandades intelectuales, los devaneos artísticos, los encierros por motivos de reflexión solitaria sobre asuntos políticos y preocupaciones religiosas.

Obra accesible única y exclusivamente al Monarca y a su círculo privado, por su localización; y por si fuera poco, en ese sitio el depositario de la Corona española ni siquiera recibía a su primer ministro, don Luis de Haro, o a los embajadores, cancilleres y el resto de tan prolífica runfla de burócratas, nobles y panegiristas. A ellos les estaban destinadas otras estancias del Alcázar y las casas reales para su atención, desahogo de acuerdos y compulsas de peticiones.

⁷⁴ Velázquez, *Painter and Courtier*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, p.259. Queda claro que la especulación filosófica jamás podrá suplantar las posibilidades comprensivas que encierran los documentos; en este caso, el espacio en el que estuvo físicamente colgado el cuadro, su naturaleza de acuerdo con la arquitectura palatina y los modos prescritos por las Etiquetas Reales, en lo que hace a las relaciones y visitas que recibía el Monarca. Así las cosas, *Las Meninas* fue una obra diseñada para el disfrute privado de Felipe IV y nunca se pensó en que su emplazamiento fuera un museo. Por lo que la insistencia foucaultiana en el espectador-masivo es equivocada por no decir absurda. Para una versión crítica de esta lectura revítese: Schmitter, Amy M.: "Picturing power: Representation and *Las Meninas*", en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, no. 3, verano, 1996, p. 255-268.



Reconstrucción conjetural del meta-cuadro de *Las Meninas*⁷⁵.

Empero, como escribe cuidadoso Ángel Gabilondo Pujol: “En *Las Meninas* queda siempre la puerta abierta. Por ella irrumpe un sujeto desconcertado o quizá se va. Un cuerpo clave, el de José Nieto, pintado por quien, en rigor, porta la llave, vela la escena, como nuestro propio cuerpo, sorprendido en *Las Meninas* sobre un fondo de espejo, se desdobra en el lienzo lejos de sí. El poder del rey es ahora el poder, los recursos y la tarea del arte”⁷⁶. Y esta especie de desafío a los símbolos del poder regio, la subsunción de la pareja soberana

⁷⁵ Véase: Campás Montaner, Joan: “Aproximació hipertextual a *Las Meninas* de Velázquez”, http://cu.uoc.es/~982_04_005_01web/fixter/menines.html Para seguir con la polémica del espejo véase de Buero Vallejo, Antonio: “El espejo de *Las Meninas*”, en *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza, 1973, p. 55-93., donde se defiende la hipótesis de que el reflejo del azogue viene del bastidor que de espaldas nos ofrece el sevillano y que, entonces, contendría las imágenes de la pareja real.

⁷⁶ “La puerta abierta”, en *En torno a Velázquez*, coordinador Miguel Ángel Ramos Sánchez, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 1999, p.167-188.

en la destemplada emanación mercurial, o si se quiere leer de un modo diverso, la familiaridad extrema del súbdito con sus señores, induce a pensar que el Velázquez último está a punto de desmaterializarse, pues pareciera que ya nada le importan los vestigios de realidad y sobre todo de su ordenamiento. Pinta lo esencial, aquello que él cree define los márgenes de nuestra percepción visual: la luz y el espacio, el aire y el movimiento, eso que varios estudiosos han dado en denominar la “atmósfera”.

Lo inaudito de este empeño reside en que tales tópicos –de serlo- son etéreos e intangibles, sólo existentes por contaminación objetual, en referencia a algo o alguien plenamente corpóreos. De resultar plausible semejante interpretación, el artista sevillano retrata, plasma o registra a seres animados solo porque le son indispensables para situar las energías y las relaciones que sí atrapan su atención. Por su irónica y escasa recurrencia a episodios mitológicos, de paso postula y defiende el triunfo de la virtud aristocrática de la composición artística sobre la necesidad plebeya de la producción artesanal. Sin embargo, la representación huidiza continuará, exacerbada, en el tributo al dinamismo de *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1657)⁷⁷.

⁷⁷ Véase: Hellwig, Karen: “Interpretaciones iconográficas de las *Hilanderas* hasta Aby Warburg y Angulo Iníiguez”, en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, tomo XXII, número 40, 2004, p.38-55. Donde se sitúan muchas de las pistas de la accidentada historia de este cuadro monumental que no mencionara siquiera Palomino y que formara parte de la colección del Montero mayor del Rey don Pedro de Arce, después de la del IX duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda, hasta pasar a los fondos plásticos de Felipe V, primero del Alcázar madrileño hasta el año de 1734 cuando se incendió provocándole daños al lienzo y después de ser intervenido destinado al Palacio del Buen Retiro donde permaneció hasta 1772; a partir de entonces fue trasladado al nuevo Palacio Real en lo que se conocía como “Pieza de Trucos”.

CAPÍTULO III.

Las sabandijas de Palacio

El barroco, como juego de equívocos y majestad de las representaciones, encuentra en la intimidad de la corte, las casas nobiliarias y el palacio real una afirmación privilegiada del poder: la del espejo de virtudes. Un mecanismo negativo de deslizamiento del sentido y reificación que permite realzar, mediante el truco del reflejo invertido, el esplendor de los poderosos (en su salud, riqueza, talento y belleza) a costa de mostrar, con impudicia y a ratos brutalidad, las limitaciones de los hombres o mujeres de placer, también llamados sabandijas de palacio, esos cortesanos especiales que fueran los enanos, seres deformes, bufones y simples de espíritu.

Comparación por contraste que humanizaba a los “monstruos”, divinizando en paralelo a los detentadores de fueros (la nobleza, el clero y los funcionarios de alto rango). Males necesarios, falsos recordatorios de la humildad y lo efímero, depósitos simbólicos de la otredad, presentificaciones de la ruina y las limitaciones, semejantes “cosas de nada” atraparon a Velázquez imponiéndole su mirada, ya no las del enfermo o el desvalido, sino las del sujeto que, a querer o no, se sabe único e irrepetible, dueño de algún secreto o arcano, pues no todos eran idiotas, y aún los débiles mentales algo tendrían para fascinación y deleite de los señorones y las damas encopetadas.

Empero, el tránsito metafórico incumplía su propósito de luminosidad vicaria, entre otras tantas razones, por la propia decadencia de los Austrias; quienes, de paso, mostraban con un toque de desenfado o quizá negación, sus peculiares deformidades, evóquese tan

sólo el prognatismo que les era consustancial. No estaban pues, los personajes de esa estirpe a punto de fenecer, para desatar pasiones, esas aristotélicas procedentes del bajo vientre, o imponer reconocimientos estéticos. Feos eran y de qué manera; pero también sufrían otros reveses: los de la salud frágil y precaria, y las huellas de un agotamiento sanguíneo y cromosómico que nada bueno auguraba. Así las cosas, si bien resulta relativamente plausible la hipótesis de la comparación entre lo bajo y lo sublime, habría que asumir, al menos como duda razonable, que semejantes seres de ilusión ocupasen un espacio por mérito conquistado a golpes de afecto, complicidad y deseo convergente, salpimentado con una dosis de pertinencia y acaso buen juicio.

Punzones de influencia, rescoldos de confianzas, ecualizadores del temperamento, estos seres eran objeto de comercio especial, de localización intensiva y de traslados inesperados. De este modo, en gesto por demás amoroso, la gobernadora de los Países Bajos doña Isabel Clara Eugenia le remitió desde Bruselas a su sobrino el entonces príncipe Felipe a un enano de nombre Miguel apodado “Soplillo”⁷⁸, para que fungiese de su bufón particular. La afección del futuro monarca que iniciaría su reinado el 31 de marzo de 1621, queda de manifiesto en un espléndido lienzo de Rodrigo de Villandrando (1620-1621), alojado en el Museo del Prado⁷⁹, al capturarse el gesto regio de la mano posada en la cabeza del minúsculo.

⁷⁸ Cuando hay unas orejas prominentes, llamadas en soplillo, se ha de tener en cuenta si éste adelantamiento es debido a la ausencia del pliegue, que llamamos antihelix, aunque también puede deberse a la concha prominente. La concha es la zona cóncava que va desde el pabellón hasta el conducto auditivo externo. A veces la oreja en soplillo se debe a las dos cosas, a la ausencia de antihelix y a una concha prominente.

⁷⁹ El príncipe porta un elegante traje blanco bordado en oro, capa de armiño respunteada en plata y oro llevando al cuello una amplia gorguera, mientras su acompañante está ataviado con un conjunto de raso azul con chaleco y bordados profusos. El estilo de la composición de corte miniaturista pese a su formato (204x110 cm.) recuerda el “golpe” de los retratistas que le antecedieron: Alonso



Rodrigo de Villandrando: *Príncipe Felipe y el enano Soplillo* (1620-1621);
Museo del Prado, Madrid, España.

Como curiosidad valdría la pena consignar que Velázquez se incorporó a la corte madrileña aprovechando la vacante y la dotación de la plaza del pintor real y ujier de cámara de Felipe III, el aludido Rodrigo de Villandrando, fallecido en diciembre de 1622. Promoción del círculo andaluz del Alcázar, con el valido a la cabeza, el conde duque de Olivares, y, de modo protagónico, don Juan de Fonseca, Canónigo de Sevilla y Sumiller de Cortina del joven monarca, que lo alojara en su casa y lo tuviese a buen recaudo (“bien regalado y servido”), quien fuera retratado por el pincel de nuestro artista para admiración y sorpresa

Sánchez Coello (1531-1588) y Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), seguidores del flamenco Anthonis Mor Van Dashorst, mejor conocido como Antonio Moro (1517-1576).

de Felipe IV y sus allegados; hecho que motivara el encargo de su propio retrato y después de otro dedicado al príncipe de Gales, futuro Carlos I de Inglaterra, iniciándose así su carrera de cortesano⁸⁰.

El dicho popular sostiene que “la cabra tira al monte” y ha de ser cierto, pues si no ¿cómo explicar la pasión de los Austrias por tan extrañas figuras de compañía? Los atesoraron con fruición y delicadeza extrema, los intercambiaron con arrogancia y donaire, pero, sobre todo, los hicieron testigos de su paso por la historia al retratarlos por doquier, gracias a un sinfín de manos que poblaron con sus contrahechos volúmenes los territorios plásticos. La debilidad fue extrema, ya que Velázquez no impone moda, salvo en conferirles y reconocerles dignidad y voluntad propias, acomodándose al uso y requiebro de plasmar semejantes desdichas.

Otro antecedente irrumpe del pincel de Juan Van der Hamen y León (1596-1631): un *Enano* (1626 h.) que porta el bastón de mando y la espada de caballero, acicalado con prendas de géneros sutiles entintados en ocre y pardos, que mantiene la mirada en alto, observándonos con atención suma al modo de un desafío apenas encubierto. Anatomía maltrecha, encarcelada acaso, consignada por este pintor madrileño de apellidos flamenco y castellano, hijo del arquero de Felipe II, logradísimo bodegonista, pionero de la pintura floral y comisionista acertado en la decoración del monasterio de las Descalzas Reales con la fábrica de unos altares fingidos.

⁸⁰ Véase: Alfonso E. Pérez Sánchez: “Felipe IV, a través de Velázquez”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Fundación Cultural de la Nobleza Española, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004, p.29-60.



Juan Van der Hamen: *Enano* (h. 1626);
Museo del Prado, Madrid, España.

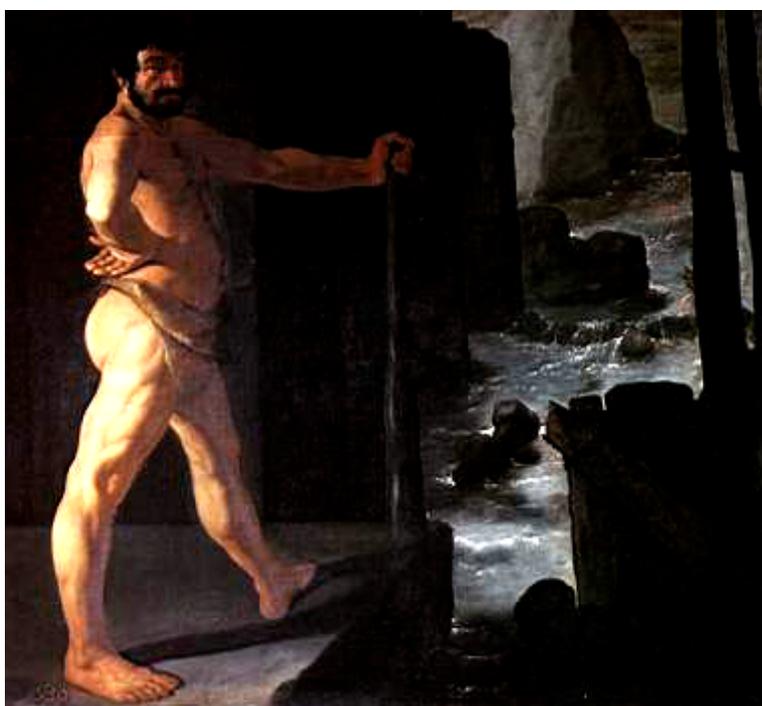
Muerto con prisa, éste contemporáneo del artista sevillano gozó de fama y fortuna en la Corte de Felipe IV. Bien podría afirmarse que ambos creadores hayan trabado contacto, dada su coincidencia tópica y funcional, en el Alcázar; más aún cuando, socializando con “átomos y enajenados”, les asociaba su empeño por trasegarlos en la pintura, aunque hincando el diente de manera diversa: uno, al captar a un criado real en calidad de personaje, haciendo pues un retrato con un dejo de curiosidad y una pizca de piedad; otro, al rescatar la voluntad e imperio subjetivos de quienes vivieran a pesar de las “estrecheces” del cuerpo o el alma, librando auténticos certificados de existencia como si tal cosa, evitando sucumbir a las tentaciones propias de la misericordia o, también, eludiendo las provocaciones del humor.

Valdría la pena detenerse aunque sea un instante para interrogar otra vez, y las que hagan falta, por los fundamentos de la pasión habsbúrgica por los subnormales y discapacitados. Encontraríamos una respuesta simbólica, mítica, e, incluso, delirante: suponer y confiar en que el origen de la dinastía se remontaba a un personaje de la *paideia* helénica, un semidiós capaz de estrechar lo sagrado y lo profano: Hércules⁸¹, el de los trabajos, el de las pruebas, el de la dureza en la formación; ese que venció los obstáculos porque pudo sobreponerse a sí mismo, él que dentro de sí encontró refugio y fortaleza, fuerza y astucia.

El mítico hijo de Zeus que acometiera las acciones temibles y riesgosas, que impusiera su presencia física descomunal, falta de gracia, en oposición a la armonía estética de Apolo, consciente de su “monstruosidad” sólo redimible por su condición sublime, incapaz de seducir, pero sí de impresionar, se yergue como el bastión y asidero de quienes poseídos por el dominio expansivo propio de la política, desdeñan las metáforas y los

⁸¹ Hércules fue hijo de Zeus y de Alcmena, hija del rey de Micenas y esposa de Anfitríon rey de Tirinto. Zeus aprovechando la ausencia del monarca tomó su apariencia y se refociló con ella, de tal unión nació un vástago que sería el más poderoso de los mortales y gobernaría la noble casa de Perseo. Empero, para gozar de la inmortalidad estaba impelido a nutrirse de la diosa Hera, su peor enemiga, celosa de los móviles femeninos de las travesuras concupiscentes de su cónyuge. Hermes contradictorio al fin, aprovechó el sueño de la esposa de Zeus y acercó a Hércules a su seno; al despertar y verse sorprendida, timada, presa de un ardid sencillísimo, arrojó al suelo al legendario héroe; las gotas derramadas de semejante “leche materna” fundaron, ni más ni menos, la Vía Láctea. Las penitencias de la “expiación” del crimen involuntario de los hijos que había procreado con Mégara consistieron en domeñar las fieras y/o superar los peligros de: 1. El león de Nemea. 2. La hidra de Lerna. 3. La cierva de Cerinia. 4. El jabalí de Erimanto. 5. Los establos del rey Augias. 6. Las aves del Lago Estinfalo. 7. El toro de Creta. 8. Las yeguas de Diomedes. 9. El cinturón de Hipólita. 10. Los bueyes de Geriones. 11. Las manzanas de oro de las Hespérides. 12. La captura del can Cerbero. Pruebas todas, ejecutadas tal como prescribiera el oráculo de Apolo Pitio en Delfos, al ordenarle servir durante una docena de años a su primo Euristeo. Adicionalmente a las fuentes miológicas originales, sería muy probable que el imaginario de la época anclase en la lectura de Villena, Marqués de (Enrique de Aragón; 1384-1434): *Los doce trabajos de Hércules*, Burgos, Juan de Burgos, 8 de agosto de 1499, 35 folios revés + 35 folios vuelta impresos, contiene 7 páginas o folios blancos. (Biblioteca de la Universidad de Sevilla).

adobos, renuncian a ser mostrados con afeites y maquillajes: son focos imantados del poder regio, sabedores de su *potestas* y su *autorictas*, dedicados a ejercerlo más que a deliberarlo o representarlo. Dignatarios que, en el sentido más literal de la palabra, asumen el gobierno de los hombres y la aplicación de las leyes a modo de exámenes a su talento y mérito; expuestos en la soledad de las pruebas hallarán, algunos de ellos como Carlos V y Felipe II, el perfeccionamiento de su carácter.



Francisco de Zurbarán: *Hércules detiene el curso del río Alfeo* (1634-1635); Museo del Prado, Madrid, España.

Por ello los cuadros que los retratan, lo mismo al fundador genealógico Carlos V que a Felipe II, al transitorio III, al casi eterno IV, hasta el cerrojo malhadado de la estirpe Carlos II el Hechizado, les interesa en exclusiva la pintura descarnada y brutal, sutil y feraz en su verosimilitud. Un estilo pictórico los engulle y atrapa y es el de la sobriedad, o quizá austeridad, que con el lujo y la ostentación de la desvergüenza los suplanta como iconos

coronados, convidándolos en calidad de mortajas enfermas, supresoras del aliño necesario para convertir a tan tristes -¿patéticos?- personajes en viandas suculentas a la mirada. El modo plástico se constriñe a mostrarlos tal cuales eran, en su ínfima condición mortal y frágil, en los pinceles y las paletas de Tiziano, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Carreño de Miranda y el mismísimo Velázquez, supremo oficiante de esa liturgia dedicada a pintar la nada, a ennoblecerla justo por su pobreza⁸².



Juan Pantoja de la Cruz: *Felipe III* (1606); Museo del Prado, Madrid, España.

⁸² Véase: Brown, Jonathan: “Enemies of flattery: Velazquez portraits of Philip IV, en *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, no. 1, The evidence of art: Images and meaning in history (Summer, 1986), p.137-154. Texto que concluye con la siguiente afirmación: “Thus, behind Velazquez simplified portraits of Philip IV lies the eventful history of a man, a reign, and a dynasty. By evoking the memory of the great princes who preceded him, Philip thought he needed no further help from a complicated symbolic apparatus in staking his claim to glory. It is for this reason that the portraits strike a retrospective note. For Philip, the key to the future lay in the past. Despite the efforts of Olivares to modernize the Spanish monarchy, the king failed to recognize that new circumstances required new policies. By the mid-1650s, the favored portrait type accurately reflected the inability to adapt to the shifting world of early modern Europe and the impending decline of Spain within that world”.

Así, el fundador de la dinastía carolina determinó evitar los excesos retóricos en sus retratos oficiales. Renuncia al oropel que terminaría atando, en su eficaz simplicidad, el iconismo de los habsburgo en su rama española⁸³. Este factor invocado, el parentesco *in illo tempore* con Hércules, libraba, o mejor aún salvaba, la fealdad de semejante casa real trasladando el acento de las representaciones etéreas e ideales a aquellas otras imbuidas de realidad silenciosa, humildad desafiante, desvalimiento incomprensible. Se privilegiaba entonces, el austero sendero de la virtud consistente en domeñar las limitaciones propias; esos defectos y esas flaquezas que nos humanizan. Así nos recuerda Pedro Azara que:

Velázquez fue uno de los primeros artistas que concedió el protagonismo del cuadro a un enano retratado sin complacencias ni condescendencias. Los enanos, entonces, se crecieron y ganaron el respeto de los demás. Algunos eran nobles, otros cultos literatos, sentados entre libros, plumas y papeles, que compensaban con la aptitud de sus luces y la agilidad de la mente la falta de aptitudes y de agilidad físicas. (...) Incluso en los retratos de subnormales como *Juan Calabazas* o *Francisco Lezcano*, Velázquez mantuvo encendida la llama de la esperanza, que transmitiría a Juan Carreño de Miranda, para que aquella iluminara por última vez algunos de los retratos más lúcidos y sombríos del arte occidental: se trata de la serie dedicada al rey español Carlos II *el Hechizado*, con quien se apagarían los últimos rescoldos del heroísmo de quienes salieron para conquistar el mundo y acabaron, parafraseando un célebre soneto de Góngora, “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”⁸⁴.

Las monstruosidades acometían la escena palaciega con naturalidad, cual una segunda piel o presentación de la trama intersubjetiva. Espejos o no de las virtudes de los detentadores del poder y el privilegio, semejante corte de los milagros estaba allí como si nada; compartiendo decisiones y fama, a despecho de una fortuna que –en verdad- no podía ser maldecida: eran engranes de la maquinaria cortesana, fases de la deliberación o la puesta en

⁸³ Véase: Panofsky, Edwin: *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, Phaidon, 1969, 208pp. especialmente p.84-87.

⁸⁴ *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 106 y 108.

marcha de decisiones. Nunca estorbos ni mojoneras de la bestialidad, sino auténticos funcionarios de ese patrimonio que todavía no terminaba por deslindarse: lo público enraizado en lo privado. Fases de una secuencia que hacía del monarca un oscilante entre sus secretarios, la corte, los consejos de Estado y las pretensiones de los usufructuarios de fueros: la nobleza, los eclesiásticos y las órdenes militares.



Juan Carreño de Miranda: *Eugenia Martínez Montejó "La Monstrua"*
(h. 1650); Museo del Prado, Madrid, España.

Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) en su obra maestra *La Dorotea* (1632, acción en prosa, dividida en cinco actos, donde evoca ya septuagenario sus amores mozos con Elena Osorio), se detiene en una de las diminutas entidades que nos ocupan, el enano Bonani, criado de su majestad, de quien ofrece su epitafio y a quien rebautiza con la voz de

esa partícula indivisible a decir de Demócrito: “Ten, el paso caminante/ a ver lo que no has de ver,/ aunque si tienes que hacer,/ puedes pasar adelante./ Pero si verlo te place/ tan pequeño yace aquí/ el *átomo* Bonani/ que no se sabe si yace”⁸⁵.

Algo en verdad revelador se desprende de la lectura del exergo o anotación sepulcral: la empatía del literato y un no sé qué de costumbre, ambos detalles evidencias inequívocas de lo bien incorporados que estaban los seres de placer en la vida cotidiana española. Se sentirían pues, a sus anchas; lejos del estigma de otras geografías menos relajadas y más puntillosas, y por ello abocadas a convertirlos en bocados de espectáculo circense o deleites de gabinete.

Quien fuera cronista Mayor de Indias desde 1661 y letrado de las universidades de Alcalá de Henares y Salamanca, además de secretario privado de Felipe IV, don Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610-1686) reflexiona sobre este tópico límite de la naturaleza humana con aprecio, en su versificación *A un enano estevado*:

Hoy, que en tu esteva y pequeñez estrecho
El vuelo de mi pluma vergonzosa,
Atiende, ¡oh Nadie!, y dime si eres cosa,
Que dudo si te miro o te sospecho (...)
Si dejaste a tu padre satisfecho
De que acertó, al hacerte un cosicosa,
Tu madre sé que anduvo escrupulosa
De verse convencida en un mal hecho.

Pareces obra de la fantasía
Cuando haces de tus piernas tu ventana,
Y entre la esteva el cuerpecillo asomas;
Sin duda al escribir tu forma humana

⁸⁵ Del “Fénix de los ingenios españoles”, además conocido como “Monstruo de la naturaleza”, sigo la versión de Ferni publicada en Ginebra en 1974 (p. 217) de tan singular texto imposible de montar o de representar. El subrayado es mío.

Naturaleza erró la ortografía,
Pues hizo un punto encima de dos comas⁸⁶.

Este gramático, por la metáfora recurrente al signo de puntuación, si bien graceja un poco respecto de la miniatura sujeta a disección, ofrece una opinión a fin de cuentas más beatífica que desdeñosa; lo que podría explicarse por su vocación religiosa, pues aunque tarde tomó los hábitos agustinos en 1667.

Hasta el vitriólico y sibilino de Quevedo convida dulzura y manifiesta simpatía en su apreciación de los malogrados y sus vicios. Escribe en sus *Capitulaciones de la vida de la corte*: “Tengo por cierto que pocos [hombres] se reservan de figuras, unos por naturaleza y otros por arte. Los naturales son los *enanos*, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales, a los cuales fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad; exceptuando a los que de sus defectos hacen oficio, como en la corte se usa...”⁸⁷. De cualquier modo, nuestro satírico no podría dispensarse la licencia de la burla venial y embobado por la punzante frivolidad de su bienamado Marcial⁸⁸, a cuyos epigramas tanto

⁸⁶ Véase: Varios Autores: *Antología poética del siglo XVII*, Ginebra, Ferni, 1973, p.258. Autor, entre otros títulos, de una *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España* (1684); aunque también frecuentó la escena y, como se aprecia, la poesía.

⁸⁷ Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, Madrid, 1859, tomo XXIII, p.459-467. El subrayado es mío.

⁸⁸ Nacido en la colonial Babilis, hoy Calatayud (Zaragoza), actual España, hacia el año 40 y muerto cerca del 104. Escritor latino. En el 64 se trasladó a Roma, donde residiría buena parte de su vida. Tras varios años de penurias económicas, logró la protección de algunos personajes nobles y el favor del emperador Tito y, después, el de Domiciano. Su obra está formada por quince libros agrupados bajo el título genérico de *Epigramas*, aunque los libros I (*Liber spectaculorum*), XIII (*Xenia*) y XIV (*Apophoreta*) no se ajustan a esta forma siendo de carácter conmemorativo. En la docena restante fijó el modelo definitivo del epigrama, breve poema satírico y mordaz que muestra su aguijón en un final imprevisto. Sin constituir una verdadera crítica social, estos poemas, de expresión natural y sobria, reflejan con ironía y realismo las costumbres y las debilidades de la sociedad romana de su tiempo, y bien que encuentran parentesco con los textos de Quevedo:

le debe el varias veces desterrado a sus posesiones de La Torre de San Juan Abad, lanza ajeno a toda fatiga sus dardos de “ponzoña dulce” y, habrá que reconocerlo en este tópico, con cierto grado de miramiento.

Ante tal constelación de otredades próximas, nuestro pintor y cortesano, el mismo que guarece como un quiste en su alma el dinero, ese señor asaz conspicuo capaz de evitar los atolondramientos religiosos y las devociones litúrgicas dada su sumisión a los datos de las ciencias y los dictados de la razón, no dejará de sorprendernos con sus testimonios pictóricos, suma de trizas y de trazos. Así nos recuerda Ramón Gaya:

A Don Antonio el Inglés y al Calabacillas –por lo demás, como también hace con *Felipe IV* o con el *Príncipe Baltasar Carlos*- Velázquez los había observado compasivamente, sin complacencia ni crueldad caracterizadora, pero sí fijándolos en su mísera condición; había sentido por ellos misericordia, pero eso no podía salvarlos, sino dejarlos más perdidamente en la tierra, hundidos en la tierra. Ante *El niño de Vallecas* Velázquez no actúa en absoluto, no se compadece, no se lamenta, no sufre ni se complace, no se burla o ensaña, ya que ha logrado, por fin, su más perfecta pasividad creadora; a *El niño de Vallecas* Velázquez lo deja, intacto, vivir, venir a vivir, a estarse entero y verdadero en su gloria de ser vivo, dueño en redondo de su ser central. ¿Qué importa, pues, que por fuera, accidentalmente, resulte ser un enano, o un bufón, o un loco?⁸⁹

De allí que sea común calificar tales retratos a partir de la “penetración psicológica”, como atributo particularísimo del arte de pintar del sevillano. Pero dicha forma de adjetivación aludiría a una frialdad estética cifrada en ofrecer una especie de cuadro clínico de aquél que

viscerales y finamente escritos, reaccionarios y oportunistas, insidiosos por antisemitas y contrafemeninos, y hasta aderezados con una pizca de “patrioterismo”; pero, a pesar de los pesares, geniales e imprescindibles.

⁸⁹ *Velázquez, pájaro solitario* (1963-1967), Madrid, Editorial Pre-Textos, 2002, p.63. El título alude a un pasaje de *Dichos de luz y de amor* de San Juan de la Cruz: “Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente”. Y vaya que acierta sin proponérselo el santo carmelita (1542-1591), declarado por Pío XI en 1926 Doctor Místico de la Iglesia Universal, en una frase de ocasión, de esas que escribía espontánea y ocasionalmente para indicar dirección y sentido a sus hermanos frailes.

ha sido atrapado en las garras-pinceles del creador. Y a pesar de reconocer que la calidad del tratamiento nos permite el empleo de ese tipo de fórmula comprensiva, pues resulta indudable que sus cuadros sí permiten reconstruir la condición de salud de cuerpo y espíritu de sus moradores; también se reconoce un toque especial, un algo que está y no está, al modo de un “aire” o una “atmósfera”.

Velázquez arremete contra la realidad, justo para defenderla; monda las pieles y los rasgos de los retratados, les retira una a una sus prescindibles cáscaras para, entonces, imponer la fuerza, el carácter, lo propio, que son cualidades intransferibles, en suma autoreferenciales, de quienes posaron para él en su estudio de la Torre del Tesoro. Sometidos los atuendos, ignoradas las galas, desterrados los abalorios, las tretas de representación casi incorpórea asaltan las telas hasta sentar sus reales; incluyendo los amuletos que jaspean el devantal o babadero por abajo del cuello de valona de Cambrai, de atender el retrato de *El príncipe Felipe Próspero* (1659): una banda de hombros con una poma de olor y una higa y un ceñidor de cintura que repite tales elementos disuasorios del mal y, además, una campanilla, porque se sabe que el ruido aleja los espíritus⁹⁰.

Para focalizar mejor aún la significación de los “cosicosas”, valdría la pena citar *in extenso* a Reynaldo González:

Si resulta comprensible que el Pintor de Cámara, sujeto a los variables humores de la familia real, estableciera vínculo cómplice con bufones y servidores, llama la atención el afecto de los reyes hacia los contrahechos. Soplillos y Maribárbola junto

⁹⁰ Véase: Bandrés Oto, Maribel: *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2002, p.369-374. El heredero que terminaría malogrado, hijo de la reina Mariana de Austria, posa a los dos años de edad, al igual que lo hicieran en su momento su hermana Margarita (1653) y su medio hermano el fallecido Baltasar Carlos (1631).

a Felipe IV, en la cámara de la infanta Margarita, hacen que un gran estudioso se interrogue si tienen como único objetivo realzar majestades y grandezas dinásticas*. En cartas inquiría Felipe por diabluras y torpezas de su entrañable enana Magdalena Ruiz, y por Morata, a quien llamaba "mi querido loco". Entre partidas de ajedrez Su Majestad satisfacía ocios con Juan Bautista de Sevilla, enano de su mayor intimidad, e informes de mentideros cortesanos que le acercaba el malediciente Barbarroja, célebre por un desacato que no parecía herir al rey. Tales relaciones transgredían el simple adorno o la exaltación de la personalidad regia.

La persistente presencia de enanos, bufones y locos en la vida cortesana española de entonces, subrayaba no un inconsciente homenaje a la locura --como han querido ver líricos analistas que ya lo asocian al "elogio" para exagerar la importancia del erasmismo en España--, sino un descanso en el excesivo boato y la constante representación a que obligaba una realeza divinizada. Aquellos confidentes cuyas lindes de mejoramiento quedaban tácitas, asimilaban su rol como contrapartida discreta, en ocasiones insolente, siempre que no victimaran con sus chanzas al más poderoso. Constituían lo que hoy llamaríamos una antena a tierra. No faltan estudiosos que indican esa función de equilibrio frente a la hipocresía. Con enanos y bufones, la naturalidad de las relaciones humanas entraba en palacio para burlar una cortesanía que embozaba intereses y rivalidades. (...) En el conjunto de la población palaciega, ellos recordaban la fealdad que en el mundo existe y, como todo, es según el cristal con que se mire⁹¹.

La rigidez y apostura solemne de la etiqueta cortesana cedía, como se aprecia, al trato familiar que Felipe IV dispensaba a sus criados, concebidos en esa época como integrantes legítimos y naturales de la casa real. Educación sentimental de un monarca solitario y apocado que prefería los requiebros y las complicidades de su entorno más íntimo al ceremonial distante derivado del vínculo con los grandes de España. Por eso, incluso, el rey a partir de sus desventuras políticas y sus descalabros amorosos prefiere el refugio epistolar

⁹¹ "Velázquez: Una corte vista por un pincel", en *Cuaderno de Bitácora*, Portal Cuba Literaria (www.cubaliteraria.com). La alusión al especialista remite a: Bennisar, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*, Madrid, Crítica, 2001, 352pp. Donde el multipremiado escritor y periodista, nacido en 1940 en Ciego de Ávila, añade: "Alberti anticipó esa exposición en su satírica *Noche de guerra en el Museo del Prado*: hizo dialogar a Felipe IV con Sebastián de Morra y en labios del enano puso versos de Quevedo que al personaje-rey recordaban el trasunto de la monarquía: pues en el pueblo sufrido *familias sin pan y viudas sin tocas esperan hambrientas y mudas las bocas*. La pieza retrató reyes en cuyas vidas los bufones introducían una luz insólita y por eso les permitían actuar con desenfado, incluso en ocasiones solemnes. Aconsejaban, servían de recaderos y movían intrínquilos familiares. No pocos se cobraron los escarnios padecidos con intrigas que pusieron en quiebra a validos".

con dos monjas de encierro (sor María de Jesús de Ágreda⁹² y la madre Luisa Magdalena de Jesús⁹³) a las arduas y fragorosas sesiones con su ministro don Luis de Haro, sobre todo después de la abrupta caída de su valido el conde duque de Olivares.



Juan Carreño de Miranda: *Carlos II El Hechizado* (h. 1675); Museo del Prado, Madrid, España.

En este frágil e íntimo escenario debe situarse la carrera como oficial palatino de Diego de Velázquez, desde su asentamiento definitivo en Madrid en 1623. Fecha de su incorporación

⁹² Por curiosidad revítese las *Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Epistolarios Españoles, edición de Carlos Seco Serrano, 1775; que consignan el nivel de importancia estratégica que les concedía el monarca, dados los temas delicados y fundamentales del Estado que le trataba con entera libertad a la religiosa, amén de sus cuitas personales (la muerte del heredero, de Isabel de Borbón, los infortunios con “bataclanas”, etc.). Existe versión moderna: Sor María de Ágreda y Felipe IV: *Un epistolario en su tiempo*, Historia de la Iglesia en España, vol. IV, edición de Joaquín Pérez Villanueva, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979; también se puede consultar: *Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, edición de Carlos Seco Serrano, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Ediciones Atlas, volúmenes 108-109, 1958.

⁹³ Nombre de la monja carmelita en reclusión en el Monasterio de San José de Malagón (Ciudad Real), quien en vida fuera doña Luisa Enríquez Manrique de Lara, dama de compañía de la Reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, condesa de Paredes de Nava (1604-1660). Véase: Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava: *Un epistolario inédita con Velázquez al fondo*, edición de Joaquín Pérez Villanueva, Salamanca, 1986, 384 pp.

al Alcázar de Madrid en calidad de pintor de cámara al cautivar a Felipe IV con un retrato de su regia persona terminado el 30 de agosto de ese año, formalizándose la relación mediante el nombramiento oficial librado apenas un mes después (6 de octubre); a razón de 20 ducados al mes, además del pago por separado de los cuadros ejecutados, instalándose con su familia en la calle de Convalecientes cerca de la Plaza Mayor⁹⁴. Historia sabida y ya tratada *supra*, por lo que más bien habré de detenerme en los puestos obtenidos –y sus funciones- a partir de este “enganche”.

A todo esto ¿qué se entiende topológica y conceptualmente por corte? Un espacio expansivo, equivalente a la residencia real que remite al palacio, castillo o alcázar, considerando la red de infraestructuras de servicio, molicie y solaz que lo rodea; pero, además, un escenario político-administrativo articulador de dos dimensiones: una pública, integrada por Consejos de Estado, Juntas, Corregimientos, Cancillerías y Cámaras, y otra privada, la del núcleo propiamente “personal e íntimo” y en la que participan los servidores o criados reales. Las dos facetas de la organización y el funcionamiento de este poder imperial se ajustaban, con particular rigor y celo, a la llamada etiqueta palatina, prohijadora de una compleja tratadística, serie de regulaciones escritas, todavía atesorada en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid⁹⁵.

⁹⁴ Véase: Sánchez Cantón, Francisco Javier: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Austrias: XLII: Velázquez”, en *Escritos sobre Velázquez*, Vigo, Museo de Pontevedra, 2000, p.19 y ss., y *Velázquez, el pintor de la luz*, coordinación y dirección Jorge Montoso, realización editorial y textos Libsa, Madrid, Libsa, 2001, p.27 y ss.

⁹⁵ Consúltese: Martínez Millán, José: *La corte de Carlos V*, Madrid, Alianza, 2000; *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994; *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispánica durante la edad moderna*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

Este estilo de vivir la política regia fue básicamente instituido por Carlos V: la fastuosidad intrínseca al ceremonial flamenco y a las reglas de comportamiento borgoñonas, en abierta oposición a la severidad visigótica imperante desde los tiempos de Leovigildo (siglo VI). Así, a partir de 1550 puede afirmarse que la administración carolina y posteriormente la filipina se ciñó a los criterios originados en Borgoña. Esta preceptiva normaba a la mayordomía, los gentiles hombres de palacio, el tribunal administrativo-judicial llamado *Bureo* (Administración de la Corona), los oficios de la boca, la cerería, el guardajoyas, la tapicería, la medicina y botica, la furriera, la portería, la caballeriza, la acemilería, la cámara, y un largísimo etcétera.

El *cursus honorum*⁹⁶ de Diego de Velázquez comienza con su juramento al cargo de Ujier de Cámara el 7 de marzo de 1627 ante el Conde de los Arcos y en presencia del Grefier Carlos Sigoney como testigo. Tras ganar el concurso pictórico convocado por el propio Felipe IV entre sus cuatro pintores oficiales, con el tema de la expulsión de los moriscos decretada por Felipe III en 1609; siendo Velázquez el beneficiado a costa de Bartolomé González (1564-1627), Vincenzo Carducho (1576-1638) y Eugenio Cajés (1575-1634), todos ellos con sobradísima antigüedad de servicio en la casa real, y cuyos nombramientos se remontan a 1617, 1609 y 1612, respectivamente.

De acuerdo con las *Etiquetas Generales* de 1651, suma de normas y lineamientos que recogían la práctica previa, la plaza estaba dotada con unos gajes de 43,800 maravedíes más la colación para alcanzar los 44,094 maravedíes; amén de gozar de casa de aposento (la

⁹⁶ Véase: Barrios, Feliciano: “Diego Velázquez: sus oficios palatinos”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, presentaciones de José María Amusátegui de la Cierva y el Conde de Elda, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Fundación Cultural de la Nobleza Española, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, p.61-93.

casa de Pedro de Ita en la calle de Concepción Jerónima, muy cerca de la Plaza Mayor de Madrid), médico y botica. Las responsabilidades del oficio consistían en:

1. Asistir continuamente a las puertas de la antecámara del Monarca, desde las ocho de la mañana en invierno y desde las siete en verano, donde permanecerán –se recurre al plural pues en esa época once ujieres asistían las necesidades de Palacio- hasta después de la comida del Rey y de que éste haya salido de la citada estancia, así como el Mayordomo Mayor y el de Semana, para después despejarla y cerrarla; regresando a su lugar a las dos en invierno y a las tres en verano hasta que haya concluido la cena del Soberano, y salido el Monarca, el Mayordomo Mayor y el Semanero, despejando la sala y cuidando que los candeleros sean recogidos por la Cerería.
2. Vigilar que no entren en la antecámara ni antecamarilla sino las personas que están autorizadas a tal efecto: Embajadores que esperan al Rey en la antecamarilla, para acompañarle cuando éste sale a la Capilla y Grandes que entran por estas puertas hasta donde les corresponde; y en la antecámara Gentileshombres de la Boca, Títulos, Caballerizos, Pajes, tenientes de las Guardas, Alcaldes de Casa y Corte, el Ayo de los Pajes o su Teniente cuando viene con ellos. Cuando vuelven de la Capilla acompañando al Monarca entran en la antecamarilla los Títulos de toda la Monarquía y del Imperio cuando lo tienen concedido por el Monarca Católico.
3. Velar por el buen orden y respeto en las citadas estancias, cuidando especialmente que nadie se cubriera ni pasara delante del dosel en la antecámara y dando cuenta de cualquier incidente al Mayordomo Mayor o de la Semana⁹⁷.

Funciones que le permitirán familiarizarse con los modos de la capital del reino y, sobre todo, trabar amistad con personalidades nucleares de la Corte; consolidar afectos y compartir intereses, de manera tal que la servidumbre de “portero” se diluirá en la consolidación de una carrera palatina. Por si fuera poco, la posición ocupada se tornará patrimonio personal, pues logrará endosársela a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo,

⁹⁷ Véase: “La etiqueta en palacio y Gobierno de la Casa real que han de observar guardar los criados de ella en el uso y servicio y de sus oficios; desde mayordomo mayor y criados mayores hasta los demás criados inferiores y funciones de la misma casa real”, Biblioteca Nacional de España (Madrid), referidas a las ordenadas, con posterioridad, en 1647 y reformadas, después, en 1652, citado en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *Velázquez: Un logístico en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Centro Español de Logística, Ediciones Díaz de Santos, 2000, 364pp., especialmente a partir de la p. 68.

casado con su hija Francisca el 21 de agosto de 1633 en la Iglesia de Santiago, Madrid. Operación que deberá consignarse fue una suerte de “traspaso” autorizado por un Real decreto de enero de 1634, y convenido entre las partes según la costumbre imperante, mediante la liquidación de 15 mil 433 maravedíes en vellón⁹⁸.

El ansia de dinero y la compulsión por ser reconocido en su “calidad social” funcionen como ejes vertebradores de su larga estancia en los aposentos regio. Cada nuevo puesto en el escalafón regio le garantizará mayor visibilidad cortesana, el trato con aquellos que sí representaban algo por sí mismos (gentilshombres, nobles y esa suma heteróclita de funcionarios: alguaciles, alcaldes, corregidores, cancilleres, secretarios, procuradores) e incrementará su grado de intimidad con su Majestad Católica.

Otro nombramiento crucial en su trayectoria de ascensos lo constituirá el puesto de Ayuda de la Guardarropa⁹⁹ que se conoce gracias a un aviso de fecha 28 de julio de 1636 donde se pondera tácitamente su importancia pues señala sobre nuestro protagonista “que tira a querer ser un día ayuda de Cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano”¹⁰⁰. De

⁹⁸ Documento número 93, Caja 1084, Expediente 9, Archivo Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J. *op. cit.*, “Anexo documental”, p.196-197. Se trata de una nota escrita por ambos lados, firmada por el señor Grefier de su Majestad el 16 de febrero de 1634.

⁹⁹ Véase: *Institución de lo que a de observar el Guardarropa del Rey Nuestro Señor y por la inseparable dependencia de los oficios de Secretario de la Real Cámara y Guardarropa en el uso de sus ministerios*, Caja 54, Sección Histórica, Archivo General de Palacio, Madrid, sin número de legajo, donde se estipula que: “...la principal obligación de la Guardarropa es cuidar de la seguridad, limpieza, aseo y decencia de los vestidos y demás cosas que por razón de su oficio les tocan servir”, citado en Barrios, Feliciano: *op. cit.*, p.73, notas 31 y 32.

¹⁰⁰ Noticia publicada en Rodríguez Villa, A.: *La Corte y Monarquía de España en los años 1636 y 1637. Colección de cartas inéditas e interesantes documentos sobre corridas de toros en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1886, p.27-28, citado en Barrios, Feliciano: *cit. supra.*, p.72.

acuerdo a su suegro¹⁰¹, la plaza le fue concedida en principio sin ejercicio, ya que mantenía la responsabilidad compartida de pintor de cámara, para abultar su “solvencia”, aunque para 1645 fungiendo ya como Ayuda de Cámara se le ordenara servirla sin que el reclamo haya supuesto nuevo juramento¹⁰².



Alfonso Sánchez Coello: *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (h. 1568); Museo del Prado, Madrid, España.

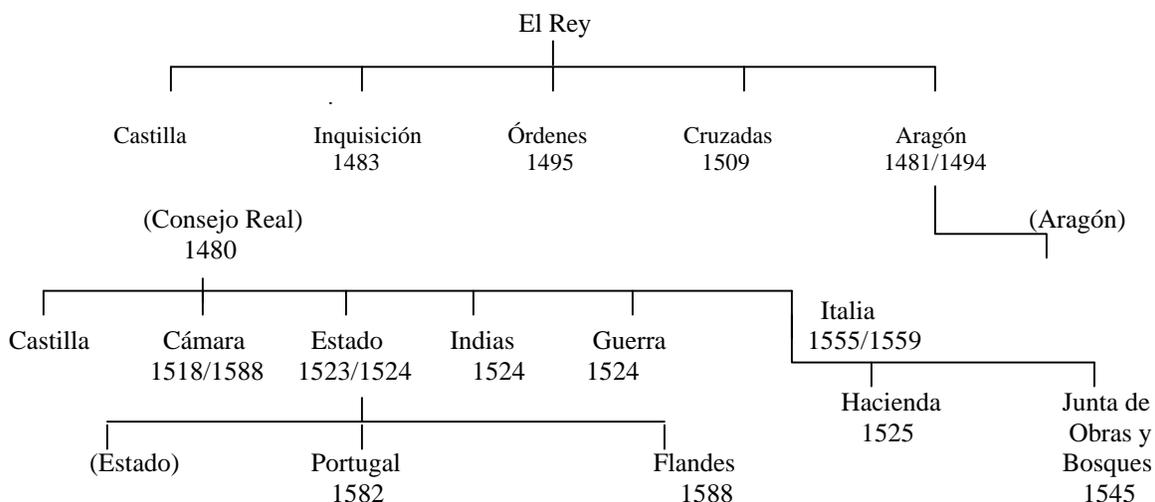


La infanta Margarita (1653); Kunsthistorisches, Viena, Austria.

¹⁰¹ Pacheco, Francisco (1649): *Arte de la Pintura*, edición, introducción, y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p.209, nota 41.

¹⁰² Véase: *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, tomo II, p.258-259. La recompensa de mesa de ayudas montaría la cifra de 148,920 maravedíes de vellón al año, más la correspondiente colación de Navidad (901 maravedíes); mientras que los emolumentos, los famosos *gajes*, supondrían otros 36,500 maravedíes anuales. Esta cantidad apuntala la ya señalada preocupación de Velázquez por la fortuna y el dinero y, de paso, ratificaría la deseada solvencia.

La dimensión formal de la estructura de gobierno¹⁰³ de Felipe IV conserva intacta la de su abuelo:



Tal organización permite justipreciar el empeño de los Austrias por dotarse de una administración pública eficaz y eficiente que desahogase los asuntos imperiales, haciendo del ejercicio del gobierno más que un arte, al modo renacentista, un cálculo racional con acuerdo a fines, concepción moderna; una técnica depurada para proteger los dominios y los bienes de una Corona que aún cuando empezaba a desfallecer y extinguirse, usufructuaba todavía inmensos caudales, recursos y territorios. Más de un siglo tendría que

¹⁰³ En el momento de su muerte, en 1598, Felipe II era asesorado por catorce consejos centrales (equivalentes a los ministerios modernos) con una esfera de competencia propia: el Consejo de Estado se ocupaba de los Asuntos Exteriores; el de la Cámara, de administrar el impuesto eclesiástico de ese nombre. Todos los consejos continuaron operando hasta fines del siglo XVII. La repetición entre paréntesis de un Consejo significa que continuó en activo incluso cuando algunas de sus responsabilidades fueron transferidas a nuevas entidades, que luego funcionaban independientemente. Dos fechas de creación separadas por una barra indican que las competencias del Consejo se cambiaron en la fecha más tardía, tanto es así que se podría decir que el Consejo tenía dos «cumpleaños» en vez de uno. Véase: Pariser, Geoffrey: *Felipe II*, Madrid, Altaya, 1996, p.50.

transcurrir para que este modelo de organización fuese revisado, y ello aconteció el 8 de julio de 1787 con la creación de la Junta Suprema de Estado, mientras soplaban los vientos ilustrados y reformistas de Carlos III¹⁰⁴.

En el círculo íntimo operaba una red tutelar dividida en cinco grandes ramas o vertientes integradas por un sinnúmero de servidores: *Capilla* (capellán mayor, maestros, capellanes, cantores, organistas, templadores), *Casa* (Furriera: gentileshombres de cámara, ujieres de cámara, escribanos, guardajoyas, contralor, greffier, veedor, macero, porteros, furrier, reyes de armas, pintores de cámara, lavanderas de cuerpo, boca y casa; maestros de esgrima, cirujanos, boticarios, barberos, mozos y mozas de retrete, sastres, boneteros), *Cámara* (mayordomo mayor, gentileshombres de boca y casa, costiller, pajes, sumiller de panetería y cava, personal de cocina), *Caballeriza* (caballerizo mayor, caballerizos, mozos de a pie, lacayos, fiambreras) y *Guardia reales*.

Además del titular de la monarquía, el resto de los miembros de su familia disponía de su propia corte, más o menos, en miniatura. Y por si fuera poco, a las tensas relaciones palatinas derivadas del “contacto” entre tan variadas servidumbres, habrá que añadir los desplazamientos de la corte, pues si bien Felipe II fijó en 1561 la residencia oficial en el Alcázar de Madrid, buena parte de las órdenes de gobierno y también el cumplimiento de los sofisticados ceremoniales emanaban y ocurrían en los sitios reales: Valladolid, San Lorenzo del Escorial, Aranjuez, Valsaín o El Pardo¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Véase: Domínguez Ortiz, Antonio: *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid, Altaya, 1996, 232pp, especialmente p.98.

¹⁰⁵ Richard Bernardo, Miguel Á.: *Algunas notas sobre la Corte española en época de los Austrias*, 7pp., <http://www.hystoria.net/secciones/articulos/austrias.htm>

Los puestos eminentes de este sistema de atención eran el Mayordomo mayor, el Sumiller de *corps* y el Caballerizo mayor; queda claro que cuando los validos gozaron del irrestricto favor regio concentraron todos estos nombramientos: así, el duque de Lerma y su hijo el duque de Uceda quien lo depuso, con Felipe III (Francisco Gómez de Sandoval y Rojas; 1533-1625 y Cristóbal Gómez de Sandoval Rojas; 1577-1624) y el conde duque de Olivares con Felipe IV (Gaspar de Guzmán y Pimentel; 1587-1645).

Este mínimo esbozo permite intuir la compleja carrera de Velázquez, imposible de reducir a un ámbito en particular; ya que reconociendo su desarrollo en Palacio y estrechamente vinculado a Felipe IV, oscila entre la Casa real propiamente dicha y la Cámara real, además de que desde el 30 de junio de 1643 cuando también se le nombra Superintendente de Obras Reales deberá coordinarse con la Junta de Obras y Bosques, bajo el mando del marqués de Malpica. Escenarios distintos que pondrán a prueba primero, y demostrarán después, las habilidades cortesanas y políticas de aquél que se rehusara a ser “simple pintor de su Majestad”; pero que, a pesar de todo, jamás pudiese sacudirse dicho destino, claro está, para provecho nuestro.

La movilidad de tan diestro burócrata continuaría, y el siguiente “enchufe” sería el anhelado de Ayuda de Cámara. El juramento se emitió a satisfacción del conde duque de Olivares la jornada de Epifanía de 1643. Al igual que algunos de sus nombramientos previos, éste se liberó en principio sin ejercicio, pero pronto las circunstancias se modificarían y sería compelido a su cumplimiento en el otoño de 1646. Como muchas otras funciones palatinas, que no manifestaran contradicción, esta nueva distinción y la anterior

de Ayuda de Guardarropa, amén de la calidad de Pintor de Cámara¹⁰⁶, las asumió el artista sevillano a un tiempo, sumando de este modo las percepciones correspondientes.



El bufón Calabacillas (1637-1639); Museo del Prado, Madrid, España.

En tan sólo dos décadas desde su asentamiento en la Corte, Diego de Velázquez la ha conquistado y se ha integrado orgánicamente a una de las posiciones clave más próximas al monarca en el laberinto del Alcázar. Nadie guardaría en la memoria los 20 ducados mensuales de su primera nómina como pintor (1623). Cabe aclarar que, más allá de las apariencias, y dado lo ruinoso del estado de las finanzas regias, mermaidísimas por los

¹⁰⁶ Desde 1628 su Majestad Católica había decretado que en adición a los gajes normales le fueran entregados otros 12 reales diarios y un vestido de 90 ducados por año, como era costumbre con los barberos; ello sin contar que, como se ha escrito, cada pintura que produjese se pagaría por separado. Documento número 62, Caja 1084, Expediente 9, Archivo Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J. *op. cit.*, “Anexo documental”, p.200-203. La fecha del documento es de 1643, y en él se registran prestaciones sin cantidad, así como montos “enormes” con motivo de encargos varios.

frentes de batalla abiertos, así como por el boato de la Corte, durante todo este período han sido reiteradas las solicitudes del artista-funcionario al Bureo para que se le cubran los pagos concertados. En más de una ocasión intervino, incluso, Felipe IV quien, de su puño y letra, ordenó la liquidación inmediata de los vencimientos. Así tenemos en comunicación del 18 de mayo de 1648 suscrita por el rey:

Diego Velázquez me ha presentado que de las pinturas que ha hecho para mi servicio desde el año de mil seiscientos y veinte y ocho hasta mil seiscientos cuarenta y de los gajes de pintor desde mil seiscientos treinta hasta mil seiscientos treinta y cuatro que faltó la consignación, se le restan doscientos y cuarenta y cuatro mil reales por que lo demás se le ha ido pagando en los quinientos ducados que le mandé habían en la ordenación de la despensa por meses desde el año de mil seiscientos y cuarenta, suplicándome sea servido de mandar que estos ducados se suban a setecientos y se le paguen en la misma consignación hasta que le haga merced de acomodarle en cosa equivalente para poderse sustentar con que se dará por satisfecho de esta deuda y de las demás pinturas que ha hecho e hiciere adelante, y porque he venido en concederle lo que pide, el Bureo dispondrá que así se ejecute previniendo lo necesario para ello¹⁰⁷.

Como es bien sabido “las cosas van lentas en Palacio”, pues no será sino hasta el 2 de octubre del mismo año cuando el Bureo acate el mandato del monarca. Sin duda, el dinero, en su condición dual de recompensa por servicio prestado y símbolo de reconocimiento social, cohesiona el esqueleto psicológico de tan conspicuo personaje.

¹⁰⁷ Documento 56, Caja 1080, Expediente 9, Archivo Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J. *op. cit.*, “Anexo documental”, p.206-207. (Para facilidad del lector he modernizado la ortografía del documento).

Quizá pensando en alguien como Velázquez, don Francisco de Quevedo y Villegas nos recete tremendo soneto en su *Parnaso español* (1648: V: *Prevención para la vida y para la muerte*)¹⁰⁸:

Si no temo perder lo que poseo,
ni deseo tener lo que no gozo,
poco de la Fortuna en mí el destrozo
valdrá, cuando me elija actor o reo.
Ya su familia reformó el deseo;
no palidez al susto, o risa al gozo
le debe de mi edad el postrer trozo,
ni anhelar a la Parca su rodeo.
Sólo ya el no querer es lo que quiero;
prendas de la alma son las prendas mías;
cobre el puesto la muerte, y el dinero.
A las promesas miro como a espías;
morir al paso de la edad espero:
pues me trujeron, llévenme los días.

A la exaltación dramática, rotunda y poderosa, capaz de recrearnos al más avieso y desconfiado de los sujetos, cual Velázquez, le vendría de perlas una recurrencia más en las vastas letras del que fuera amanuense del valido de Felipe IV, para situar la enquistada figura del creador confinado en la cárcel palatina. Y nada mejor que evocar la letrilla satírica de *Poderoso caballero es don Dinero*¹⁰⁹:

Madre, yo al oro me humillo,
él es mi amante y mi amado,
pues de puro enamorado
de continuo anda amarillo;
que pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Son sus padres principales,
y es de noble descendiente,
porque en las venas de oriente
todas las sangres son reales;
y pues es quien hace iguales
al duque y al ganadero,
poderoso caballero
es don Dinero.

¹⁰⁸ Josef Antonio González de Salas, amigo del poeta satírico, publica en Madrid siguiendo la ordenación del propio autor el volumen *El parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, tres años después de su muerte. Véase: Francisco de Quevedo y Villegas: *Obra poética*, edición crítica de José María Blecua, tomo III, Madrid, Castalia, 752pp.

¹⁰⁹ *Poesía original completa*, edición introducción y notas de José María Blecua, Barcelona, Planeta, colección Clásicos Universales, número 22, 1981, XLVII + 1393pp.

Nace en las Indias honrado
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España
y es en Génova enterrado;
y pues quien le trae al lado
es hermoso aunque sea fiero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Es galán y es como un oro;
tiene quebrado el color,
persona de gran valor,
tan cristiano como moro;
pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos,
en las casas de los viejos
gatos le guardan de gatos;
y pues él rompe recatos
y ablanda al jüez más severo,
poderoso caballero
es don Dinero.

Y es tanta su majestad,
aunque son sus duelos hartos,
que con haberle hecho cuartos,
no pierde su autoridad;
pero, pues da calidad
al noble y al pordiosero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Mas ¿a quién no maravilla
ver en su gloria sin tasa
que es lo menos de su casa
doña Blanca de Castilla?
Pero pues da al bajo silla,
y al cobarde hace guerrero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Sus escudos de armas nobles
son siempre tan principales,
que sin sus escudos reales
no hay escudos de armas dobles;
y pues a los mismos robles
da codicia su minero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Nunca vi damas ingratas
a su gusto y afición,
que a las caras de un doblón
hacen sus caras baratas;
y pues hace las bravatas
desde una bolsa de cuero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Más valen en cualquier tierra
mirad si es harto sagaz,
sus escudos en la paz,
que rodela en la guerra;
y pues al pobre le entierra
y hace propio al forastero,
poderoso caballero
es don Dinero.

Empero, la estrella no será fugaz, alcanzará su cenit al sustituir a Pedro de Torres, nombrado Secretario de la Cámara y cabeza del Registro General de Mercedes en 1652, tras un disputado –y a ratos enrarecido- proceso de ponderación de habilidades para la designación por el Bureo y la ulterior y definitiva ratificación real, del Aposentador Mayor de Palacio. Al modo de un servicio civil, la Administración de la Corona o del Estado (Bureo), términos identificables e intercambiables todavía durante el Siglo de Oro, asume el

proceso de cobertura de la vacante palatina en su sesión del 16 de febrero de 1652¹¹⁰. Sus miembros (el Conde de la Puebla de Montalbán, el Marqués de Povar, el Conde de Puñonrostro, el Conde de Barajas, el Conde de Isenghien y el Marqués de Ariza) expresaron sus pareceres y, en consecuencia de ello, propusieron una lista de prelación de los candidatos, los cuales ya habían remitido a su consideración los memoriales para la consecución del puesto, relatando sus méritos y conocimientos. El mecanismo colegiado no fue capaz de pronunciarse como ente a favor de *x* postulación, sino que sus integrantes se manifestaron mediante voto particular; lo que demuestra la perspicacia de dichos burócratas de altos vuelos, hábiles para evitar las eventuales reacciones adversas del Monarca, quien, en última instancia, elegiría de entre los “suspirantes”, de acuerdo con su facultad de gobierno.



Francisco Lezcano (c.1634-1635); Museo del Prado, Madrid, España.

¹¹⁰ En adelante sigo los legajos del documento original número de registro 51, especie de acta circunstanciada, contenida en el Expediente 9, Caja 1084, del Archivo del Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J. *op. cit.*, “Anexo documental”, p.210-215.

Destaca que a pesar del fantasma del absolutismo, en este caso la voluntad regia no podría suplantar la racionalidad administrativa, pues no sólo era imposible utilizar la plaza vacante para premiar la dedicación palatina o la habilidad con los pinceles, anulando con ello la naturaleza hipotética del cargo como “galardón”, tesis de varios historiadores y especialistas; sino que, por si fuera poco, las labores del empleo requisitaban talentos precisos: contabilidad, don de mando y coordinación, orientadas al cuidado y promoción de las obras de las casas reales, así como de su adorno y ornamentación. Se trataba entonces, de un cargo técnico por naturaleza, “logístico” y “multidisciplinario” en el vocabulario contemporáneo.



Don Diego de Acedo “El Primo” (c. 1645); Museo del Prado; Madrid, España.

El origen plebeyo del pintor-postulante no colabora o funda sus ansias, pues las envidias minaban su candidatura; reduciendo su aspiración a la monetaria propia del desvalido, en la descalificación automática que hacían los evaluadores de cuna noble. Frente al muro de sus prejuicios nada valían los veintinueve años dedicados al servicio cortesano con sus ocho puestos ejecutivos palatinos, amén de su función de Ayuda de

Cámara y comprador de obras de Felipe IV. Sin duda, Velázquez no encarnaba al favorito en tan compleja –y acaso azarosa- justa.

Los mayordomos interventores en semejante sínodo ofrecieron la siguiente ponderación, ordenada por antigüedad inversa a sus nombramientos, del más nuevo al más viejo:

<i>Mayordomo</i>	<i>Candidatos en orden de prelación al puesto de Aposentador Mayor</i>
Marqués de Ariza	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gaspar de Fuensalida, Jefe de la Cerería. 2. Francisco de Rojas, Ayuda de Cámara. 3. Simón Rodríguez, Ayudante más antiguo del oficio de la Furriera. 4. Alonso Carbonel, Ayuda de la Furriera y Maestro Mayor de las obras de Palacio.
Conde de Isenghien	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gaspar de Fuensalida. 2. Simón Rodríguez. 3. Alonso Carbonel. 4. Diego de Velázquez.
Conde de Barajas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Gaspar de Fuensalida. 2. Alonso Carbonel. 3. Diego de Velázquez.
Conde de Puñonrostro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Francisco de Rojas. 2. Alonso Carbonel. 3. Gaspar de Fuensalida. 4. Diego de Velázquez.
Marqués de Povar	<ol style="list-style-type: none"> 1. Francisco de Rojas. 2. Gaspar de Fuensalida. 3. Diego de Velázquez. 4. José Nieto, Guardadamas y Aposentador de la Reina.
Conde de la Puebla de Montalbán	<ol style="list-style-type: none"> 1. Alonso Carbonel. 2. Diego de Velázquez. 3. Gaspar de Fuensalida. 4. Simón Rodríguez.

Del escrutinio se desprende con claridad que Diego de Velázquez aparece en cinco de los seis votos, nunca en primer lugar; una solitaria mención en segundo puesto (Montalbán), dos registros en tercer sitio (Barajas y Povar); e, incluso, dos en último término (Isenghien y Puñonrostro). Opción de cola, quizá incorporada por la interpretación pragmática de los oficiales del Bureo de la lisonja que le dispensaba el Monarca al sevillano, la candidatura de Velázquez encontrará en los quehaceres cumplidos de la decoración del Alcázar su mejor carta. A ello aludiría seguramente en su propia solicitud, cuando en el voto razonado del flamenco Conde de Isenghien se alude a las razones consignadas en el memorial del interesado:

...que ha muchos años se ocupaba en el adorno y la compostura del aposento de V. M., con el cuidado y acierto que a Vuestra Majestad le consta, le haga merced de este oficio, pues es tan ajustado a su genio y ocupación.

Con su laconismo proverbial, Felipe IV zanjaba las dudas y disipaba las controversias al apostillar de su puño y letra: “Nombro a Velázquez”. La caligrafía regia satisfacía de manera sucinta una ilusión largamente acariciada por el cortesano: el poder, pero uno de carácter transitivo, pues el creador de *La fragua de Vulcano* no aspira a los honores políticos, sino al reconocimiento de la calidad social y moral: la hidalguía plena y la membresía a una orden de caballería. Restaba formalizar el nuevo encargo, y esto ocurriría el 8 de marzo de 1652 con la jura del Oficio de Aposentador Mayor de Palacio ante el Conde de la Puebla de Montalbán, teniendo por testigo a Sebastián Gutiérrez de Párraga, Secretario de la Cámara.

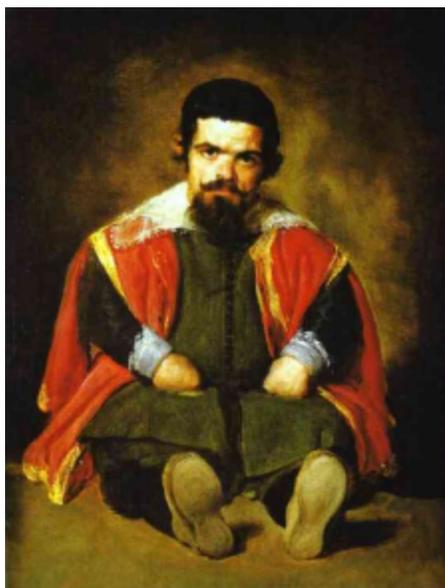
Como una paradoja, el más nombrado de sus rivales, Gaspar de Fuensalida, se convertiría en su amigo cercanísimo, a grado tal que a su muerte, y ya siendo Grefier de su Majestad, le dispensaría su absoluta confianza al otorgarle en compañía de su mujer Juana Pacheco poder para testar, según consta en el certificado de defunción firmado el 7 de agosto de 1660 a causa de una “terciana sincopal minuta sutil”, derivada de una infección contraída, lo más probable, por la ingestión de alimentos en mal estado, situación comprensible dadas las altas temperaturas veraniegas de la meseta castellana y, claro está, la inexistencia de sistema de conservación de perecederos agropecuarios.

Las competencias del encargo eran de muy distinta estofa y calaña, desde las más singulares como el acomodo y reparto de lugares en las fiestas públicas a celebrarse extramuros del Alcázar (representaciones teatrales, autos de fe y corridas de toros) en acuerdo con el Mayordomo Mayor, hasta el reparto de cuartos y aposentos para las personas reales, oficios y gabinetes en los albergues de la capital española, así como cuando el Monarca hiciese jornada fuera de Madrid, incluyendo las posadas que habían de darse al séquito de la Reina y los infantes, considerando la opinión del Aposentador de Mariana de Austria.

Campo minado el del nuevo encargo, escenario de potenciales conflictos y zipizapes que tendría que sortear con mano izquierda, capacidad negociadora y buen juicio, frente a los intereses mezquinos de los actores palatinos. Organización, firmeza y conciliación de opuestos, serían los atributos necesarios para el feliz cumplimiento de sus tareas recién asignadas. Y a esta constelación de funciones se agregaban otras, también muy delicadas como por ejemplo: el mantenimiento de los inmuebles, los enseres y los atuendos de cama,

apuesto y vestido; el aprovisionamiento de combustibles (leña y carbón) para las chimeneas, la apertura y cierre de puertas y ventanas, la distribución de sillas fijando la prelación de sus ocupantes y la disposición de lo indispensable para las sesiones de Consejo de Estado y sus órganos, la jura de virreyes y presidentes de juntas, y de otras ceremonias escenificadas en Palacio o los albergues regios¹¹¹.

Y en todo este ajetreo, tráfigo desmedido y voraz que consumía las ya escasas horas dedicadas a la pintura, Velázquez extrañaría la sensatez de la “pequeña corte”, evocaría la honradez y simpatía del “tropel de monstruos”, en la expresión de Ortega y Gasset; ahora el trato se diluía en la etiqueta, la simulación campeaba sobre la sinceridad de los afectos y la vida cotidiana no era sino una fortaleza asediada por el cálculo y el interés. ¡Qué duda cabe que poseía destrezas sumas para vadear los obstáculos y domeñar las trampas de sus colegas-contrincantes!



Don Sebastián de Morra (c. 1645); Museo del Prado, Madrid, España.

¹¹¹ Véase también: Barrios, Feliciano: *op. cit.*, p.86-88.

¿Cómo y cuánto le faltarían los deleites de los “cosicosas”, el silencio cómplice y taciturno de don Sebastián de Morra, los juegos de naipes de Francisco Lezcano el Niño de Vallecas, las puyas venenosas de don Diego de Acedo el Primo, las bromas y ligereza del estrábico Juan Calabazas, las dotes oratorias de Pablo de Valladolid, el hieratismo de Cristóbal de Castañeda y Pernia Barbarroja o la insólita figura de don Juan de Austria el remedo consumado de los bastardos reales?



Cristóbal de Castañeda y Pernia “Barbarroja”
(1634); Museo del Prado, Madrid, España.



El bufón Don Juan de Austria (1634);
Museo del Prado, Madrid, España.

No se sabe a ciencia cierta, pero se intuye que el pintor y cortesano, recluido en su mundo, confinado a preocupaciones personalísimas, lindantes con la introspección filosófica y la indagación científica, pretendiese con modestia y altanería simultáneas plasmarlas en los lienzos, materizarlas, orearlas e imponerlas en calidad de mínimos gestos de una disposición abierta hacia esa otredad que, como contrapeso de la formalidad viciada de la

convivencia cortesana, le resultaba más cercana. Apreciándoles, Ortega y Gasset¹¹² arremete venturosamente:

La mayor parte de estos engendros y desdichados no tenía ocupación determinada y es seguro que con extrema frecuencia se filtraban en el estudio de Velázquez. Para este representaban el modelo ideal. Podía, al retratarlos, dar (rienda) suelta a sus ensayos de técnica pictórica y por eso son, en este sentido, tal vez lo mejor de toda su obra. La miseria del personaje obligaba a atender la pintura. Además, Velázquez que, según los que le conocieron, era de temperamento melancólico, no creía que los valores convencionalmente loados –la belleza, la fortaleza, la riqueza- fueran lo más respetable del destino humano sino que más allá de ellos, más profundo, más conmovedor se hallaba el valor –más bien triste y aun dramático- de la simple existencia. Y eso, la simple existencia, es lo que le interesaba reproducir con sus pinceles. De aquí que el carácter negativo de sus monstruos se le transmutase en un valor positivo.

La pintura como exorcismo. El arte del retrato como testimonio de la existencia. Los pinceles como símbolos heráldicos que enfatizan su singularidad, su ser algo más que un cortesano. El cargo de Aposentador Mayor de Palacio que ratifica su particularidad, su ser algo más que un Pintor de Cámara. Voluntad que concilia dos vocaciones: la del prestigio y la de la creación.

Así las cosas, las calamidades de su oficio, esas tribulaciones extremas que le templaron el carácter, exigían para serenidad de su ánimo, aunque flemático siempre con un dejo de belicosidad, una recompensa pecuniaria que le hiciera menos amargo apurar el trago de sus cometidos cortesanos. Una vez más, el dinero como recompensa y refugio, las prestaciones como tranquilizantes de su espíritu receloso:

En cuanto al contenido económico del oficio, aparte de la vivienda que le había concedido el Rey en la Casa del Tesoro por disposición de 21 de agosto de 1655,

¹¹² *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), nota preliminar de Paulino Garagorri, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1980, p.262-263.

mandada cumplimentar por la citada Junta (Bureo) al Marqués de Malpica (sucesor del Conde de Isenghien) el 23 de agosto de 1655, recibía unas percepciones dinerarias que se distribuían de la siguiente manera: gajes y libras de leña, 60,240; ración superior a la ordinaria, 47,172; cuatro onzas de sebo al día, 3,280; y colación de Navidad, 430; total 111,122 maravedíes; datos estos procedentes de los cálculos de la Secretaría de las Casas Reales del Derecho de la Media Anata y que complementan los fragmentarios que incluyen las *Etiquetas Generales*¹¹³.

Estos eran los emolumentos del cargo en el que confluían las responsabilidades básicas de dos oficios concretos: las del Aposentador Real de Camino, relativas a los desplazamientos de los reyes y sus séquitos, y las del Jefe de Furriera, correspondientes a los avituallamientos y la prestación de servicios.

En su misiva de soporte a su anhelo burocrático de altos vuelos, la Aposentaduría Mayor de Palacio, Velázquez alude a sus antecedentes en materia de atención inmobiliaria: el decorado del Salón de Reinos del Buen Retiro, esa magnífica obsesión arquitectónica y del paisaje del conde duque de Olivares, (y tal vez también a la pieza ochavada del Alcázar madrileño o la Torre de la Parada en El Pardo). Dicho pabellón fue destinado a ensalzar el poder y la gloria de la monarquía española; considerando la fábrica de once lienzos de gran formato de tema militar¹¹⁴. En la parte superior de los muros del recinto se instaló además,

¹¹³ Barrios, Feliciano: *op. cit.*, p.89. El oficio de Aposentador, de origen medieval, estaba regulado en el siglo XVII, por lo que se refiere al de Palacio, en una Real Orden del 18 de noviembre de 1604, a la que habría que sumar la normativa y la práctica recogida sobre el citado oficio en las *Etiquetas Generales*, donde se regulan ampliamente los derechos y las obligaciones del cargo en el epígrafe dedicado a la Furriera. Véase: Varey, J. E.: “Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1972, número 169, p.407-422. La información contenida entre paréntesis es mía. Recuérdese que el tópico “Etiqueta de Palacio” constituye un fondo documental de primerísimo importancia del acervo resguardado en el Palacio Real. En dicho repositorio se encuentra archivado también un documento titulado *Etiqueta de Palacio y Gobierno de la Casa Real que han de observar guardar los Criados de ella...desde Mayordomo Mayor y Criados mayores...* ordenado en 1647 y reformado en 1652.

¹¹⁴ El conjunto de las telas abarcaba: *La toma de Brisach y La rendición de Juliers* de Jusepe Leonardo; *El socorro de Génova por el marqués de Santa Cruz* de Antonio de Pereda; *La rendición de Breda o Las lanzas* de Diego de Velázquez; *La recuperación de Bahía del Brasil* de Juan Bautista Maíno; *Defensa de Cádiz contra los ingleses* de Francisco de Zurbarán: *La*

la serie de diez cuadros que Francisco de Zurbarán advocara a recordar el pasado remoto del linaje de los Habsburgo con los trabajos de Hércules¹¹⁵. Por si fuera poco, nuestro artista alojó allí algunos de sus mejores retratos ecuestres, todos ellos dedicados a la familia real: *Felipe IV, El príncipe Baltasar Carlos, Isabel de Borbón, Felipe III y Margarita de Austria*.

Una de las composiciones militares correspondió al propio Velázquez: *La rendición de Breda* (1634-1635), en conmemoración de la victoria de los tercios de Flandes comandados por el genovés Ambrosio de Spínola¹¹⁶ sobre los regimientos holandeses encabezados por Justino de Nassau, el 5 de junio de 1625. En esta pieza la de más grandes dimensiones que jamás pintara, se funden las vertientes de tan singular creador: la cortesana, que rinde homenaje a vencedores y vencidos, poniendo de relieve la potencia

recuperación de la isla de San Cristóbal de Félix Castelo; *La recuperación de San Juan de Puerto Rico* de Eugenio Cajés; *La expugnación de Rheinfelden, El socorro de la plaza de Constanza y La victoria de Fleurus* de Vicente Carducho.

¹¹⁵ Las faenas capturadas por los pinceles del también artista andaluz fueron: *Hércules y el toro de Creta, Lucha de Hércules con Anteo, Hércules lucha contra el jabalí de Erimanto, Hércules desviando el curso del río Alfeo, Hércules y el Cancerbero, Hércules lucha contra la hidra de Lerna, Hércules lucha con el león de Nemea, Hércules separa los montes de Calpe y Abyla, Hércules vence a Gerión, y Hércules abrasado por la túnica del Centauro Neso*.

¹¹⁶ (Génova, 1569-Castelnuovo di Scrivia, actual Italia, 1630). Militar al servicio de España de origen genovés. Miembro de una rica familia de banqueros ligada a la Corona hispánica, en 1601 entró al servicio de Felipe III y financió un poderoso ejército, a cuyo frente se puso él mismo, para apoyar al archiduque Alberto, gobernador de los Países Bajos, en su lucha contra los holandeses. Pronto demostró su valía como general, y en 1604 derrotó a Mauricio I de Nassau-Orange en Ostende. A pesar de las numerosas victorias que cosechó en los campos de batalla, los gastos de sus tropas y las dificultades económicas del Imperio lo llevaron a la ruina y le convencieron de la necesidad de buscar la paz, por lo que participó en las negociaciones que condujeron a la tregua de los doce años en 1609. Tras el inicio de la guerra de los Treinta Años (1618), invadió el Palatinado y derrotó al elector Federico. Las operaciones en Alemania se vieron interrumpidas por la conclusión de la tregua, lo que supuso reanudar las hostilidades en los Países Bajos. Spínola realizó una ofensiva que culminó con la toma de Breda en 1625. Pero el gobierno de Madrid no supo aprovechar esta situación para lograr una paz favorable, y el príncipe de Orange, Federico Enrique, consiguió recuperar la iniciativa y Spínola hubo de pasar a la defensiva. Tras su regreso a España, donde abogó por concertar la paz mostrando su desacuerdo con la política del conde-duque de Olivares, fue enviado a Italia, en 1629, para combatir contra los franceses por el conflicto originado por la sucesión del ducado de Mantua. En Italia falleció, a consecuencia de las heridas sufridas en el asedio de Casale.

hispánica, aunque efímera pues para 1640 Holanda conquistaría su independencia plena; la estética, que ofrece soluciones nuevas al asunto espinoso de la guerra procurando mitigar los efectos de la devastación bárbara, mediante la incorporación de un paisaje humeante que denota el asedio a la plaza como remate visual de la obra y en la que, al modo de una caja china, se superponen casi al infinito planos del tratamiento de la anécdota histórica y de su aprehensión visual.



La rendición de Breda o Las lanzas (1635); Museo del Prado, Madrid, España.

Entre las novedades arrasa la postulación de una lectura humanista del suceso, pues el eje de vertebración reside en el gesto de gran educación sentimental y cívica del triunfador, al impedir la genuflexión del derrotado. Senequismo renovador que, al renunciar a la danza macabra, rinde pleitesía a la superioridad moral con la captura de ese instante de magnanimidad. Se procuró el sitio de la ciudad, más nunca su aniquilamiento directo; los

combates fueron episódicos y antes de que irrumpiese la hambruna, la llave de la pequeña urbe fue ofrecida como símbolo de la rendición. A manera de curiosidad podría subrayarse que mientras Rubens elabora de inmediato un retrato del legionario triunfante, en el transcurso del mismo año de 1625 y aprovechando una estancia en la capital imperial, Velázquez dilapida una década para situar la escena, a grado tal que su registro ocurre un lustro después del deceso del general homenajeado.

¿Por qué esta acinesia y tardanza, sobre todo cuando, a fin de cuentas, la victoria en Breda será el momento climático del reinado de Felipe IV? Algunos echarán mano de la flema característica del peculiar oficial palatino, otros hundirán sus explicaciones en su renuencia a acometer encargos desvinculados con la figura del Soberano; pero me parece que Velázquez no habiéndole dado al clavo a la modalidad de intervención de la pintura, simple y sencillamente postergaba su ejecución.

Empero, el tiempo no transcurriría en balde, pues su primer viaje a Italia (1629) lo hace, para su sorpresa, en compañía del mismísimo potentado genovés. Y dado lo agotador y prolongado de la travesía mediterránea y adriática es de suponer que trabaran amistad y establecieran confianza; entendiéndose asimismo el tinte de “exilio” que significaba el desplazamiento del militar quien en razón de la victoria atentaba contra el poder omnímodo del Valido, haciéndose acreedor a un destierro confortable. Este rasgo no escaparía a la suspicacia del sevillano, y por ello asombra que haya asumido el compromiso consciente de que, a esas alturas y de fondo, podría ser interpretado como un desaire al incontenible conde duque de Olivares en la época de su mayor apogeo, con mayor razón tratándose de

su introductor en la Corte, promotor en su carrera ejecutiva y cabeza de turco del círculo andaluz en la metrópoli.

Lejos de las especulaciones, lo que si pareciera indudable es que una composición tan compleja como *La rendición de Breda* imponía un tratamiento distinto a los que solía imprimir en su producción previa. El aprendizaje derivado de su estancia itálica, su dilatado *soggiorno* del estío romano y sus ávidos recorridos por las colecciones napolitanas teniendo a José de Ribera –artista *sine qua non* del virreinato ibérico en Campania- por lazarillo, ampliarían sus conocimientos técnicos, además de las reflexiones derivadas del sentido inmanente a la fábrica de representaciones; incluyendo, como botón de muestra, el recurso a ciertas tonalidades como el blanco de plomo, utilizado inauguralmente en el retrato que hiciera de *Doña María de Austria, reina de Hungría* (1628-1630).



Doña María de Austria, reina de Hungría (1630);
Museo del Prado, Madrid, España.



El príncipe Baltasar Carlos (1632-1633);
Wallace Collection, Londres, Inglaterra.



El príncipe Baltasar Carlos con un enano
(1631); Museum of Fine Arts, Boston, E. U.

Solo con posterioridad a la factura de trabajos como *La túnica de José* (1630) y el ardid que sustrae de la escena el trono de Jacob; *La fragua de Vulcano* (1630), prueba fehaciente de su participación en el debate barroco neoclasicista romano sobre la primacía en las artes del color y la pintura sobre la escultura; los apuntes al aire libre de la Villa Médicis en Roma, en donde gracias a gestiones del conde Monterrey se alojó durante el verano, resultando de dicha estancia su revisitación icónica a la estatuaria antigua (*Pabellón de Cleopatra-Ariadna* y *Fachada de la Gruta-Logia*, ambos fechados en 1630) o *La tentación de Santo Tomás de Aquino* (1631-1632; cuadro del que durante mucho tiempo se ha sostenido de autoría compartida con Alonso Cano, cuando éste huyó tras ser acusado de asesinar a su mujer en un ataque infundado de celos), deviene comprensible la realización de una obra magna, de una faena de tal calibre. Así que el pintor resolvió el tema y finiquitó la comisión cuando le fue posible, por habilitación técnica y empatía con el personaje central del acontecimiento.



Vista del jardín de la Villa Médicis en Roma (1649/50); Museo del Prado, Madrid, España.



Vista del jardín de la Villa Médicis en Roma (1649/50); Museo del Prado, Madrid, España.

La vida y la obra de Diego de Velázquez cumplen el aforismo de Baltasar Gracián: “Consiste el mayor primor de un arte en desmentirlo”¹¹⁷. Por eso el genio nos confunde al moverse literalmente a sus anchas en los dos carriles de su existencia: el *cursus honorum* palatino y el del parto de imágenes de su obrador. Desplazamiento zigzagueante de una voluntad que no privilegia ninguna de sus vocaciones, pues ambas facetas se concilian sin conflicto en su ejercicio. Organizar y crear, disponer y plasmar, negociar y evaluar, en todo momento se trata de cumplir o fatigar el sentido de la teatralidad imperante en el siglo XVII: la representación del poder mediante la actualización del pasado, la renovación constante de la tradición. En él y en lo suyo siempre se atisba algo de política en su creación artística y, en reciprocidad matemática, algo de arte en su ocupación política.

¹¹⁷ *El héroe y El discreto*, Buenos Aire, Espasa Calpe, Colección Austral, 1946.

La rendición de Breda ejemplifica esas dimensiones, sin fractura, de modo sosegado y con suavidad; tal como lo propusiera con el mismo ánimo celebratorio más que conmemorativo, quien será investido caballero de Santiago en 1636, don Pedro Calderón de la Barca, en *El sitio de Breda* (1625):

Justino de Nassau	Aquestas las llaves son de la fuerza, y libremente hago protesta en tus manos que no hay temor que me fuerce a entregarla, pues tuviera por menos dolor la muerte. Aquesto no ha sido trato, sino fortuna que vuelve en polvo las monarquías más altivas y excelentes.
-------------------	--

El Marqués Espínola	Justino, yo las recibo, y conozco que valiente sois, que el valor del vencido hace famoso al que vence. Y en el nombre de Filipo Cuarto, que por siglos reine, con más vitorias que nunca, tan dichoso como siempre, tomo aquesta posesión ¹¹⁸ .
---------------------	---

Etiqueta cortesana compartida por el pintor y el dramaturgo, seres instalados en la contemplación y la serenidad espiritual que, sin afectación alguna y respondiendo a esa su naturaleza pacifista ajena por principio al olor de la pólvora y el estruendo de los mosquetes y cañones, deciden transformar la victoria militar de los tercios españoles en

¹¹⁸ Jornada III, Versos 998-1016. Edición digital a partir de la *Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez Acosta de Gabriel de León, 1640. Localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Evangelina Rodríguez Cuadros.

reconocimiento al mérito moral del Imperio y su peculiar *Pax Hispánica*. La superioridad entonces, ya no sería estratégica o balística, sino de designio providencial y fortaleza ética. Cabría consignar que el hecho de que ambos se dediquen al tema del festejo colonial de la Corona no resulta mera coincidencia, al contrario, representa el cumplimiento de un mandato: el del poder regio impelido a representarse y, al hacerlo, sentar las condiciones mínimas del recuerdo porvenir.

En ocasiones las ocupaciones de Velázquez serían menos lucidas, aunque exigentes al extremo de sus habilidades como componedor y equilibrista, ya que bajo su responsabilidad recaía, como ejemplo, la distribución de los espacios de asistencia y los repartimientos de los tablados (balcones, graderías y lunetas) para la observancia y disfrute de las corridas de toros y los autos de fé. Se ha llegado a calcular un aforo de 50 mil personas o lugares, 350 de los cuales se destinaban a la nobleza, en 112 balcones y dos entresuelos; reservándose el Rey y su séquito la Casa de la Panadería cuando se trataba de ceremonias-espectáculos en la Plaza Mayor. Habrá que imaginar el serio problema –reto eminentemente político– para sembrar a los ambiciosos personajes de la Corte, entre prelados, embajadores y en primerísimo plano los “Grandes de España”, en los cosos o escenarios instalados en las plazas madrileñas de la Cebada, Antón Martín o la Mayor y en los jardines del Buen Retiro o la explanada del Campo del Rey, hoy día frente a la catedral de la Almudena¹¹⁹.

Así pues, las hogueras, los sambenitos y sus quemazones de carne humana, las muertes dulces del “garrote vil” y su tenebrosa escenografía de altares, cruces y púlpitos,

¹¹⁹ Véase: Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *op. cit.*, p.111-127.

las suertes taurinas de a pie o faenas de a caballo, considerando hasta la ruta de la procesión del Corpus Christi de 1656, perturbarían la conciencia de tan enigmático personaje, generándole conflictos de interés y convirtiéndolo en foco de ataques y disputas por las vanidades encontradas en ese fugaz empeño de situarse más cercanamente con el Monarca. Los propios oficiales mayores, en su totalidad marqueses y condes, de la administración del Bureo llegaron, incluso, a querellarse con Felipe IV por las decisiones del Aposentador Mayor de Palacio. Como siempre, la dignidad regia no sería perturbada, y menos todavía su afecto por Velázquez, quien siempre contaría con el respaldo absoluto de su Alteza Cristianísima. Pero el pintor, ahora en su disfraz de cortesano y ejecutivo palatino, sería el blanco perfecto de las insidias y la ponzoña de algunos aristócratas.

El sevillano remataría su carrera, por cierto con gran lucimiento, en las tareas enredadas y problemáticas que le impondría la Isla de los Faisanes, con el encuentro hispano-francés para la firma del Tratado de Paz de los Pirineos y la boda de los primos hermanos Luis XIV y la Infanta Mayor María Teresa; preparativos extenuantes, diseño, planeación y en su caso construcción de locaciones, ceremonias, decoraciones, banquetes, indumentarias, rituales sin fin que incorporaban la nada desdeñable labor de planear los traslados, elegir los aposentos para las pernoctas, preparar los consumos necesarios, seleccionar el personal y definir las prelacones concomitantes a tales actividades.

Reto espeluznante de organización, pues basta imaginar que la dilatada comitiva real, incluyendo el séquito de la desposada, frisaba las trescientas personas, quienes debían cubrir la distancia entre Madrid y Fuenterrabía, en el tramo de ida de 557 kilómetros (100

leguas) y en el de vuelta 498 kilómetros (89.5 leguas). La diferencia se explica por la supresión de algunas escalas. Por curiosidad logística enlisto los itinerarios por jornadas:

- *Ida:* Madrid-Alcalá de Henares, Guadalajara, Hita, Jadraque, Atienza, Berlanga, Santiesteban de Gomar, Valladolid, Aranda, Cilleruelo, Lerma, Cogollos, Burgos Monasterio de Rodilla, Briviesca, Pancorbo, Miranda de Ebro, Vitoria, Mondragón, Villa Real, Tolosa, Hernani, San Sebastián y Fuenterrabía.
- *Vuelta:* Fuenterrabía, Oyarzún, Hernani, Tolosa, Oñate, Mondragón, Vitoria, Miranda de Ebro, Santa María Viña Redonda, Briviesca, Quintana, Burgos, Palenzuela, Torquemada, Dueñas, Cabezón, Valladolid, Valdecillas, Olmedo, Montejo de la Vega, Martín Muñoz, Lavajos, Villacastín, Guadarrama, San Lorenzo de El Escorial, Las Rozas y Madrid¹²⁰.

Empero, se trató de la dura e ingrata encomienda de garantizar suministros y atenciones en jornadas promedio diarias de 31 kilómetros, en número de 72. Toda una odisea si se avizora la necesidad de mover enseres, equipajes, mobiliarios o menaje de boda, por caminos polvorientos y rutas que acaso alguna vez mostrasen un empedrado rústico y que desde los tiempos romanos de Adriano y Trajano, los emperadores de origen peninsular, no habían sido objeto de mantenimiento o corrección. Es posible suponer o imaginar la ruindad del viaje, así se diese en berlinas, carrozas y literas. Además de los apeos y bienes del Palacio Real y la nobleza, tan sólo en materia de transporte, Velázquez tuvo que pactar con 83 alquiladores la disponibilidad de 324 mulas, 143 acémilas, 4 literas, 1 coche y 17 galeras¹²¹.

¹²⁰ Del Castillo, Leonardo: *Viage del rey nuestro señor don Felipe Quarto el grande a la frontera de Francia. Funciones reales del desposorio y entregas de la serenísima señora infanta de España doña María Teresa de Austria. Vistas de sus majestades Católica y cristianísima, señora reyna cristianísima madre, y señor duque de Anjou. Solemne instrumento de la paz y sucesos de ida y buelta de la jornada, en relación diaria, que dedica a la Majestad Católica del Rey nuestro señor de las Españas, Don Carlos Segundo*, Madrid, Imprenta Real, 1667, (26), 296, (84) pp. + 5 grabados.

¹²¹ Documento número 173 (12 fojas), Caja 202, Archivo de Palacio Real, reproducción facsimilar y paleografía en Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *op. cit.*, “Anexo documental”, p.320-331. A partir de este extrañísimo y pormenorizado manuscrito bien podría reconstruirse el aparato completo de servicio del Monarca español, atendiendo las funciones palatinas y el escalafón del

Una historia concluía con el fin de las jornadas por la paz con Francia; su significado no sería otro que una serie de anuncios: el desplome del antiguo imperio que todavía poseía –en plena decadencia- colonias e intereses en cuatro continentes; la futura extinción de los Austrias en el trono ibérico con Carlos II *El Hechizado*; el ascenso del astro galo en la política europea, y, a querer o no, la plena modernización del funcionamiento político y la racionalidad de su forma estatal. Pero, de pensarse en esa bisagra de estilos, conceptos, intenciones y tiempos que fue el maestro de *Las hilanderas*, el regreso a la capital mostró su debilidad física, nunca antes conocida, y su inminente derrumbe. El agotamiento y la enfermedad hicieron fácil presa de él, y todo lo visto, pensado y observado quedó lamentablemente extraviado en esos que ya sólo serían sus recuerdos. Su muerte y la claudicación hispánica representan el mazo del ahorcado que convida el Tarot: desdicha y extinción, fracaso y pérdida.



Isabel de Borbón (1635/36); Museo del Prado, Madrid, España.



La Reina Doña Mariana de Austria (h. 1652); Museo del Prado, Madrid, España.



La infanta mayor María Teresa "con dos relojes", (c. 1658); Kunsthistorisches, Viena, Austria.



La infanta Margarita (1659); Kunsthistorisches, Viena, Austria.

CAPÍTULO IV.

La construcción de una carrera

Con su tradicional llaneza Baltasar Gracián nos comparte sus dudas respecto del conocimiento de los individuos cuando afirma en un pasaje de *El Criticón*: “Visto un león, están vistos todos. Y vista una oveja, todas. Pero, visto un hombre no está visto sino uno. Y, aun ése, no bien conocido”¹²². Y vaya que le asistía la razón al moralista, pues sino ¿cómo entender el destino, cambiante y polisémico, de un sujeto tan complejo y enigmático cual Diego de Velázquez sin otear siquiera las constelaciones humanas en las que se inscribió? ¿Cuáles fueron sus contactos, compromisos y afinidades, y sobre todo con quienes, para fundar las condiciones de posibilidad de su vocación y trayectoria?

Algo sabrá la gente cuando espeta desenfadada: “Dime con quien andas y te diré quien eres”. Si bien el dicho popular pareciera mellar la fuerza de la voluntad concreta al fusionarla o diluirla en la vastedad acotada de “la compañía”, es cierto que esos otros, suerte de alteridades próximas o complementariedades afines, mucho tienen que ver con que las ilusiones del personaje disectado establecieran su imperio en los hechos. Para comprender los episodios y las fases de un proceso dilatadísimo en el tiempo, la carrera palatina de treinta y siete años del creador de *La Venus del espejo*, se requieren de eslabones y vectores de muy diverso calibre.

No basta el astro solar, Felipe IV, y su satélite, el Conde-duque de Olivares, para fundar el éxito de su carrera. Se precisa de facilitadores contundentes que operen, a la

¹²² *Obras Completas*, Madrid, Aguilar Editores, 1967, p.622.

sombra y en silencio, los ingresos y las promociones; que brinden protección cuando se requiera; que sean capaces, incluso, de hacerse de la vista gorda cuando algo no cuadra. Engranajes políticos y cortesanos como éstos no funcionan por la empatía o, mejor todavía, ella no basta para aceitar el mecanismo, se requiere también de la comunidad de intereses, hoy por ti mañana por mí, y de la capacidad reflexiva para desentrañar los efectos del mismísimo azar que suele modificar, sin previo aviso, los escenarios y las aspiraciones humanas.

Sorprenderá que a un tipo tan cerebral, calificable de racionalista en una era dominada por las tinieblas, hayan sido precisamente miembros de los círculos eclesiásticos quienes se asumieran como sus campeones y portaestandartes. Quintín Aldea Vaquero los identifica en tres grupos:

Primero, el grupo andaluz, formado por el canónigo sevillano y sumiller de cortina del Rey, Juan de Fonseca y Figueroa; el beneficiado y poeta sevillano Francisco de Rioja; el racionero granadino y pintor Alonso Cano; y el también beneficiado de Córdoba y poeta Luis de Góngora y Argote.

Segundo, el grupo curial de Roma, a los que llamo así por proceder de la Curia Romana, y son el cardenal Francisco Barberini, Nepote de Urbano VIII y su Secretario de Estado; el cardenal Julio Sacchetti, antiguo Nuncio de Madrid; y el también Nuncio de Madrid Juan Bautista Pamfili, futuro Papa con el nombre de Inocencio X.

Y, por fin, el *tercero* es el grupo español de Roma, del que tenemos que destacar a dos figuras prominentes: el cardenal Don Gaspar de Borja y a D. Diego Saavedra Fajardo¹²³.

¹²³ “Velázquez y el mundo eclesiástico”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Fundación Cultural de la Nobleza Española, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004, p.127-157.

De la prosapia del elenco de nombres se concluye que el ambiente que rodearía a Velázquez y que, fuera de sospechas, imprimió su sello e identidad a la corte filipina se distinguió por su apuesta decidida a favor del humanismo, la cultura y el intelecto. Entre tantas luces e ingenios, el pintor y funcionario debió echar sus reales y sentirse a sus anchas. Fue seducido por ellos y a ellos conquistó con su reposado carácter y su inagotable. Habrá que seguir a los miembros del catálogo para comprender, así sea someramente, su paso firme por los vericuetos del Alcázar madrileño.



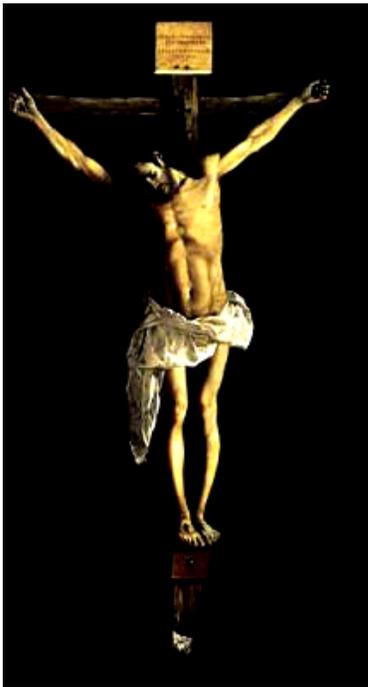
Francisco Pacheco (1618/20); Museo del Prado, Madrid, España.



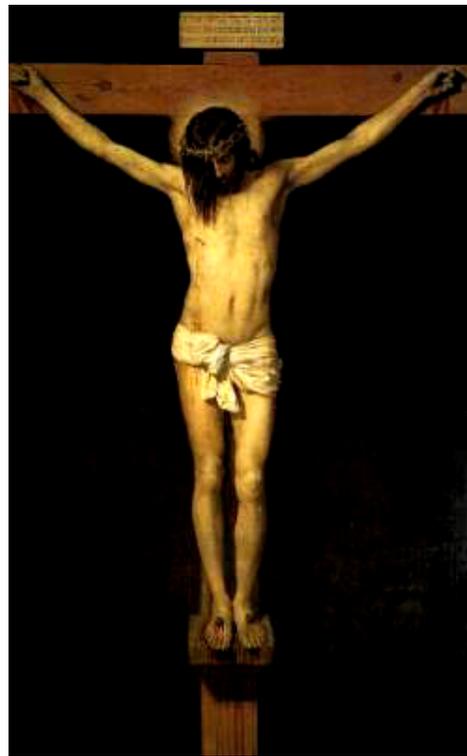
Juan de Fonseca (1623/25); Detroit Madrid, Institute of Arts, EU.

A quienes forman parte de tan suculentos ambientes podría adscribirseles la famosa sentencia de Séneca: “No son ociosos aquellos cuyos placeres encierran buena parte de

trabajo”¹²⁴. Y cuánta razón asiste al estoico pues esos seres reflexivos se distinguían por su provecho intelectual más que por su calidad de clérigos. Iniciados en la complacencia espiritual y en la solidaridad mundana tenían como código de conducta y norma superior de vida el reconocimiento del mérito y la defensa de aquél desprovisto de fortuna, a pesar de su potencia comprensiva o creativa. Estos rasgos mínimos bosquejan el nexo que Velázquez establecerá con cada uno de ellos y que, además, como sujeto memorioso honrará durante su existencia entera: así la defensa del celoso criminal Alonso Cano, así la protección del covachuelista mercenario Francisco de Quevedo, así el patrocinio al comerciante devoto Francisco de Zurbarán.

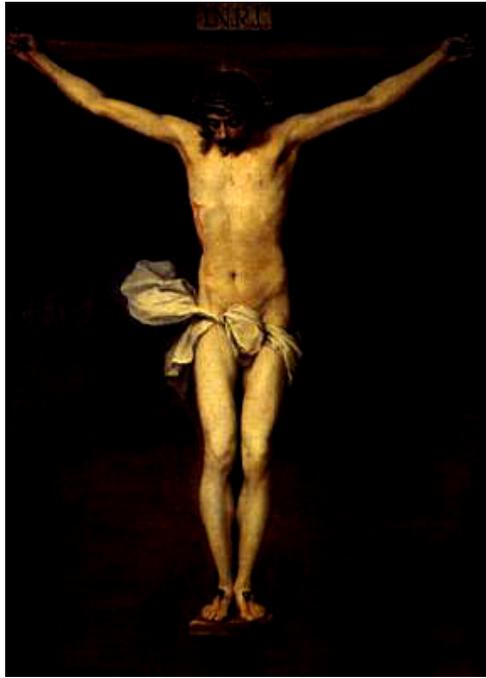


Francisco de Zurbarán: *Crucificado* (1627);
Chicago Art Institute, EU.



Cristo de San Plácido (1632); Museo del
Prado, Madrid, España.

¹²⁴ “Lecciones para el hombre ocupado”, en *Invitación a la serenidad*, prólogo de José Antonio Marina, edición de Carmen Fernández-Daza, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1997, LX +116pp., especialmente la Lección número 14.



Alonso Cano: *Crucificado* (1650/60); Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Con seguridad, desde la cuna, el pintor-cortesano gozaba de riqueza espiritual y, en consecuencia, mostraba empatía genuina con sus iguales o con aquellos –escasísimos habrá que subrayarlo- a quienes calificara de superiores. Pero también este sentimiento en mucho correspondía al ambiente italianizante que su maestro Francisco Pacheco imprimía a su taller, más que un obrador una auténtica Academia.

Conciliábulo de poetas, escritores y filósofos, jurisconsultos, religiosos eruditos y oficiales culteranos, asociados en torno de la buena palabra, la exégesis correcta de las escrituras, el arbitrio restaurador de la grandeza española y, por encima de todo, la corrección y belleza de las estampas, las composiciones y las esculturas. Se ejercerían, faltaría más, los placeres de la mesa, incluidos los caldos de prosapia, en cumplimiento de la sentencia popularizada desde el *adagio* latino: “Mente sana en cuerpo sano”. Fácil resulta

imaginar a tan soberbios personajes entre encurtidos, lomos embuchados, algún pernil serrano, moscateles y otros olorosos, finos varios, hasta aguardientes, sin excluir los frutos de la oveja o las crujientes hogazas campesinas, deliberando sobre dogmas y cánones, guerras e impuestos, la joven capital madrileña y la todavía pujante Sevilla.

Nada peculiar que el aprendiz se enrolle en la familia de su maestro, censor de pinturas de la Inquisición, amén de tratadista excepcional (*El arte de la pintura*), aunque artista menor pero eso sí magníficamente relacionado. Será Pacheco el promotor decidido de Velázquez, él se encargará de imbuirle la obsesión de la Corte y tras conseguirle una primer estancia (fracasada) en Madrid, bajo los auspicios de Juan de Fonseca, insistirá para emprender otro viaje que será definitivo y permanente, gracias a las gestiones determinantes del conde-duque de Olivares y merced al magnífico retrato que levantara de Felipe IV, según narran los enterados.



Francisco Pacheco: *Inmaculada* (1621-35); colección particular.

En esos que fueron sus pininos revistió una importancia estratégica su propia habilidad manifestada en el retrato que le hiciera al taciturno poeta culterano don Luis de Góngora y Argote. Quien se dedica a hacer cosas, y entre ellas cabe la invención y fábrica plástica, pocas si acaso cartas credenciales o salvoconductos puede ofrecer como no sean los resultados de su actividad; en este caso, de su pincel y paleta. Con ese lauro retornará a Palacio mediante nuevas gestiones del canónigo y sumiller de cortina del Rey amén ahora sí de la adhesión rotunda del Valido.

Velázquez recibe el llamado y se traslada con su suegro a Madrid, donde se hospedará otra vez en los dominios de Juan de Fonseca y Figueroa. Desde allí diseñarán una aproximación diferente a la derrotada en el pasado; ahora seducirán a los poderosos con el poder del lienzo y el secuestro del sentido de la vista. ¿Cómo? Pues ni más ni menos que con el convencimiento generado por un cuadro. ¿A quién retratar confiando en que el efecto sea devastador? A un cortesano, un súbdito visible y prestigioso, dada su conducta serena y proba incapaz de sucumbir a los arrebatos derivados del interés mezquino. Y la selección recayó justo en Fonseca, un sujeto complejísimo de pillar porque vivía enquistado en su interior y las señas de identidad que nos convida exponen una dificultad adicional: su fealdad. Tarea ingrata la de convencer a un selecto auditorio, el séquito o la comitiva del Habsburgo, contando con tan áspera materia: una muda por convicción y por privanza natural carente de armonía.

El presunto homenaje a Fonseca, que así lo creen José Camón Aznar y Augusto Mayer, merece una nota descriptiva así sea sucinta:

Reproduce este retrato a un hombre de mediana edad, en posición casi frontal, algo inclinado hacia la derecha. Destaca su cabeza, de indiscutible firmeza plástica, sobre el cuello blanco de la camisa, y aparece debajo de él una cadena de oro, medio oculta entre los pliegues de su mantero negro en que va embozado. La masa muscular del rostro es algo carnosa, los ojos grandes y azulverdosos con los párpados suavemente distendidos. La nariz rectilínea arranca de una raíz ancha y sin entrecejo, la frente despejada, las cejas levemente marcadas sobre los arcos superciliares, los labios gruesos e inexpressivos, el bigote sin barba y con el surco nasolabial bien marcado, el cabello negro y abundante tapándole las orejas, el mentón corto y con algo de papada, la mirada discretamente benévola. En fin, todo el rostro se expresa con un gesto un tanto indefinido, muy propio de un cortesano reservado, que sabe oír todo y no comentar nada¹²⁵.

Hecha la pieza, se procedió a la planeación de su ingreso y exhibición en el Alcázar. La responsabilidad recayó en Gaspar de Bracamonte, hijo del conde Peñaranda, quien desempeñaba el honroso cargo de camarero del hermano del Monarca, el cardenal-infante Fernando. El relato del suegro, ciertamente hiperbólico, señala que en menos de una hora todos los habitantes del Alcázar lo habían observado. Y vaya que a las miradas se les sacó jugo, exprimiéndoseles hasta la última gota, ya que de acordarse una pintura de este personaje, se pasó en aluvión a que el mismísimo Felipe IV posara ante el caballete del andaluz. De acuerdo con Pacheco, la obra quedó terminada el 30 de agosto de 1623.



Mercurio y Argos (1659); Museo del Prado, Madrid, España.

¹²⁵ Aldea Vaquero, Quintín: *op. cit.*, p. 136.



Felipe IV joven (1623-1625);
Metropolitan Museum, Nueva York, EU.



El cardenal-infante Don Fernando de Austria, cazador (1634/36); Museo del Prado, Madrid, España.

Por fin accedía al poder Diego de Velázquez. Y con él se fortalecía la camarilla sevillana cercana al Soberano y, de manera especial, la escuela de pintura de la ciudad varada en los arenales del Guadalquivir. Este prodigio encarnaba una ilusión de varias generaciones de creadores: la de destruir las amarras de ser considerados artesanos, la dejar de ser hagiógrafos dedicados a la filacteria litúrgica, para conquistar la calidad de seres pensantes, capaces de formular su mundo, eludiendo el encierro de la representación pueril, frívola o catequética. Con él triunfarán sus contemporáneos, los aludidos Cano, Ribera y Zurbarán, pero también esos brillantes predecesores, en cuyos trabajos todavía se detecta el

toque manierista, como Francisco de Ribalta (1565-1628), Juan de Roelas (s. XVI-1625) o Francisco Herrera *El Viejo* (h. 1590-h. 1656), por citar algunos de los más deslumbrantes.



Francisco Ribalta: *San Francisco y el Ángel* (h. 1620); Museo del Prado, Madrid, España.



Juan de Ruelas: *Educación de la Virgen* (sf); Museo de Bellas Artes, Sevilla, España.

El gusto por la tertulia involucraba al mismo don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, con sus olores de santidad y contriciones de beato, en mucho derivadas de un amor fuera del matrimonio que le diera un hijo bastardo (Julián Valcárcel), tardíamente reconocido al igual que el don Juan de Austria del Monarca, con la peregrina idea de sustituir a María su descendiente y heredera muerta en juventud, y ante lo cual asumiera gustoso la penitencia de dormir en un ataúd, mortificando la carne para redención del alma.

Semejante disposición intelectual le inquietaba desde sus tiempos universitarios, siempre se consideró salmantino puro y así lo evoca en su estertor Gregorio Marañón¹²⁶:

Y así, el apuesto Don Gaspar, al dejar tras sí, alocado de soberbia, las aulas, no pensaría que algún día, tras la rápida ascensión que soñaba y que se cumplió, había de caer; y que entonces, en la tristeza del destierro, la Universidad surgiría otra vez para darle un consuelo que nadie más que ella le podía dar. Entonces, casi al morir, cuando, con la voz ahogada de emociones antiguas, habría de decir: “Siempre he tenido por madre a la Universidad y siempre la he dado este nombre”. Y unos meses más adelante, cuando le faltaban pocas horas para hundirse en la eternidad, las últimas palabras de su delirio no fueron voces de mando político, ni razones cortesanas, ni recuerdos del Rey a quien tanto sirvió, sino el poso de la Salamanca lejana, que se alzaba sobre la existencia entera de poderío material; y sentado en la cama mortuoria –sus médicos nos lo cuentan- repetía: “¡Cuando yo era rector, cuando yo era rector!”.

El arcediano de Écija y después canónigo de Sevilla, sólo encumbrado por los fallecimientos de su hermano el primogénito en 1604 y después el de su padre en 1607, convertido en conde de Olivares por la ganancia de la mortaja, se fue olvidando de su instrucción orientada al estado eclesiástico para potenciar su naturaleza ambiciosa y expansiva, propia de su fisiología: pícnico, gotoso, corpulento, hiperviril. Ello no obstó para que guardase los compromisos de su pasado, los lazos primeros de sus devaneos literarios e intelectuales y su pasión por la amistad, de la que fuera campeón coronado. Proteger a Velázquez, el pintor de las apariciones, equivalía a honrar un viejo pacto de paisanaje y cumplía con creces su pretensión de mecenas y cabeza de turco de Andalucía, su corazón Sevilla y los más nobles de sus talentos.

La muerte sembraba las oportunidades de este Guzmán tan díscolo que nadie hubiera pensado que el poder le sentaría a sus anchas; sus proclividades canónicas, sus frecuentes crisis de conciencia, revelan una personalidad esquiva, ambigua, oscilante, entre

¹²⁶ *El conde-duque de Olivares*, Madrid, Espasa-Calpe, decimoséptima edición, 1988, p. 32.

la piedad y la contumacia. Con el deceso de su tío don Baltasar de Zúñiga (6 de octubre de 1622), apenas iniciado el reinado de Felipe IV, hereda el puesto de primer ministro, dejando libre su anterior encargo de sumiller de *Corps* con la superintendencia de la cámara real. Ni aún los visionarios más empedernidos habrían podido imaginar cuántos cambios se materializarían con este nombramiento. El zodiaco español encontraría nuevos signos para la interpretación del momento y la construcción de la historia. Fonseca, Velázquez y el resto, serían los beneficiarios de esta suerte de hecatombe silenciosa.



Retrato de don Gaspar Guzmán. Conde-duque de Olivares, primer ministro y Valido de Felipe IV (h. 1638); Dresden Gallery, Dresden, Alemania.



Conde-duque de Olivares (1624/28); Hispanic Society of America, Nueva York, EU.

Sujetos afanados en dejar huella de su paso por la organización palatina, extremando su dedicación hasta el más ínfimo de los detalles; que se sienta y calibre la

fuerza de la patria chica. ¿Será quizá por esta compulsión regionalista que se ayudasen unos a otros con tal denuedo e inusitada generosidad? El caso es que las gestiones de Bracamonte, futuro conde de Peñaranda, y plenipotenciario de la Paz de Westfalia, surtieron efecto y hasta magia: el artista sevillano llegó para quedarse, se entronizó gracias a su enérgica “observación pictórica” y a su temple moderado y discretísimo. Al paso de los años y las décadas su producción y estilo serían detonadores inequívocos de la modernidad, el establecimiento de una distancia plena entre el arte y la ciencia, brecha pero jamás contradicción; esta es la causa por la que unánimemente se le considera par de Galileo, Képler o Descartes.

En un aparte se impone inquirir, ¿pero qué lo hace tan especial como pintor? ¿Qué impide el desgaste de su breve y escasísima obra? José Antonio Maravall¹²⁷ nos sugiere varias claves:

La pintura, para Velázquez, es un movimiento que ciertas pastas de color producen en el ojo, al ser distribuidas de un modo que al artista le corresponde averiguar. Y el hecho de ese movimiento es la realidad que aparece en nuestra visión. Para la intuición de Velázquez, toda cosa se descompone en la sucesión de instantes de un acontecer, todo hecho en un proceso. Pintura y realidad, en Velázquez, no son un *factum*, sino un *fieri*, o por lo menos estas palabras expresarían en último límite la concepción hacia la que apunta su obra.

De este modo, lo que Velázquez imita de la naturaleza no es lo hecho por ella, sino su propio hacer. Y de ahí, el carácter creador que Velázquez nos ofrece. No es que reproduzca la realidad externa. Su técnica de lo inacabado suelto da lugar a que en el cuadro no hallemos nunca una determinada realidad objetiva fielmente copiada. Velázquez no reproduce, sino que crea realidad. En su experiencia de pintor, con su insustituible “observación pictórica”, Velázquez capta la realidad de la naturaleza, buscando, con unos cuantos datos de ella, realizar la obra mágica de crearla para nosotros en el cuadro, con toda su singularidad concreta e inconfundible.

¹²⁷ “Velázquez en el horizonte intelectual de su época”, en *Estudios de historia del pensamiento español* (Serie Tercera, El Barroco), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, segunda edición ampliada, 1984, p. 483.

Y estos rasgos o gestualidades insólitas se avienen a la perfección con el deterioro de su mundo y lo inacabado de su tiempo. Sin proponérselo acabaría siendo un cronista de la descomposición hispánica y su pintar por apariciones devendría reflejo emblemático del apogeo del barroco.

Cuán refinado era el proceder del artista que al pintar a sus valedores, Góngora y Fonseca los inaugurales, metamorfoseándolos en pasaportes para franquear la frontera entre el mundo profano y la realidad palatina, les otorgaba, sin que ellos lo esperasen, un pago desproporcionado: la inmortalidad de los lienzos. Y esta operación dotadora de posteridad, inclusive en el caso del poeta de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) con todo y su caudal pirotécnico de hipérboles, paronomasias, perífrasis, hiperbatones y juegos de palabras, les vendría de perlas pues a los versos de uno y las acciones del otro, les confirió identidad icónica con rostro y piel, carácter y atuendo.

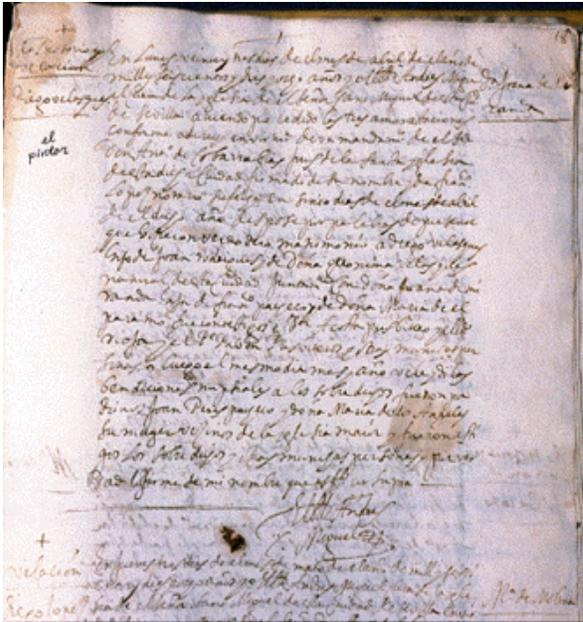
Si alguna característica sella el trabajo de Velázquez es su sobriedad psíquica¹²⁸ y alegórica, simplicidad extrema que por la profusión de novedades bien podría meter ruido con los oficiales del Santo Oficio; empero, la tutela del suegro como veedor especializado del brazo dominico defensor de la ortodoxia lo eximía de tribulaciones. Otro tanto lo

¹²⁸ La fórmula procede de Menéndez Pidal, Ramón: *Los españoles en la literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1960, p. 85. Aunque el libro está dedicado a la literatura, y de modo protagónico la poesía, algunas de sus consideraciones bien podrían emplearse para la pintura y Velázquez. Así, un poco más adelante señala: “El realismo español (...) no consiste en ninguna preocupación de verismo inerte, en ninguna sobreestima del pormenor insignificativo, sino en concebir la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente. Quiere lograr la transubstanciación poética de la realidad tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad, las complejas particularidades de lo inmediato aprensible, sin practicar en ellas una abundante poda destinada a obtener formas de abstracta generalidad, y sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones en sustitución de lo eliminado” (p. 86-87). Más claro ni el agua, que eso es lo que hace hasta aburrirse el sevillano.

cuidaría el poeta de las flores Francisco de Rioja (1583-1659), singular silvista, bibliotecario filipino, cronista de Castilla, juez de la Santa Inquisición, canónigo de la Catedral de Sevilla y confidente del conde-duque de Olivares. Con quien establecería muy probablemente más de una complicidad para hacerse de su riquísima colección de libros. Tan cercano era al sevillano que lo asistió en sus esponsales (1618) como testigo¹²⁹; tal como lo registra la Partida de Casamiento de Diego de Silva Velázquez y Juana Pacheco Miranda (23 de abril de 1618):

En lunes veinte y tres días del mes de abril de el año de mil y seiscientos y diez y ocho años, yo el bachiller Andrés Miguel cura de la iglesia del Señor San Miguel de esta ciudad de Sevilla habiendo precedido las tres amonestaciones conforme a derecho, en virtud de un mandamiento del Señor Don Antonio de Covarrubias, Juez de la Santa Iglesia de esta dicha ciudad, firmado de su nombre y de Francisco López, Notario, su fecha en 5 días del mes de abril del dicho año, desposé por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio a Diego Velázquez, hijo de Juan Rodríguez y de Doña Jerónima Velázquez, natural de esta ciudad, juntamente, con doña Juana de Miranda, hija de Francisco Pacheco y de Doña María del Páramo: fueron testigos el Doctor Acosta, presbítero, y el *Ido. Rioja* v el Padre Pavón, presbíteros, y otras muchas personas. Y luego, el mismo día mes y año, velé y dí las bendiciones nupciales a los sobredichos: fueron padrinos Juan Pérez Pacheco y doña María de los Ángeles su mujer, vecinos de la iglesia mayor y fueron testigos los sobredichos y otras muchas personas y por verdad lo firmé de mi nombre, que es firmado *ut supra*. El bachiller Andrés Miguel (rubricado). Al margen: Desposorio y velación.-Diego Velázquez.-Doña Juana de Miranda).

¹²⁹ *Varia Velazqueña: Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, tomo II, documento número 12, p.218. (Archivo de la Iglesia Parroquial de San Migue, de Sevilla. Libro 4º de matrimonios de 1614 a 1632. Folio 18.) (El subrayado y las cursivas son mías. Para facilidad del lector he modernizado la ortografía del documento).



Años y décadas de formación y aprendizaje, adquisición de espíritu cortesano, gentileza y escucha en sordina; doma de sus opiniones y triunfo de la discreción, eso representa su largo *percorso* por los laberintos de palacio, los intrínquilis de los grandes de España y el escalafón de la servidumbre, el toma y daca de los pequeños favores, el hacerse de la vista gorda ante los devaneos regios, el entendimiento de la muerte y la enfermedad (Isabel de Borbón, Baltasar Carlos, después Felipe Próspero), el sigilo frente a la epifánica monja y señora de la Corona desde el encierro claustral (sor María de Ágreda). En suma, modelaje como gentilhomme, interesado y distante en los espinosos embrollos de los poderosos, en ese su singular sube y baja: la caída de Lerma, el ascenso de Olivares, la madurez filipina, el surgimiento de Haro. Y siempre devoto de sí mismo y de los suyos, esmerado al extremo en el difícil arte de la amistad.

Con este atildado perfeccionamiento espiritual e intelectual, Velázquez estaba listo para aprovechar la debilidad que el Rey le profesaba: un segundo viaje a Italia (1649-1651)

y una insospechada ocasión para ser enteramente libre, entre lo más granado de la diplomacia española, los oficiales curiales, los miembros de los linajes más antiguos y de privilegios vitalicios...hasta el pontífice máximo y su círculo privado. El sujeto se movería a sus anchas en un ambiente libérrimo, pese a lo agotador del ceremonial y la preeminencia de los rituales y la liturgia, frente a la cerrazón hispánica y particularmente habsbúrgica. Allí podría brillar en su doble condición de artista y funcionario del Imperio en tareas diplomáticas de envergadura: conseguir el reconocimiento del Vicario de Cristo del hijo natural de Felipe IV, don Juan José de Austria, a raíz del deceso del heredero legítimo Baltasar Carlos, según cuenta la leyenda, y adquirir bienes y contratar especialistas (comprar pinturas, vaciar esculturas antiguas y seleccionar pintores al fresco) para la decoración del Palacio Real.



José de Ribera: *Don Juan José de Austria* (1648); Palacio Real, Madrid, España.

Cuán sólida sería la relación que guardaba el pintor-cortesano con su Magestad, que su ausencia cubrió un periodo prolongadísimo desde la salida de Málaga el 21 de enero de 1649 hasta el arribo a Valencia el 13 de junio de 1651. Entre estas fechas se sitúa una correspondencia prolífica del Soberano hacia sus embajadores para urgir el retorno de Velázquez. En las cartas cunden las órdenes de repatriamiento, pero a ellas hace falta la convicción del aviso perentorio; hay un no se qué de entuerto que permite identificar un guiño cómplice entre el gobernante y su súbdito.

Pareciera que en ciertos pasajes la necesidad de la presencia en Madrid del fabricante de imágenes y organizador regio es genuina e imperiosa; en otros momentos se podría afirmar que las epístolas están teñidas de celos ligeros –una paradójica envidia- por la incapacidad viajera del mandamás ibérico, y en algunos más se percibe la resignación del remitente o su amable tolerancia: “ya conocéis su flema”. De cualquier modo, en cada una de ellas se infiere la fuerza de la amistad.

En todo caso el estilo, la agudeza y el tono escritural nada revelan acerca de un nexo de subordinación; predicarían, o mostrarían, el afecto que se dispensan los iguales en rango. Y vaya que esto sí es una sorpresa dada la rigidez del protocolo borgoñón enriquecido con la etiqueta flamenca y aderezado con la tradición merovingia. Felipe IV quebranta sus modales en el acto amoroso y de indudable educación sentimental, que le impone y convida a Diego de Velázquez de trasmano, pues las cartas no le están dirigidas. Licencia, concesión y familiaridad radicales con un “sirviente” que exhiben la debilidad del Monarca, la confianza en el trato con un dependiente, a los ojos escrutadores e implacables de sus emisarios y legatarios de primerísimo nivel jerárquico.

Una miscelánea de asuntos ocuparía el tiempo del sevillano. El amor que se le imputa con la pintora Flaminia o Lavinia Triunfi¹³⁰, a quien se sabe retrató aunque el lienzo se encuentre perdido y la que es considerada madre de un hijo nacido durante este segundo *soggiorno* romano¹³¹; también se sugiera que haya sido la modelo de *La Venus del espejo*; otras versiones sostienen que haya sido pintado en España antes de su traslado (forzosamente antes de 1648) y que sea un encargo del libertino coleccionista don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marqués de Eliche, primogénito de don Luis de Haro, el sucesor de su tío el conde-duque de Olivares. Empero, no me parece descartable la hipótesis de que el cuadro fuese realizado en Italia y remitido por vía marítima a quien se lo encargase, como hiciera Velázquez con muchísimas otras remisiones.



La Venus del espejo (1649/51); National Gallery, Londres, Inglaterra.

¹³⁰ Poco se sabe de ella; sin embargo, pudiera haber sido contemporánea, aunque más joven, de la hija de Orazio Gentileschi, Artemisa (Roma, 1593-Nápoles, 1652/53), extraordinaria artista que se adhirió con entusiasmo al naturalismo tenebrista impuesto por Michelangelo Merisi Caravaggio; ambas herederas de la tradición de Sofonisba Anguissola (Cremona, 1531/32-Palermo, 1626), la excepcional retratista de Felipe II, Ana de Austria e Isabel de Valois.

¹³¹ Véase: Montagu, Jennifer: “Velázquez marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio”, en *The Burlington Magazine*, 1983, no. 964, p. 683-685.

Otro encargo palatino consistió en apremiar a Pietro da Cortona¹³² para que accediese al ruego de Felipe IV de encargarse de la manufactura de los frescos destinados a ennoblecer el Alcázar madrileño, y ante su negativa la invitación a los boloñeses Agostino Mitelli¹³³ y Michel Angelo Colonna, quienes si bien manifestaron su anuencia e interés se trasladarían a la capital española hasta 1658.



Artemisa Gentileschi: *Nacimiento de San Juan Bautista* (h. 1635); Museo del Prado, Madrid, España.

¹³² Pintor y arquitecto italiano cuyo nombre verdadero era Pietro Berrettini, uno de los pintores más destacados del barroco en el siglo XVII. Nació el 27 de noviembre de 1597 en Cortona, estudió pintura en Florencia y en 1613 se estableció en Roma, donde permanecería durante el resto de su vida. Las obras más importantes de Cortona son frescos ilusionistas, una de las manifestaciones favoritas del arte barroco. Hasta entonces, las pinturas de las bóvedas se habían dividido en compartimentos o secciones, cada una representando una escena o episodio particular. Cortona, en su enorme fresco *Alegoría de la Divina Providencia y el poder Barberini* (1633-1639) para el gran salón del Palacio Barberini en Roma, libera a la pintura de sus compartimentos restringidos desplegando las escenas dentro de una gran composición unificada que se desarrolla a cielo abierto. De este modo, destaca el movimiento, el colorido y un gran sentido de profundidad. Como arquitecto, Cortona realizó diversas iglesias romanas, como Santa Maria della Pace (1657). La fachada tiene un pórtico semicircular entre dos alas cóncavas, creando un efecto escenográfico propio del barroco. La pintura de Cortona influyó en la evolución del arte europeo del siglo XVIII, del mismo modo que su arquitectura influyó en su contemporáneo Gian Lorenzo Bernini. Artista asociado a Inocencio X para quien decoró la bóveda de la galería Palacio Doria Pamphili con su fresco *Historia de Eneas*.

¹³³ Nacido en la capital de la Emilia Romagna, Bolonia, el 16 de marzo de 1609 y muerto en Madrid el 14 de agosto de 1660. Arquitecto, pintor y decorador. Experto en el ilusionismo arquitectónico denominado *quadratura* que aprendiera de Girolamo Curti. Se consagró, en colaboración con Michel Angelo Colonna, a la pintura al fresco de temas arquitectónicos. Mitelli y Colonna trabajaron en Parma, Génova, Florencia, Roma y Madrid, donde fueron invitados por Velázquez y donde ejercieron un gran influjo sobre la pintura al fresco de la escuela barroca madrileña.



Sofonisba Anguissola: *Felipe II* (1573); Museo del Prado, Madrid, España.

El cometido central de su estancia estaba vinculado con su calidad de superintendente de obras reales y *veedor* de las colecciones palatinas. Así, la adquisición de piezas o su reproducción (elaboración de moldes y, en algunos casos, fundición en bronce) exigía, por su natural concentración en personajes eclesiásticos o, incluso, la Santa Sede, la negociación directa con el Obispo de Roma Inocencio X. Prelado a quien conocía previamente, pues había fungido como Nuncio en España, y a quien se le calificaba como del “bando español” en oposición a los Barberini tradicionalmente asociados con Francia.

El 16 de septiembre de 1644 fue ungido Papa el cardenal Pamphili, perteneciente a la administración vaticana de Urbano VIII (1623-1644; lema: *Lilium et rosa*, el lirio y la rosa), quien al imponérsele la tiara eligió el nombre de Inocencio correspondiéndole el numeral romano X, en una especie de evocación y homenaje -se supone y aduce- porque su familia se asentó en la ciudad tiberina siendo sumo pontífice Inocencio VIII. A pesar de que

los “sobrinos” (*nipoti*) del muerto nuclearon los votos y pareceres de 48 príncipes de la Iglesia, fueron incapaces de conseguir los votos necesarios para que triunfase su candidato el cardenal Giulio Cesare Sacchetti¹³⁴. Ante tal panorama y desconociendo el veto galo, se sumaron a la propuesta de quien en última instancia sería nombrado, esperando su benevolencia por la cercanía guardada con el príncipe de la Iglesia recién fallecido, Maffeo Barberini (Florencia, 1568-Roma, 1644).

Mal y de malas les iría a sus contrincantes y a aquellos que lo subestimaron, ya que impondría orden y aplicaría justicia sin miramientos o distinciones; aunque, claro está, se cebara particularmente en los Farnesio y los Barberini, quienes además de oligarcas, eran naturales derrochadores del peculio ajeno. Poco a poco se fue haciendo de la situación y al eliminar gravámenes odiosos, como el de la molienda o la harina¹³⁵, se granjeó un enorme respaldo popular. Las deudas a liquidar con semejantes gravámenes fueron cubiertas con la

¹³⁴ (Florencia, 1587-Roma, 1663). Obispo de Fano y legatario de Ferrara y Bolonia por decisión de Gregorio XV. Obispo de Gravina (1623), Nuncio papal en España (1624) y cardenal (1626) por nombramientos de Urbano VIII. Candidato natural del ala francesa en los cónclaves para suceder a Urbano VIII (1644) y a Inocencio X (1655). Brillante jurisconsulto formado en Pisa y Perugia incorporado en la Judicatura vaticana desde el pontificado de Paulo V; desde entonces la familia Sacchetti constituyó una estirpe en el derecho eclesiástico, a grado tal que Juan Pablo II contó con uno de sus descendientes, el marqués Giulio Sacchetti, como Consejero General del Estado Vaticano. Como todo prelado que se dignase de serlo, mantenía una relación cercana con los artistas; así, le encargo a Pietro da Cortona la construcción del *Casino Nobile* en lo que, pasado el tiempo, se conocería como *Il pineto Sacchetti*: parque natural de 250 hectáreas que se preserva en la actualidad y donde han sido identificadas 600 especies vegetales y 71 de pájaros, como datos curiosos. La propiedad le fue cedida en 1598 a la familia Sacchetti por Pío V. Por problemas del suelo nada permanece del palacio allí construido; empero, un paisaje del pintor holandés Gaspar van Wittel (1653-1736), antecedente de Canaletto, se conserva en la mansión romana de este linaje mostrando su antiguo –y perdido- esplendor.

¹³⁵ Recuérdese simplemente la reunión abierta que sostuvo en el Capitolio el 20 de febrero de 1646 con los principales de la Ciudad Eterna y el pueblo llano, ocasión propicia en la que derogara la tasa al trigo a pesar de la intervención de Ana Colonna, esposa de Tadeo Barberini, quien pretendía excitar los ánimos en recuerdo fervoroso de Urbano VIII.

confiscación y el remate de los bienes de quienes las habían contraído y generado: ocupó sus palacios, repartió sus cargos y puso en almoneda pública sus *Luoghi di Monte*¹³⁶.

Inocencio X (conocido por su desconfianza, frecuentes cambios de humor e hiperactividad, sería un hueso duro de roer para Diego de Velázquez; más aún cuando oscilaba entre sus favoritos: su cuñada, Donna Olimpia Maidalchina de Viterbo, y su hijo Camillo Pamphili, primero cardenal sobrino y después casado con la rica romana heredera de la fortuna de los Aldobrandini, y su pariente lejano Camillo Astalli, también cardenal. Velázquez los retrataría a todos para, lisonjero, ganarse su favor; llegando al extremo de inmortalizar al propio barbero del pontífice. Salvo el de la poderosísima y ambiciosa viuda de su hermano¹³⁷, se conservan los lienzos, siendo de los mejores jamás resueltos por su pincel.

¹³⁶ Véase: Ranke, Leopold von: *Historia de los papas en la Época Moderna* (1834-36), traducción de Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpresión, 1981, p. 498-503.

¹³⁷ Antes de 1677 el original de Velázquez formaba parte del acervo del cardenal Camillo Massimi y a su deceso fue comprado por Gaspar Méndez de Haro, marqués del Carpio y Eliche, en cuyo inventario de bienes se le consigna como retrato femenino que muestra a una mujer ataviada con un velo negro en la cabeza, es decir, el símbolo de su viudez; quizá este noble haya sido el coleccionista español más destacado de su tiempo, pues llegó a poseer *La Venus del espejo* y esa paradoja bautizada como *Las Meninas de Dorset* que, se supone, fue una miniatura del lienzo original que pintara el sevillano para su propio deleite y que en la lista de posesiones aludida aparece con un precio asombroso de 4 mil reales de oro, cifra muy superior a otros trabajos de pequeño y mediano formato del artista y también de Tintoretto o el Veronés. El cuadro erróneamente atribuido a su yerno Mazo presenta unas medidas de 1.42 por 1.22 m., mientras que las del auténtico expuesto en Madrid son de 3.18 por 2.76 m.; adicionalmente no aparece el gran logro y novedad del cuadro: el espejo de azogue mercurial que atrapa a los reyes, y esto quizá por las dimensiones de la réplica encontrada en Kingston House. Véase: Pita Andrade, J. M.: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, en *Archivo Español de Arte* (AEA), Madrid, 1952, julio-septiembre, vol. XXV, no. 99, p. 223-236.



Inocencio X (1650)

Galleria Doria Pamphili, Roma, Italia.

National Art Gallery, Washington, EU.

Lo que poco o nada se ha divulgado es que en Giovanni Battista Pamphili, nacido en Roma el 7 de mayo de 1574, circulaba sangre española, mejor aún valenciana, y nada menos que de Alejandro VI por la línea de Juan, duque de Nepi, y de Camerino, hijo de Rodrigo Borja. Resultaba pariente del cardenal don Gaspar de Borja y Velasco, uno más de los decididos protectores de Velázquez. Y para no creerse parentesco tan explosivo fue ignorado para los intrigantes curiales y vaticanos. Semejante “tesoro” sólo fue conocido en sigilo y como secreto de Estado, equivalente a la confesión, por don Domingo Pimentel¹³⁸, obispo de Córdoba, y a la sazón poderoso y por lo visto discreto embajador

¹³⁸ Después investido como cardenal y a quien, curiosamente, Bernini le construyese su catafalco. Véase: Bernstock, Judith: “La tumba del cardenal Domingo Pimentel, de Bernini”, en *Archivo Español de Arte* (AEA), Madrid, 1987, enero-marzo, vol. LX, no. 237, p. 1-16.

plenipotenciario en Roma, quien con absoluta reserva se lo informara en su oportunidad al conde-duque de Olivares¹³⁹.



El barbero del Papa (1650); colección particular.



Juan de Pareja (1650); Metropolitan Museum, Nueva York, EU.

La biografía de Inocencio X (1644-1655; lema: *Jucunditas crucis*, la exaltación de la cruz) revela el temperamento y la consistencia de un personaje excepcional en muchos y variados sentidos. De su familia puede afirmarse que privilegiaba la reflexión y el estudio por encima de la tiranía de las pasiones; destacaban los letrados y religiosos. Él mismo obtendría el doctorado *in utoque jure* por la Universidad de Roma, y tan pronto como en 1604 con la designación de su tío Girolamo Pamphili como cardenal, siendo decano de la Rota Vaticana, se incorporó a dicho tribunal en calidad de auditor logrando, con rapidez inusitada, prestigio de jurisconsulto. Por su experiencia en la valoración de expedientes y la

¹³⁹ Véase: Aldea Vaquero, Quintín: *op. cit.*, p. 140. Quien a su vez refiere AHN, Expediente 1819: Carta de Domingo Pimentel al conde-duque de Olivares, Roma, 15 de abril de 1635.

revisión de legajos fue nombrado Nuncio en Nápoles (1621-1625), bajo control hispánico, plaza distinguida por su afición a los procesos judiciales, a grado tal que su embrollosa vida, altamente burocrática, mostraba delectación por los covachuelistas, arbitristas y memorialistas.

Su comisión en la Campania hasbúrgica lo familiarizaría con los modos españoles, seduciéndole de alguna manera pues con entusiasmo asistió en funciones de datario al cardenal Francesco Barberini¹⁴⁰ cuando este prelado fuera nombrado legado para dirimir las controversias entre las coronas de Francia y España, con sede en Madrid y durante 1626. Cumplida la legacía permaneció en la capital para cumplir de Nuncio Apostólico. Durante estos años se podría establecer el surgimiento de la relación entre quien devendría Papa y el todavía pintor de cámara Diego de Velázquez. La movilidad de Pamphili no reconocía freno u obstáculo; así, el 30 de agosto de 1627 sería objeto de un ansiado reconocimiento: ser príncipe de la Iglesia, al ser creado cardenal *in pectore*; jerarquía mantenida a buen resguardo, lejos del ruido público, hasta el 19 de noviembre de 1629. Para entonces, quien lo retrataría en 1650 ya se encontraba disfrutando de su primer estancia en Italia.

El futuro Vicario de Cristo fijaría su residencia en España hasta mediados de 1630 cuando se incorporará a la Curia romana. Su repatriación comienza al embarcarse en Barcelona el 12 de junio con destino a Nápoles, en el mismo navío en el que viajaba la

¹⁴⁰ Durante su estancia en Madrid (134 de julio de 1626), Velázquez le hizo un retrato hoy desaparecido. Esta comisión resultaría la única fallida en la profusa trayectoria del artista, pues el maestro de cámara del prelado, Casiano dal Pozzo, no apreció el trabajo y no siendo de su agrado le fue devuelto al creador de *La túnica de José* y *Las hilanderas*. La objeción al lienzo residió en que el tratamiento plástico capturaba “un aire melancólico y severo”, rasgos que hasta donde sabemos se corresponden con el temperamento del cardenal retratado. El asistente prefirió que Juan van der Hamen, el hijo del arquero flamenco de Felipe II que ya ha sido mencionado, se encargase de fabricar la efigie.

hermana de Felipe IV, la reina de Hungría Doña María. Tres cardenales españoles serían sus compañeros de travesía: Agustín Spínola, miembro del linaje del vencedor de Breda que diera 4 santos y 21 cardenales a la cristiandad, arzobispo de Santiago de Compostela y de Sevilla; Bernardo de Sandoval y Rojas, inquisidor general, fundador del Monasterio de San Bernardo en Alcalá de Henares y arzobispo de Toledo; y Albornoz, descendiente del fundador del Colegio Español de Bolonia en el siglo XIV, el también cardenal don Gil del mismo apellido. Ya en los estados pontificios se dedicaría incansable y con enorme fervor a las labores de las Congregaciones, en particular la del Concilio, lo que le valdría ser considerado papable desde 1632.

Quizá en este dignatario se cumpliera la profecía de San Vicente Ferrer¹⁴¹ de que España dispondría, en su decurso, de una triada de jefes de la Iglesia católica: “Ter mugiet bos”, tres veces mugirá el buey, en clara alusión al escudo de armas de los Borja¹⁴²: en campo de oro un buey pasante de gules tarazado de sinople, bordura de lo mismo con ocho

¹⁴¹ Nacido en Valencia en 1350, cursó estudios en Barcelona y Toulouse. Monje perteneciente a la Orden de los dominicos, participó en las disputas religiosas suscitadas por el Cisma de Occidente y votó a favor de la designación del candidato castellano Fernando de Antequera en el compromiso de Caspe. En un intento de solucionar el Cisma, propuso en el Concilio de Constanza (1º de noviembre de 1414-22 de abril de 1418) la destitución de los tres papas existentes en el momento: Juan XXIII (el antipapa), Gregorio XII y Benedicto XIII; y la designación de uno nuevo Martín V (Oddo Colonna), el 11 de noviembre de 1417. Como curiosidad anoto el número de participantes para que se comprenda lo que significaba un encuentro eclesiástico de esta naturaleza: 29 cardenales, 3 patriarcas, 185 obispos y arzobispos, 100 abades, 578 doctores, 100 duques, 18 mil religiosos y 2 mil 400 caballeros. Posteriormente, se dedicó a la predicación del cristianismo por Europa, intentando combatir las herejías propuestas por valdenses y cátaros. Murió en 1419. Es el santo patrón de Valencia.

¹⁴² El origen del apellido procede de Aragón, de la Villa del mismo nombre en la provincia de Zaragoza. El tronco del linaje fue don Pedro de Atares, nieto del rey don Ramiro I, dueño y señor de la Villa de Borja.

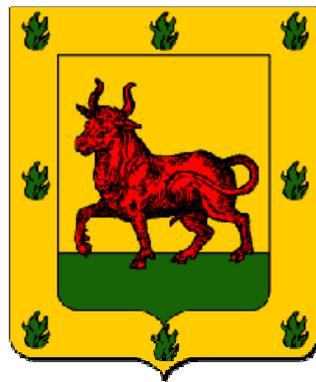


Camillo Massimi (1650); colección particular.



Cardenal Camillo Astalli Pamphili (1650); Hispanic Society of America, Nueva York, EU.

haces de oro. Calixto III (1458-1464; lema: *bos pascens*, el buey que pace) y Alejandro VI (1492-1503; lema: *bos albanus in portu*, el buey albano en el puerto) fueron los primeros y si bien la confianza ibérica no se cumplió con el cardenal Gaspar de Borja, podría pensarse que si se materializó con el *Borgia* encubierto y camuflado: Giovanni Battista Pamphili¹⁴³.



Borja: escudo de armas.

¹⁴³ Véase: Aldea Vaquero, Quintín: *op. cit.*, p. 140.

Natural y cercano serían los adjetivos básicos para calificar el vínculo entre Felipe IV y el sumo pontífice Inocencio X. También podría recurrirse al sustantivo alianza para comprender y desmontar su compleja relación. De cualquier modo, la confianza permeaba su contacto, a grado tal que el Monarca lo tuviera presentísimo en la correspondencia que cruzara con Sor María de Ágreda (María Coronel y Arana; 1602-1665), esa iluminada sin remedio, pues aún en momentos de intenso dolor no olvidaba su promesa de interceder para que se decretase como dogma de fe la naturaleza carente de mácula de María. Así, poco después de la muerte repentina de su primera esposa, Isabel de Borbón (6 de octubre de 1644), le escribe a la religiosa de clausura en esa villa de la provincia de Soria:

Con la elección del nuevo Pontífice ha llegado el caso de hablar en el punto de la definición de la Concepción Purísima de Nuestra Señora. Y no penséis que me he descuidado en esto, pues están ajustados los papeles por las personas más doctas de estos reinos, y el embajador que envió a dar la obediencia a Su Santidad lleva muy encargado tratar vivamente de esta materia, y de mi parte se harán todos los esfuerzos que fuere posible por conseguir lo que tanto deseo; que si yo tuviera la dicha de ser medio para hacer este servicio a Nuestra Señora viviera y muriera con el mayor consuelo del mundo. Y ofrezco de muy buena gana a Sus pies mi vida, si con ella se hubiere de conseguir esta dicha, que, aunque he sido y soy malo, siempre he tenido particular devoción con la Reina del Cielo; y espero que por su medio e intercesión he de conseguir la salvación de mi alma, el acierto en el gobierno de estos reinos y la paz y la quietud en la Cristiandad¹⁴⁴.

¹⁴⁴ “Carta del 15 de noviembre de 1644”, en *María de Jesús de Ágreda: Correspondencia con Felipe IV: Religión y Razón de Estado*, introducción y notas de Consolación Baranda, Madrid, Editorial Castalia-Instituto de la Mujer, 1991, p. 70-71. El fervor mariano del Monarca era de viejo cuño; ya en 1624 había patrocinado la fundación de una orden asentada en Roma, dedicada a la Inmaculada, y el propio Urbano VIII lo nombró su protector. Diversos actores políticos con aspiraciones en la corte filipina en momentos muy diversos apelaron, para su beneficio, a esta inclinación regia; por ejemplo, Luis de Haro, ya en funciones de primer ministro y en la búsqueda del valimiento, recibía la sugerencia de F. Agustín de Castro, en misiva del 26 de agosto de 1643, de evidenciar su adhesión y confianza en el “dogma” de la Inmaculada Concepción (Véase: Stradling, R. A.: *Philip IV and the Government of Spain, 1621-1665*, Londres, Cambridge University Press, 1988, p. 274.).

La misiva revela infinidad de recovecos de la personalidad culpígena y sagaz del Soberano, también descubre la trascendencia que le concede a intercambiarse notas (más de 600 cartas) a lo largo de 22 años (1643-1665) con la monja a quien viese una sola vez en vida, cuando iba de paso al frente de Aragón (Zaragoza), justo el año de la derrota en Rocroi frente a los franceses y de la caída del conde-duque de Olivares. Pero también es significativa –acaso crucial- la escritura de la cabeza de los Austrias en los tópicos de nuestra incumbencia, dado que ofrece también una fórmula para compulsar el tipo de nexo existente con el recién entronizado Pamphili: la coloquialidad, quizá el atrevimiento cómplice, pues como si tal cosa apunta y subraya no sólo un tema de su preocupación, la calidad inmaculada de María, sino que, justamente, ese asunto no podría ser de su incumbencia consideradas sus resonancias teologales y doctrinarias, acerca de las cuales resultaba un lego, pese a su estatuto nobiliario y de detentador del poder imperial.

La distancia de siglos y de concepción del mundo impide apreciar con precisión el poderío hispánico de aquél momento; e, incluso, deformaría la idea que pudiera hacerse un lector contemporáneo del trato que recibiera Diego de Velázquez como adelantado del Rey o más todavía en funciones de su agente diplomático. Así las cosas, deja de ser sorpresivo el número de cardenales y altos dignatarios eclesiásticos afiliados a la causa de los Habsburgo.

A los mencionados se agregarían los nombres de Francesco Peretti di Montalto (1595-1653), coleccionista envidiable y de estirpe nobilísima, que trabara *conoscenza* con el pintor-funcionario desde que acompañara al cardenal Barberini en su estancia de legatario extraordinario en Madrid (1626) y que esperaría dos décadas más para que otro

proclive a la casa emblemática de Hércules, Inocencio X, lo promoviese al rango cardenalicio.

Durante su segunda estancia en Italia, Velázquez convino con él, como mínimo, la reproducción (el vaciado) de una estatua antigua, presumiblemente romana, el famoso *Germánico*¹⁴⁵, una de los centenares de piezas que heredaría de su tío el cardenal Alessandro y que estuvieran dispuestas en sus mansiones, tanto en la villa suburbana como en el palacio romano contiguo a San Lorenzo in Lucina; actualmente localizada en el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid¹⁴⁶. El propietario de tan impactante colección se reivindicaba, sin tapujos o falsos pudores, como súbdito español, y en esa categoría disfrutaba de sus feudos en Milán y Nápoles. A grado tal es posible demostrar su hispanofilia que contaba con la friolera de ocho retratos de la familia real: uno del Cardenal infante, dos de Felipe IV, uno de Isabel de Borbón, dos de Mariana de Austria, uno de su madre la emperatriz María y uno del príncipe sin identificación plena pero que pudiera ser Felipe Próspero. Por si fuera poco, contaba también con dos efigies de don Gaspar de Guzmán, el conde-duque de Olivares. Al respecto José Luis Colomer sugiere que tales

¹⁴⁵ (Roma, 15 a. C.- Antioquia, 19). Hijo de Druso, fue adoptado a la muerte de su padre por Tiberio, contrayendo años más tarde matrimonio con Agripina. Se interesó por la carrera militar y a los 22 años participó en la expedición dirigida a Panonia para sofocar la revuelta producida en la provincia. En el año 9 recibió, de manos de Augusto, la dirección de la provincia de Germania, tras el desastre de Varo. La provincia de Germania quedaba dominada y la derrota de Varo era vengada. Sus triunfos motivaron que el nuevo emperador, Tiberio, sintiera envidia por lo que llamó al joven general a Roma donde se le brindó un espectacular homenaje. Su siguiente misión fue en Oriente donde sería enviado con poderes extraordinarios lo que motivó el enfrentamiento con el procónsul de Siria, Calpurnio Pisón. Durante su estancia en Siria murió envenenado, señalándose a Tiberio o Pisón como los promotores del asesinato.

¹⁴⁶ Véase: Colomer, José Luis: “1650: Velázquez en la corte pontificia. Galería de retratos de la Roma hispanófila”, en *Cortes del Barroco: De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, proyecto científico de Fernando Chueca Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), Patrimonio Nacional, 2003, p. 35-52.

obras fueran fabricadas a partir de prototipos de Velázquez, pero nunca de la mano del sevillano¹⁴⁷.

No debe perderse de vista que, desde esa época, la llamada razón de Estado pretende enunciar el orden natural de la política; por lo que era lógico que las diversas coronas y casas reinantes impulsasen la designación de cardenales, denominados con estricto apego a las formas dominantes, nacionales. Peretti sería uno de tantos, hasta formar la legión alentadora de la causa española en suelo vaticano. Estos intereses alcanzarían su apogeo durante el pontificado de Inocencio X, quien impulsara una estrategia geopolítica de contención al expansionismo francés y de una cordialidad untuosa que, en su epidermático entreguismo, neutralizara la presencia hispánica en la península italiana, ya claramente calificada, por propios y extraños, de ominosa. En lo doméstico el triunfante Pamphili enfrentaba y administraba con singular talento la dispersión y atomización de poderes – todavía locales- que truncaba toda intención integracionista de la geografía que alguna vez, ordenada, respondiese al nombre de imperio romano.

De modo tal que el preceptismo de la política se fortalecía sin cesar, anunciando un mundo al borde de la secularización. En las postrimerías del reinado de Felipe III se publica un estudio extraordinario titulado *Riqueza firme y estable de España* (1619), de la autoría de Sancho de Moncada, quien en el “Discurso Octavo: Nueva e importante Universidad en la Corte de España” propone la creación de una Facultad de Ciencia Política que prohíje el buen gobierno, es más que lo enseñe. En uno de sus pasajes enlista, al estilo que remeda un recetario, las fases del aprendizaje del príncipe:

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

Los hombres cuerdos (a) aconsejan, que importa que el príncipe Nuestro Señor no estudie mucho, porque los estudios enflaquecen el estómago, y retiran el calor natural a la cabeza: cosa que ponderó bien el Cristiano Moro de Inglaterra. (b) Lo segundo, importa que no gaste sus fuerzas su Alteza en cosas que no ha de usar, como ser Pintor, Escultor, Platero, y cosas semejantes. (c) Lo tercero, importa comience desde tierna edad a estudiar lo que después de larga, y feliz vejez de Vuestra Magestad ha de ser, que es el oficio del Rey. Esto practicó otro (aunque menor) Filipo el de Macedonia, (d) que crió a los pechos de la política de Aristóteles a Alejandro, en que salió tan entendido, que a fuerza de ella, vino a ser señor del Orbe. Y es muy justo, que digiera con tiempo los discursos políticos, pues todos profesan facultades más fáciles desde sus tiernos años, que desde entonces comienza el Filósofo, el Médico, el Jurista. Lo segundo, porque a vueltas de las lisonjas, que forzosamente oyen las orejas Reales, oye verdades desnudas de libros muertos, que por serlo, y libres de pretensiones, merecen todo crédito; y es bien se aperciba del antídoto contra la peste mentirosa, que justamente teme¹⁴⁸.

Como se deduce del texto, la política se resuelve hasta en nimiedades, pero siempre en los márgenes de la realidad, en su vastedad casi infinita de percepciones e interpretaciones; y nunca en los planos discursos de la metafísica o el providencialismo trascendentalista. Es justo en este sentido que el autor se ha ganado a pulso el mote de moderno: por secular, por inmediato, por ocupado en materias y tópicos vinculados con aquello público que se comparte.

A esta dinámica del poder apela en 1627 Velázquez cuando, trayendo a cuento sus sempiternas obsesiones crematísticas y dinerarias, solicita una dispensa, memorial de por

¹⁴⁸ Capítulo IV: Importa que el Príncipe nuestro señor estudie gobierno, p. 154. Obra reimpressa en Madrid en 1746 con el nombre de *Restauración política de España*, como se le conoce, aunque en esta edición el tema universitario aparece ya como “Discurso Noveno”, pues en el anterior se introdujo “La expulsión de los gitanos”. Reproducción facsimilar contenida en Maravall, José Antonio: *Estudios de historia del pensamiento español* (Serie Tercera, El Barroco), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, segunda edición ampliada, 1984, p. 135-148. A quien le interesa puede revisar la versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, preparada por Jean Vilar. (Para facilidad del lector he modernizado la ortografía del documento).

medio, del papa Inocencio X, todavía en su versión de Nuncio en Madrid, de la prebenda que le autorizase, para variar y no perder la costumbre, Felipe IV¹⁴⁹:

Ilustrísimo y Reverendísimo Señor:

Diego de Velázquez, pintor de Su Magestad dice que, atento a que es pobre y tiene mujer e hijas, Su Magestad le ha hecho merced de darle trescientos ducados de pensión cada año en moneda de Castilla sobre beneficios eclesiásticos u obispados, y siendo, como es, casado no los puede gozar sin particular dispensación para ello de Su Santidad.

A Vuestra Santidad Ilustrísima suplica, pues tiene en esta parte sus veces, le haga merced de dispensar con él, atento que no tiene hijo varón en cabeza de quien pueda poner la dicha pensión, que esto mismo han hecho los Pontífices de beata memoria, que han pasado, con otros muchos que, siendo casados, gozan hoy pensiones eclesiásticas, que en ello recibirá merced de la mano de Vuestra Santidad Ilustrísima.
[Al reverso del papel está escrito de la misma mano]

Ilustrísimo y Reverendísimo Señor
Diego Velásquez
Pintor de Su Magestad.

El propio conde-duque de Olivares endosó a la solicitud del artista una valiosísima carta de recomendación que ostentaba su firma. Pamphili lograría que el obispo de Roma le concediera la gracia con un gesto benevolente, lo que permitió que a partir del 15 de noviembre de ese mismo año recibiera los 300 ducados de pensión con cargo al Obispado de Canarias.

¹⁴⁹ Fondos Barberini de la Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 8326), mencionado en Aldea Vaquero, Quintín: *op. cit.*, p. 144-145. Aunque Velázquez se ufana, por falsa modestia dado el estipendio de la plaza, de pintor real, lo cierto es que desde el 7 de marzo de 1627 jura como ujier de cámara del Monarca filipino con ingresos y beneficios de doce placas al día (13,800 maravedíes al año), casa de aposento, médico y botica. (Para facilidad del lector he modernizado la ortografía del documento).

Con la liberación de la solicitud, los ingresos del interesado prácticamente se duplicaron. Es muy probable que su futuro retratista jamás olvidara su buena disposición, y que la representación icónica que detonase la emisión del *tropo vero* fuese, además de una instrucción palatina y cortesana, un agradecimiento personal. Poco después cumpliría su primer viaje a Italia y ensancharía sus contactos y relaciones con los personajes clave de los ambientes artístico, político y curial.

El ansia por acumular fortuna no se saciará con facilidad; menos cuando de esa hacienda debía cubrir un tren de vida suntuario y hasta lujoso, dada su condición de siervo de la Corte. Así se sucederán los trámites y operaciones varias para acrecentar sus capitales y, sobre todo, sus fuentes de ingreso: en 1633 recibe los derechos y las recompensas económicas como alguacil de casa y corte¹⁵⁰; en 1639 ocurre la venta y traspaso de un censo otorgado por Diego de Muga sobre un solar¹⁵¹; en 1640 vende un oficio de escribano a Luis de Peñalosa¹⁵²; y en distintas fechas aparece, por aquí y por allá, un sinfín de cartas de pago relativas a los cuadros que destinados a los aposentos regios se cobraban por separado o al arrendamiento de inmuebles. Que no paraba el buen Velázquez para hacerse de unos “tropiezos” extras.

Esa notoria propensión a cuidar y acrecentar el peculio, eso que a lo grande y al carecer de medida se llama erario, trae a colación las famosísimas *Cartas del cavallero de la tenaza* de Francisco de Quevedo y Villegas, donde apunta a modo de recomendación introductoria: “Habiendo considerado, con discreta miseria, la sonsaca que corre, me ha

¹⁵⁰ Véase: Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *op. cit.*, p. 73.

¹⁵¹ Protocolo 5886 del 4 de mayo de 1639, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, reproducción facsimilar y paleografía, en *25 documentos sobre Velázquez...*, p. 130-144.

¹⁵² Protocolo 6868 del 15 de octubre de 1640; *Ibid.*, p. 146-156.

parecido advertir a los descuidados de bolsa, para que leyendo mis escritos, restrinjan las faltriqueras: y que procuren antes merecer el nombre de guardianes, que el de datarios...”. Amonestaciones a las que se ciñe con espontaneidad nuestro preocupado artista; especialmente cuando al despuntar el día:

En levantándose, lo primero conjurará su dinero, porque no se lo pidan; y alegraráse que le han dejado amanecer, diciendo: Yo me alegro; aunque soy cavallero de la tenaza, porque me han dejado dormir los embestidores, y pedigones; y ofrezco firmemente de no dar, ni prestar, ni prometer por palabra, obra, ni pensamiento. Y luego dirá aquellas palabras: Solamente un dar me agrada, que es el dar en no dar nada¹⁵³.

De seguir abrevando en el lujo idiomático del vitriólico y mordaz hombre de letras, concluiríamos que tal vez, a Velázquez pudieran atribuírsele gran cantidad de defectos, pero el de manirroto jamás. Y esta inseguridad, la que intenta pergeñar escudos y maravedíes a costa casi de lo que fuese, devendría más un dato, un síntoma revelador, que un vicio. Como si el sevillano nunca hubiese quedado convencido de la firmeza de su adscripción a Palacio, de la justicia y naturalidad de su inserción en la Corte, y por tanto que una duda recorriese, de cabo a rabo, su ser óptico, ese no se qué de puntilloso reactivo e hipersensible que le trocaba la debilidad en arrogancia para guarecerse de la posibilidad de que acaecieran malos tiempos y rachas dañinas. Desconfía por sistema, salvo de su genio y mérito; por ello sus desplantes frentes al rey y los satélites animados que lo rodean, sus inmediaciones obsequiosas, se cimientan en saberse artista único, aún en la competencia simbólica con Rubens o Tiziano. ¡Ah, pero el dinero es diferente: cosa de otro mundo!

¹⁵³ Francisco de Quevedo y Villegas: *Cartas del cavallero de la tenaza*, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, p. 449. (La modernización gramatical del texto es mía.).

Hasta preocupaciones semejantes se disipaban cuando Diego de Velázquez tomaba el pincel en ristre, pues entonces todo él se convertía en intérprete de lo visto, lo pensado, lo intuido. Su refugio y su escape, la pintura. Y ese acto automatizante de acumular capa tras capa de tinte, colorante y pigmento, la delicia por atesorar manchas y entrever formas de su aglomeración, significaba todo para quien, en las jornadas taciturnas y melancólicas, un poco aburridas, del Alcázar madrileño, mataba el tiempo, se olvidaba de su paso inmisericorde, haciendo un mundo por sí solo, armado de su paleta y sus cañas largas, cuando en la realidad cortesana era, por exclusión absolutista, un espectador entre tantos.

La tiranía del régimen se imponía aún en las tonalidades empleadas en los retratos; esa renuncia a la vida que tornaba a los Habsburgo fanáticos del negro, aquiescentes a reconocer en exclusiva los sutiles vaivenes entre el hollín y la oscuridad marfil, haciendo del pintor su cronista monocromo¹⁵⁴. Quizá sin pretenderlo, la severidad del atuendo español, impuesta como moda y canon por el contrarreformista Felipe II, la anulación cromática, forzase a Velázquez a sacarle provecho a la nada, formulando contrastes impensables en la gama de un mismo color. Claro que se dieron excepciones, y cuando estas se presentaron conquistaron a propios y extraños, dado que con ajustadísimos recursos materiales y con prácticamente nulas variantes de formato (el viejo cuento de que era un

¹⁵⁴ A propósito de la técnica de Velázquez cabría apuntar esquemáticamente su proceder. Sobre la preparación traza las líneas esenciales de las figuras, pocas y muy sintéticas. Después aplica el color en una paleta poco variada en pigmentos básicos, pero infinitamente rica en resultados gracias a la variedad de mezclas. Utiliza sobre todo azurita, laca orgánica roja, bermellón de mercurio, blanco de plomo, amarillo de plomo, negro orgánico, esmalte y óxido de hierro marrón. La técnica de Velázquez en la fabricación de colores no es muy cuidadosa: los pigmentos no suelen estar muy molidos, la molienda es desigual y sólo en algunos cuadros, como las pinturas de tema religioso y algunos otros previos al primer viaje a Italia, se aprecia un mayor cuidado en este sentido; a partir de 1631 serán cada vez más gruesos.

retratista y no un creador de “composiciones” que viniera a demoler el hoy desaparecido cuadro dedicado a *La expulsión de los moriscos*), transformaba de raíz la orientación y el estilo de la creación occidental.

Habría que imaginar la convulsión que le supondría la libertad de pintar durante su segunda estancia en Italia y nada más, pero nada menos, que al papa Inocencio X. Asumir semejante reto con pasmosa naturalidad, pudiendo rendir homenaje a su venerado Tiziano Veccelio en el retrato a Paulo III Farnese, y tener en mente la efigie que de Julio II della Rovere hiciera Raffaello Sanzio; emular, como el veneciano, las posibilidades expresivas de un color solitario en su *décalage*:

Pintar aquella orgía de rojos, el cuello, el respaldo del sillón, el capelo extraño. La misma cara era sanguínea, hinchada a raíz del calor excesivo o, eventualmente, del vino; las venas eran nudosas; aquél hombre pletórico daba sensación de vivir en permanente peligro de que un día iba a caer muerto de su trono. De tratarse de un rostro cuya blancura de mármol correspondería al príncipe de la Iglesia, resultaría más fácil hallar el contraste adecuado para neutralizar las tonalidades purpúreas. Pero el Papa tenía la tez innegablemente rojiza, y el pintor se vio obligado a mezclar un tinte colorado. No adularía, no iba a suavizar la realidad, ni componer una alegoría. Inspirado por el éxtasis, percibió cómo centellearon los ojos perspicaces, cerrándose y abriéndose luego como un faro proyectando los rayos de luz, apenas se podría resistir aquella mirada penetrante que reflejaba el brillo del sol infiltrado. Fue todo un frenesí pintar con esa rapidez, observando de reojo, mientras mezclaba los colores. Rojos, lilas, púrpuras, casi todos ellos...Suavizó lo oscuro del ojo, también usando colores blancos...muchos matices blanquecinos. No habría ni una sola mancha negra en el retrato; sería, ciertamente, el primer cuadro de Velázquez sin tinte negro. No tenía barba canosa el anciano; la tenía más bien color lince, al igual que los ojos. Nunca trabajó tan impresionado por el modelo, con ritmo tan acelerado, de un modo tan directo. ¡Qué magnífico sería un contraste del rojo y negro, ya que la barba y los ojos oscuros darían más vivacidad a los tonos colorados, pero en este caso debía renunciar a su color preferido. El Padre Santo ya era anciano, y sin embargo, apenas había sombras en su rostro que suavizaran los rasgos agudos. Miró a Inocencio, no había ningún rincón matizado en aquella cara, en donde pudiera descansar el ojo. Pues bien, si no estaba satisfecho Su Santidad, que rompiese el lienzo, que a él le metiese en el calabozazo del Castillo de Santangelo, que mandase escribir a Felipe que su pintor no era sino un chapucero. Pero el enviado del Rey Católico sólo podía seguir el único

camino recto. A medida que iba completando el retrato, se hacía cada vez más pavorosa la fisonomía del Papa¹⁵⁵.

Antes de la factura de semejante *capolavoro*, Velázquez ya había recibido el honor de ser contado entre las filas de la Accademia di San Luca, así como de I Virtuosi del Pantheon, como valoración de su trayectoria, pero de manera rotunda por la apreciación que impusiera el retrato de *Juan de Pareja*, ese enigmático esclavo que recibiera más bien trato de “ahijado” o “protegido”, manumitido en 1654 aunque continuase sirviendo a la hija del aposentador mayor de Palacio, y él mismo pintor solvente, autorretratado en *La vocación de San Mateo* (primer personaje de la izquierda). Es sabido que nuestro pintor y funcionario aprendió durante su primer estancia italiana, mientras que su regreso dos décadas después lo dedicó “no para aprender, sino a enseñar”, en la frase celeberrima de su biógrafo Palomino¹⁵⁶.

La etiqueta cortesana se cumplía a cabalidad con la gratitud del criado regio, maravillosamente transmutada en lino, con su protector el príncipe de la Iglesia Inocencio X; cuyos valimientos serían definitivos para Velázquez, en 1626 con la tramitación de la dispensa papal para usufructuar una pensión eclesiástica con cargo al Obispado de Canarias (los famosos 300 ducados como estipendio anual) y en 1650 (el 17 de diciembre) con la instrucción que le gira a su Secretario de Estado, el cardenal Panciroli, para que a su vez instruyese al Nuncio en España, Giulio Rospigliosi, a efecto de promover “con toda

¹⁵⁵ László Passuth: *Más perenne que el bronce: Velázquez y la corte de Felipe IV*, Barcelona, Caralt, Cultura Histórica Biográfica, 2000, p. 590-591.

¹⁵⁶ Palomino, Acisclo Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Madrid, Aguilar, 1988, tomo II, p. 196.

eficacia” que al sevillano le fuera concedido el hábito en alguna de las tres órdenes militares de Castilla¹⁵⁷.



Juan de Pareja: *La vocación de San Mateo* (1661); Museo del Prado, Madrid, España.



Juan de Pareja: *Bautismo de Cristo* (1667); Museo de Bellas Artes de Huesca, España.

¹⁵⁷ Véase: Aldea Vaquero, Quintín: *op. cit.*, p. 146.

Cerrado el círculo curial de Roma, bastaría ubicar a los religiosos españoles que, también en el Estado pontificio, cuidarían al pintor real durante su permanencia en Italia, favoreciendo –incluso antes de esta segunda estancia– las pretensiones y los cometidos de Velázquez. La identidad de los personajes no es otra que la del cardenal don Gaspar de Borja y Velasco (1582-1645), descendiente de Fernando el Católico, Alejandro VI y biznieto de San Francisco de Borja, y la del agente de Felipe IV don Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), encargado de velar por los intereses económicos de la Corona española en la Curia y, en particular, de negociar el espinoso asunto de las pensiones eclesiásticas que tanto preocupase al sevillano.

Ambos cumplían sin tacha los preceptos del letrado murciano: “Los consejeros son ojos del cetro, los secretarios el compás del príncipe. Unos y otros sean ruedas del reloj del gobierno, no la mano”¹⁵⁸. Conscientes de que cuando el Estado no crece mengua, se afanaron en salvaguardar los apetitos y las razones del desfalleciente Imperio de los Habsburgo. De no ser por el talento y la lealtad de emisarios y diplomáticos como éstos, España hubiera sido borrada del mapa del poder europeo mucho tiempo antes; carentes de elementos pecuniarios y escudados en su imaginación y astucia lograron postergar su inevitable derrumbe, otorgándole a tan sonora caída un toque de distinción. En su ejercicio

¹⁵⁸ Composición basada en los títulos de las empresas 55,56 y 57, del apartado “Cómo se ha de haber el príncipe con sus ministros” de la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (dedicatoria fechada en Viena el 10 de julio de 1640) de Diego Saavedra Fajardo; obra cumbre del pensamiento político español dirigida a la formación del futuro monarca Baltasar Carlos (1629-1646), que fuera jurado príncipe heredero en las Cortes de Madrid el 7 de marzo de 1632. Se cuenta con edición moderna preparada por Quintín Aldea Vaquero en 2 volúmenes: Madrid, Editora Nacional, 1976, 963 pp., incluyendo la introducción (46 pp.) que reproduce la edición príncipe: *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas*, en Mónaco, en la imprenta (sic) de Nicolao Enrico, a 1 de Marzo 1640. Se está de acuerdo en afirmar que los grabados de esta primera edición se abrieron siguiendo la técnica de talla dulce en el famoso taller muniqués de Johannes Sadeler.

metódico y discreto fundaban simbólicamente una suerte de triunfo en la derrota, imprimiéndole gallardía a la descomposición de la Corona; equivalente operación realizaría, tiempo después (1659) don Luis de Haro y el propio Velázquez con los fastos desfallecientes de la Isla de los Faisanes.

Saavedra Fajardo le guardaba admiración sincera al artista palatino y así lo registra - en la buena compañía de Juan Fernández de Navarrete “El Mudo”¹⁵⁹, el único otro artista ibérico mencionado- en su sátira sobre la ciencia que es la *República literaria*:

El hábito y el aire español me obligó a poner los ojos en Navarrete el mundo, a quien envidiosa quitó la voz la Naturaleza, porque antevió que, en emulación de sus obras, habían de hablar las de aquel gran pintor. Después de él estaba retratando al Rey Felipe Cuarto Diego de Velázquez, con tan airoso movimiento y tal expresión de lo majestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto y le incliné la rodilla y los ojos¹⁶⁰.

A pesar de haberse tratado durante decenios, el autor de las *Empresas Políticas* –en número de 101 y no de 100 como alude el título original completo- no mellaría el ánimo del artista puesto que su *faccia* evadió los confines de sus telas. Destino diferente correspondería a quien fuera ungido con la púrpura cardenalicia a la tiernísima edad, casi obscena, de treinta y un años, el 17 de agosto de 1611 por arbitrio de Paulo V. Del grande de España, don Gaspar de Borja y Velasco, hijo del sexto duque de Gandía y emparentado con buena parte

¹⁵⁹ A quien le interese este proverbial artista se recomienda la lectura y revisión de: Díaz Díaz, Teresa: ““El entierro de San Lorenzo”, posiblemente el mejor cuadro de Juan Fernández de Navarrete “El Mudo”, en *El monasterio de El Escorial y la pintura* (separata), sin casa editorial, *Actas del Simposium* (i-5 de septiembre, 2001), San Lorenzo de El Escorial, 2001, p. 563-579; Mulcahy, Rosemarie: *Juan Fernández de Navarrete, El Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Colección Arte, 1999, 106 pp. + 20 páginas de láminas a color; y Fernández Pardo, Francisco, et. al.: *Navarrete “El Mudo”, pintor de Felipe II*, (Exposición del 14 junio al 16 julio de 1995, Centro de Exposiciones y Congresos y Museo Camón Aznar, Zaragoza, España), Logroño, Cultural Rioja, 1995, 357 pp.

¹⁶⁰ Edición y notas de Vicente García de Diego (introducción de LVI pp.), Madrid, Espasa~Calpe, Clásicos Castellanos, 1956, p. 21.

de la nobleza peninsular: las casas de los Villahermosa y Segorbe, los Medina-Sidonia, los Frías y los Cardona, se conserva el más atildado dibujo de los escasísimos que produjera Velázquez (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y un retrato sobre el que se disputa todavía su plena identificación.

Saavedra Fajardo estudió en Salamanca entre 1601 y 1608, periodo durante el que se bachillera y ejerce como pasante en Cánones; a tal estancia debía su calidad de licenciado. En esta Universidad coincide con Olivares (1587), apenas tres años menor que él; y ambos son coetáneos de una pléyade de humanistas: Tirso de Molina¹⁶¹ (1580), Luis Vélez de Guevara¹⁶² (1579), Francisco de Quevedo (1580); Juan de Lugo¹⁶³ (1583),

¹⁶¹ Nacido en Madrid, su nombre auténtico es Gabriel Téllez, siendo Tirso de Molina un pseudónimo adoptado. A los dieciséis años ingresa como novicio, profesando a los veintiuno en los mercedarios, orden en la que ocupará distintos cargos. Varias veces fue condenado al destierro o recibió la prohibición de escribir obra alguna de teatro, todo ello motivado por envidias de rivales literarios o políticos. Sus obras son una excelente representación del mundo de su época, de las costumbres, de la vida. En especial acierta en el retrato femenino, personajes a los que dota de una fuerte carga psicológica. Su temática abarca desde obras religiosas (*Santa Juana, La mejor espigadora, El colmenero divino, El laberinto de Creta*), enredos amorosos (*El vergonzoso en palacio, Marta la piadosa, Don Gil de las calzas verdes, La gallega Mari-Hernández*) o escritos de mayor calado y hondura como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* o *El condenado por desconfiado*. En la primera de ellas fija el mito de don Juan, que será más tarde retomado por autores de la talla de Zorrilla, Molière, Mozart, Byron o Shaw. El segundo trata el tema del destino y la salvación del hombre, asunto básico de la mentalidad de la época, con una hondura similar a la de Calderón. Falleció en Almazán en 1648.

¹⁶² Dramaturgo y novelista; estudió en Osuna (1596) y fue soldado en Italia en el ejército del Conde de Fuentes, participando en las campañas de Saboya y Milán bajo el nombre de Luis Vélez de Santander; se estableció en Madrid y empezó a utilizar los apellidos por los cuales es más conocido desde 1608; se casó cuatro veces. Pedigüero profesional si confiamos en los numerosos versos de circunstancias que compuso al efecto. Ujier de cámara. Como autor dramático es un continuador de la comedia nueva de Félix Lope de Vega. Como él, insertó romances populares y canciones de la lírica popular en sus piezas y adaptó temas heroicos de la historia nacional. En ambos aspectos destacó, pero se le recuerda sobre todo por sus magníficas comedias de tema histórico y temática extranjera: *Atila, azote de Dios, Tamerlán de Persia* y *El príncipe esclavo y hazañas de Escandenberg*, si bien su obra maestra en esta temática es *Reinar después de morir*. En los tópicos nacionales: *Más pesa el rey que la sangre* dramatiza la leyenda de Guzmán el Bueno; *La restauración de España* recuerda la de Pelayo y Covadonga; *El diablo está en Çantillana* reseña la leyenda en la que un hombre se disfraza de fantasma para evitar que el rey Pedro I el Cruel mancille su honra; *La luna de la sierra* se desarrolla en tiempo de los Reyes Católicos en torno a la figura del malogrado príncipe don Juan; y en *El águila del agua* dramatiza la figura de don Juan de Austria y

cardenal jesuita; y, por supuesto, su amigo el purpurado Gaspar de Borja y Velasco (1582). El destino de España los uniría en más de una ocasión, ya que representaban, como personalidades y grupo generacional, al núcleo hegemónico gobernante. Si recurriéramos al insolente y genial escribano que fuera capaz de otorgarle nombre a las lentillas en préstamo postrero de su apellido sustantivado, podríamos afirmar que ellos son quienes, entre controversias y adhesiones, practican sin cesar “el troche y el moche” de los tópicos nacionales y de su impacto foráneo.

Su intensa vida diplomática estaría marcada por los asuntos más lacerantes de la política de potencia de España: primero en Italia (1610-1633), etapa en la que fuera inseparable del cardenal Borja y Velasco, en su calidad de letrado de Cámara, asesorándolo en sus diversos puestos (embajador y protector de las Iglesias de España, conclavista o virrey de Nápoles), del mismo modo en que también fuera incondicional de don Manuel de Fonseca y Zúñiga, III conde de Monterrey; fue además, el encargado de la Agencia de su Magestad en Nápoles, Sicilia y Roma; y después en el corazón de Europa (1633-1646), siete años como representante regio ante el duque Maximiliano I de Baviera (1573-1651, ese enloquecido que le encargara a Rubens los cuatro lienzos sobre escenas de caza, por

la batalla de Lepanto. Como novelista es autor de una novela parangonable a la picaresca *El diablo Cojuelo* (1641). Su estilo es acusadamente conceptista, concentrando significados con todo tipo de anfibologías, dobles sentidos, juegos de palabras, retruécanos y elipsis. Su argumento es el siguiente: un estudiante que huye de la justicia entra en una buhardilla de un astrólogo y allí libera aun diablo encerrado en una redoma, quien en agradecimiento, levanta los tejados de Madrid y le enseña todas las miserias, trapacerías y engaños de sus habitantes. Este recurso narrativo sin embargo no es nuevo, y se inspira claramente en *Los anteojos de mejor vista* (1620-1625) de Rodrigo Fernández de Ribera.

¹⁶³ Jurista, teólogo y economista madrileño; después de estudiar leyes, ingresó en la Compañía de Jesús. Profesor en las universidades de Valladolid, Roma y Medina del Campo. Escolástico dedicado al estudio de los problemas relacionados con la teoría del valor; consideraba que los bienes carecían de utilidad en sí mismos, argumentando que los beneficios empresariales se justifican por la prestación del servicio a la sociedad. Muere en Roma en 1660.

cierto cruentas, de hipopótamos y cocodrilos) y el resto del tiempo como plenipotenciario para la paz de Münster, cerraría su carrera como consejero de Indias en la capital madrileña.

En cada uno de estos frentes de batalla se empleó a fondo en la resistencia de los embates franceses, holandeses y suecos; amén de los conflictos derivados de la desunión endémica de las casas de Austria y Alemania, con los frecuentes estallidos e inconformidades en los electorados de Sajonia, Brandenburgo o el Palatinado. Fue acreditado como plenipotenciario del Rey Católico por el Círculo de Borgoña en la Dieta de Ratisbona (1640). Su trayectoria quedaría atrapada, en más de un sentido, en el empecinamiento bélico de la Guerra de los Treinta Años.

Tal vez este rasgo, el de estar perseguido por la fatalidad a pesar de su luminosa inteligencia, lo haya inducido a refugiarse conceptualmente en el sermón moralizante, gramática y estilo de concisión suma que anidara con mullida naturalidad en sus famosos emblemas¹⁶⁴. A quien fuera armado caballero de la Orden de Santiago en 1608 se le podría

¹⁶⁴ Entre los siglos XV y XVIII se denominó emblema (también *empresa*, *jeroglífico* o *divisa*) a una imagen enigmática provista de una frase o leyenda que ayudaba a descifrar un oculto sentido moral que se recogía más abajo en verso o prosa. El emblema surgió cuando Andrea Alciato, jurisconsulto italiano compuso 99 epigramas latinos, a cada uno de los cuales puso un título. Dedicó la obra al duque Maximiliano Sforza y la fortuna quiso que, a través del consejero imperial Peutinger, la obra llegara a manos del impresor Steyner quien, con visión comercial, consideró lo apropiado que sería añadir una ilustración a cada epigrama. La tarea se encomendó al grabador Breuil y el libro salió publicado en 1531 en Augsburg con el título de *Emblematum liber*. La obra tuvo un enorme éxito (ha alcanzado más de 175 ediciones) y pronto fue imitada por otros, así como comentada. El emblema clásico se compone de tres elementos: 1) Una figura (*pictura*, *icon*, *imago*, *symbolon*), por lo general incisa en un grabado xilográfico o calcográfico, aunque también puede ser pintada, bordada o en taracea que a menudo denominan sus autores "cuerpo" del emblema. La imagen es de capital importancia para que el precepto moral que se pretende transmitir quede grabado en la memoria una vez descifrado el sentido. A este respecto, Diego de Saavedra Fajardo, en el prólogo de sus *Empresas políticas*, señala al príncipe Baltasar Carlos: "Propongo a Vuestra Alteza la idea de

endosar la sentencia contenida en una de sus empresas: “decir siempre la verdad sería peligrosa sencillez, siendo el silencio el principal instrumento de reinar”.

¿Cómo explicar, o al menos comprender, que una monarquía expansiva, como la filipina, fuese incapaz de aprovechar hasta sus últimas consecuencias los dones del pensador, canónigo y político murciano? Más aún, ¿acaso sobraban en la Corte y los consejos de Estado los expertos en aquilatar la ocasión, en compulsar el momento, en apremiar o inhibir la circunstancia? No y el eco de su repetición. Esa España macilenta de los Austria no estaba para desperdicios; a contracorriente, le urgía la suspicacia de tan probado hermeneuta de las vicisitudes históricas y los intereses políticos.

En abierto desafío a la majadería popular contenida en la delirante productividad documental de memorialistas, covachuelistas, leguleyos y arbitristas, suena revolucionario su apotegma:

un Príncipe político cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos -instrumentos del saber- quede más informado el ánimo de Vuestra Alteza en la ciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa". 2) Un título (*inscriptio, titulus, motto, lemma*) que suele ser una sentencia o agudeza en cierto modo críptica, casi siempre en latín, que como "alma" del emblema da una pista para completar el sentido de la imagen. El mote se solía disponer encima de la figura o en el interior del grabado, en una filacteria, raramente aparece en la parte inferior y de hacerlo suelen ser versículos de los Libros Sagrados. Algunos emblemistas componían los motes, pero la mayoría procedían de sentencias tomadas de los clásicos, los Padres de la Iglesia, la Biblia, entre otras fuentes. Se consideraba ejercicio encomiable saber aplicar un concepto a una sentencia preexistente. 3) Un texto explicativo (*subscriptio, epigramma, declaratio*) que interrelaciona el sentido que transmite la pintura y expresa el mote. Con mucha frecuencia, esta explicación suele hacerse en verso, utilizando epigramas latinos o en lengua vernácula, según a qué receptor fuera destinado el mensaje. La forma del epigrama se prestaba a transmitir una descripción de la pintura y una segunda parte con la moralidad que encerraba. Durante el siglo XVI fue frecuente que el epigrama estuviera en latín; a medida que avanzaba el siglo, cada vez se ve más el epigrama en lengua vernácula, en sonetos, octavas, coplas de redondillas o silvas. Con frecuencia, al epigrama le sigue una glosa en prosa, que amplía y aclara el significado, aprovechando para mostrar la erudición del autor de marras. Esta fórmula es muy frecuente en España, donde la glosa o declaración ocupa a veces varias páginas y es como un sermón moralizante.

En queriendo el príncipe proceder de hecho, pierden su fuerza las leyes. La culpa se tiene por inocencia y la justicia por tiranía, quedando el príncipe menos poderoso, porque más puede obrar con la ley que sin ella. La ley le constituye y conserva príncipe y le arma de fuerza. Si no se interpusiera la ley, no hubiese distinción entre el dominar y el obedecer. Sobre las piedras de las leyes, no de la voluntad, se funda la verdadera política. Líneas son del gobierno, y caminos reales de la razón de Estado. (...) A la inconstancia de la voluntad, sujeta a los afectos y las pasiones y ciega por sí misma, no se pudo encomendar el juicio de la justicia, y fue menester que se gobernase por unos decretos y decisiones firmes, hijas de la razón y la prudencia, e iguales a cada uno de los ciudadanos, sin odio ni interés; tales son las leyes que para lo futuro dictó la experiencia del pasado¹⁶⁵.

Clamaba en el desierto, cual Isaías redivivo. Sus elocuentes palabras se disipaban en tan enrarecido ambiente, imbuido de intrigas monjiles y profecías de clérigos. En esta descomposición sin freno se extravió el monstruo de Olivares, racionalista diezmado por la frenética realidad, quien cayera por los yerros cometidos pero también, en buena medida, por aquellarres tan inconsútiles como los promovidos por los religiosos que hacían de puntas de lanza de las pretensiones ocultas de los grandes de España. Su propio sobrino lo destronaría y, justo, para nada. A todo esto, Felipe IV se limitaba a observar, seguramente distraído, su propia ruina y con ella la del reino. Nada valía salvo su afección por engrosar las colecciones artísticas palatinas. Un sopor se apoderaría de él, nublando su juicio y tornando imposible tomase las decisiones adecuadas, mientras embelesados sus ojos recorriesen lascivos, hasta casi lamerlos, los Tizianos, los Velázquez, los Tintoretos, los Rubens, oficiales de una tropa vasta y pródiga. Sólo habrá que agradecerle, y nunca encontraremos la medida suficiente para saldar la deuda, su afecto por Velázquez, su amistad amorosa y patrocinio para ese sevillano narcisista que se ennegrecía el cabello y ocultaba las gafas¹⁶⁶ que le echaban la mano para ver el mundo con malicia casi evaporada

¹⁶⁵ *Empresas políticas...*, vol. 1, p. 230-231.

¹⁶⁶ En 1623 el Notario del Santo Oficio, Benito Daza Valdés, publicó una delicia literaria y novedad científica titulada *Uso de los antojos para todo género de vistas en que se enseña a conocer los grados que a cada uno le faltan de su vista y los que tienen cualesquier antojos y así mismo a que*

y a punto estar de redimirlo. Serán el Habsburgo y el extenuado caballero de Santiago quienes logren la proeza de sacarle agua a las piedras y fincar la grandeza del Siglo de Oro español en sintonía con la apoteosis de la catástrofe imperial¹⁶⁷.



San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño (1633); Museo del Prado, Madrid, España.

tiempo se han de usar y cómo se pedirán en ausencia, con otros avisos importantes, a la utilidad y conservación de la vista. En el que se recurre a la técnica novelada para divulgar un avance de la “ciencias” y, claro está, promoverlo comercialmente, para lograr una y otra expectativa se confía en mostrar las bondades de semejantes utensilios, antiparras, en la acción que urden y comparten tres personajes amén de simpáticos, gloriosos: un óptico profesional, un joven aquejado de miopía y un viejo que adolece de vista cansada. A grado tal se trata de una novedad que, dada la fabricación foránea de las lentillas y especialmente la graduación de sus dioptrías, la operación mercantil propuesta es la compra directa vía correo. Originalidad a ultranza que fundamentaría el por qué aparecen inventariados por Gaspar de Fuensalida y su yerno, Juan Francisco Martínez del Mazo, juegos de lentes con patillas de marfil y cañas de carey en los haberes que testara el presumido de Diego de Velázquez.

¹⁶⁷ Sólo como dato curioso para fundamentar la voracidad coleccionista de Felipe IV valdría la pena recordar algunos “números de cuadros” originales de artistas no españoles consignados en el *Inventario de pinturas del Real Alcázar de Madrid*, realizado por don Bernabé de Ochoa en 1686: Veronés, 29; Tiziano, 76; Rubens, 62; Tintoretto, 43, la misma cantidad que Velázquez; Sanzio, 7; Da Vinci, 7; Michelangelo Buonarrotti, 3; Guido Reni, 12; *El Greco*, 8; Jan Brueghel, 38; Van Dyck, 19; Durero, 6; Frans Snyders, 26; Lucas Jordaens, 6; Poussin, 4; hasta sumar 1547 pinturas. Casi nada...

CONCLUSIONES

De Velázquez sorprende todo, pero de manera muy particular su modernidad, esa que han apuntado varios: Pacheco y Palomino, ignorantes de ello; Ortega y Gasset, consciente de su hallazgo. ¿En qué consiste propiamente su condición distinta, el rompimiento que formula su pintura, al igual que su formación intelectual y su actitud, respecto de sus contemporáneos? En que hace las cosas a su modo, con naturalidad y un toque de irreverencia. Así tenemos que elude los confines de la imaginería piadosa y sin embargo la frecuente en sus primeros años sevillanos y después ya instalado en la Corte en el calabozo áureo que eligiera por voluntad y convicción.

A través de esos lienzos se observan rasgos distintivos, emanan novedades, señas y signos peculiares que sólo en él conquistan las superficies. A veces devienen, los temas y los cuadros, pretextos para desplazar el pincel y acertar en la selección de los colores, reconvirtiendo las escenas bíblicas en auténticos “bodegones a lo divino”. De tan próximos y cotidianos albergando un no se qué de trasgresor, de sacrílego; como si *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine¹ no lo convenciese en lo más mínimo, y qué decir de la

¹ Jacobo (Santiago) de la Vorágine, beato (Varazze, 1230-Génova, 1298). Hagiógrafo italiano. Religioso dominico y arzobispo de Génova, se le considera autor de *La leyenda dorada*, compilación de vida de santos famosísima en la Edad Media. Es un conjunto de narraciones fantásticas relativas a vidas de santos cristianos. Compiló esos relatos en un volumen que inicialmente se titulaba *Lombardica Historia* porque también añadía la historia del pueblo lombardo. Pero esto último tendría mucha menos repercusión social que las impresionantes narraciones sobre la vida de los santos. Esos fantásticos relatos pronto serían conocidos como la "áurea legenda", por el interés que despertaban. Como ejemplos, cabe citar el famoso episodio en el que San Jorge lucha con un dragón, o el martirio de San Bartolomé, que sobrevivía después de que le hubieran arrancado la piel. Algunas de estas historias han sido integradas en la cultura popular, e incluso han servido de base para crear leyendas nuevas o cuentos. Otros episodios resultaban tan inverosímiles que fueron suprimidas en ediciones posteriores. No se sabe cuánto de esas narraciones fue inventado por Vorágine, o cuánto fue recogido de tradiciones previas. En lo que parece haber

profusión de vidas de santos, característica de una religiosidad tan piadosa como superficial y analfabeta. El anecdotario de los Testamentos se representa como lo que es: una suma de escenas subordinadas que recibe un tratamiento plástico concreto: el de ilustraciones en miniatura enclavadas o insertadas en ambientaciones cotidianas; así, *Cristo en casa de Marta y María* (*Evangelio según San Lucas*; 10, 38-42) que se reduce a la condición de cromo o ventana falsa como detalle de una faena de cocina donde una moza está majando ajos en el almirez de la cocina mirando detenidamente al espectador, como en buena parte de las piezas del sevillano, asistida y/o vigilada por una vieja que nos terminará resultando familiar pues es el mismo modelo de la *Vieja friendo huevos* (1618; National Gallery of Scotland, Edimburgo), presumiblemente la esposa de Francisco Pacheco, suegra de Velázquez.



Cristo en casa de Marta y María (1618); National Gallery, Londres, Inglaterra.

unanimidad es en reconocer una intención moralista y adoctrinante, aun consciente que quizá estaba faltando a la verdad desde el punto de vista histórico e, incluso, doctrinal.

La cena en Emaús o *La mulata* (1617-1618) ilustraría esta fórmula de la naturaleza muerta que integra un episodio de la vida después de la muerte de Jesús, en la que se afirma su divinidad como Cristo resurrecto. Observador de las posibilidades expresivas del iconismo flamenco, Velázquez sucumbe a la tentación de incorporar un cuadro dentro del cuadro, y en un sinfín de ocasiones posteriores repetirá el dispositivo. En esta narración visual el artista recurre nuevamente al efecto de una ventana desde la que acontece y se mira la compulsa de aquél que desafiara su propia inmolación. Un juego más se pone en marcha con la joven que, a hurtadillas y metida en la cocina, espía el suceso por el reflejo que de dicho encuentro se plasma en el cazo o la jarra. Esta pintura cuenta con un “duplicado” que evita la referencia religiosa (*La mulata*, 1617-1618; The Art Institute, Chicago, EU)².



La cena en Emaús o *La mulata* (1617-1618); National Gallery of Ireland, Dublín.

² En ambos casos se carece del acuerdo de los especialistas; pues algunos dudan de la autoría de las dos imágenes, mientras otros alternadamente reconocen o desechan ya sea la de Dublín, ya sea la de Chicago. A pesar de ello me inclinaría a considerar los dos cuadros como auténticos, aunque considero al de Emaús como el tratamiento final que se basó, quizá, en el otro como una primera aproximación que “aflojaba la mano”.

Otras composiciones de temática religiosa abordan en un primer plano la trama religiosa y su consecuente moraleja; empero funcionan también en calidad de coartadas icónicas pues pudiera afirmarse que su meollo está en otra parte; por ejemplo, en los detalles paisajísticos. A modo de ilustración: *La túnica de José* (*Génesis*, 4ª parte) que se supone cuadro-espejo de *La fragua de Vulcano* (1630; Museo del Prado), ambos pintados sin que mediara encargo regio durante su primer estancia en Italia, y desplegados en el mismo formato si bien el de la historia de José y sus hermanos presenta en la actualidad una reducción (corte) de 40 cm., siendo, a pesar de su dramatismo, una suerte de ejercicio de valores marcadamente artísticos: la gestualidad de Jacob apunto de rasgar sus vestiduras, la impronta de luz en los cuerpos semidesnudos, la presencia del perro que se reiterará en otras obras, o la insinuación del decorado del tapete con manchas.



La túnica de José (1630); Museo del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, España.

Imposible afirmar a rajatabla que su espíritu es mundano y secular, no sólo porque su producción evidencia que sí acometía los encargos religiosos e incluso con devoción sincera, aunque de paso aproveche la oportunidad para escuchar sus voces profundas y soltarse en los terrenos de la experimentación. Azora por ambas razones la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (1623); tema un tanto cuanto ajeno a la que podría identificarse como la formación espiritual del artista, pues el tema no es sureño sino toledano; además, el lienzo se ha fechado en el breve periodo que va de su primer acercamiento a la corte madrileña y el retorno a su ciudad natal. Por este motivo es admisible elucubrar que a mitad del camino le surgiera el apetito y visitara la iglesia de la Caridad de Illescas donde apreciase al discípulo de San Isidoro de Sevilla en el trabajo de El Greco (Domenicos Teotokopoulos; 1541-1614).



El Greco: *San Ildefonso* (h. 1600); Hospital de la Caridad de Illescas, Toledo, España.



Imposición de la casulla a San Ildefonso (1623); Museo de Bellas Artes de Sevilla, España.

En el cretense apreciaría la impronta de su paso por Venecia, ese derroche de sensualidad apenas contenida de los carmesíes, a despecho de su pertinaz tenebrismo de cercanía indudable con José de Ribera. No estará por demás insistir que defender la influencia de Michelangelo Merisi (Caravaggio) representa un reto inútil y ocioso, dada que para entonces desconoce su obra y estilo, estándole próxima la forma de *El españoleta* por el tráfico entre Nápoles y Sevilla de sus aguafuertes. Otros trabajos de Velázquez evidenciarán su respeto por la iconología cristiana: *Inmaculada Concepción* (1619), *La adoración de los magos* (1619) o *San Juan en Patmos* (1619).

Empero, semejante factura más demuestra que también podía materializar dichos temas, que una inclinación natural a representar la divinidad y su corte celestial, incluyendo las biografías de santos. El nuestro no es un hagiógrafo al modo de Francisco de Zurbarán. Los ruidos de la realidad, o los mecanismos en que los percibe, le imponen una condición a cielo abierto, ajena a los templos; humanidad que se reconoce en sus apóstoles (Pablo, Tomás, el propio Juan, Tomás) como si fuesen –y vaya que lo eran- hombres del común, de esos que rondaban los mercados y las fuentes públicas, a quienes captaría en otras composiciones: *El aguador de Sevilla* (1618-1622), *El almuerzo* (1617-1619), *Dos jóvenes a la mesa* (1617-1622) o, para colmo, *El triunfo de Baco* o *Los borrachos* (1628-1629; retocada en 1631 al regreso del primer viaje a Italia). Lo mismo podría argumentarse de los tipos físicos del *Esopo* (1639-1640) y el *Menipo* (1639-1640).

En dirección opuesta sería válido esgrimir que si Velázquez resulta mezquino por la irrisoria cantidad de lienzos que pintó, siendo ínfimo el número dedicado a los religiosos, la explicación podría residir en que, siendo un artista cortesano, gozaba de relativa libertad

para evadir tales tópicos, padeciendo acaso, la tiranía del retrato como vehículo de promoción de la nobleza por las cortes de media Europa, así como el dispendio de su tiempo en labores palaciegas que se lo consumían a raudales. Los cuadros de devoción que urdiese formando parte de la estructura administrativa de las casas reales, denotan única y exclusivamente, pese a su maestría, el satisfacer encargos perentorios de Felipe IV o de la reina a través suyo (por ejemplo: *La coronación de la Virgen*, 1641-1642; originalmente destinado al oratorio de Isabel de Borbón).

Para el convento de las Benedictinas de San Plácido se emprendió la obra del *Cristo crucificado* (1632) con sus cuatro clavos característicos, que pudiera haber sido un exvoto del Monarca a manera de penitencia por enamorarse de quien no debía: una monja reclusa que allí profesaba y a quien frecuentaba el Habsburgo gracias a la alcahuetería y complicidad del protonotario Mayor de Aragón Jerónimo de Villanueva, propietario de un inmueble colindante desde el que se supone ingresaba el Soberano a través de un túnel; al descubrirse semejante comercio el jurisconsulto fue acusado de tercería por la Inquisición, que a raíz del escabroso asunto, -en ciertos relatos del incidente más bien se le vinculaba con un supuesto iluminismo apóstata de las religiosas- le pisaría los talones hasta trasladarlo a su prisión en Toledo, por lo cual también se sostiene que él lo donara. En todo caso, las irregularidades de conducta generan la comisión pictórica³. Y el buen Velázquez feliz, pues amén de pintar, facturaba y cobraba por separado su obra “expiatoria” al

³ Véase: Pellicer de Ossau y Tovar, José: “Avisos Históricos”, en *Semanario erudito*, Madrid, 1790; también: Puyol Buil, Carlos: *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido, 1628-1660*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, colección Biblioteca de Historia, número 18, 1993, 746pp.

estipendio cortesano; ¡y todavía hay quien piensa que las conciencias carecen de precio!

Sobre tan equívoco acontecimiento Henry Kamen escribe:

Hay pocas pruebas de que la Inquisición haya sido utilizada con fines políticos durante el siglo XVII. El único caso es el de Jerónimo de Villanueva, que disfrutó de poder e influencia bajo el conde-duque de Olivares y quien cayó poco después que su amo; pero en este caso se basaron en acusaciones legítimas surgidas del iluminismo de las monjas del convento de San Plácido⁴.

Viene a colación el trapiés porque su protagonista, por ser tan cercano al Valido y en más de un sentido representar la aberración de las comunidades nacionales (verbigracia Cataluña y su rebelión) contra la metrópoli (la corte madrileña y la administración filipina), tan cercano mantuvo su vínculo con Velázquez que fue el adquirente formal de los lienzos que finalizaran en calidad de mellizos dados los cortes que sufrieran, hechos en Italia durante su estancia de la tercera década del siglo XVII: *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano*; una tela para el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y la otra para el Palacio del Buen Retiro, aunque recién comprados pasaron algún tiempo colgados en el guardarropa del Alcázar.

A partir de la derrota de la infantería española, los antes imbatibles tercios, en la batalla de Rocroi contra los franceses el 19 de mayo de 1643, se agudizaron las contradicciones del régimen y la humillación sufrida en ese enfrentamiento se irguió a modo de símbolo del colapso hispánico. Los años siguientes, ya caído en desgracia el genial y arrogante de don Gaspar de Guzmán, prohicieron el desmantelamiento progresivo y sin tregua del sistema de gobierno impuesto por el estadista andaluz. J. H. Elliot lo sintetiza a las mil maravillas:

⁴ *La Inquisición en España*, traducción de Gabriela Zayas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Grijalbo, colección Los Noventa, 1990, p. 321.

The Juntas were abolished; the Councils recovered their powers; and the Conde Duque's principal lieutenant, Jerónimo de Villanueva, after steadily losing ground at Court, was arrested on suspicion of heresy by officers of the Inquisition in 1644. There was a general desire to forget the nightmare years of the Olivares régime, and Philip IV showed himself responsive to the mood of the moment by announcing that he intended in future to govern by himself without the aid of a *Privado*⁵.

Sin embargo, a pesar de los excesos del primerísimo ministro, satélite solitario gravitando alrededor del Rey Planeta, eco y reflejo del Monarca, con su destrucción política vencían las prebendas más arcaizantes de los grandes de España, de esa nobleza pasmada que le daba la espalda al porvenir refugiándose en sus antiguas glorias y hazañas. La Iglesia festinaría también su derrota reforzando sus fueros y privilegios; atenazando por lo demás con su fundamentalismo acendrado, apenas camuflado con los atuendos de esa Contrarreforma que por ilustrada se desvaneciera, cualquier manifestación crítica o liberal, aún dentro del orden canónico, tildándola de herética.

Lo abrupto de este desmoronamiento político, de una carrera sí, la de Olivares, más aún de un régimen que incumple el cometido “constitucionalizador” de la monarquía, lo que los españoles de esa remota era designaban como “restitución” por el temor infundado en la palabra “reforma”, negación o imposibilidad idiomática que refleja a plenitud la elección social del pasado a costa del porvenir, permite una lectura crítica y prospectiva de un pasaje especialmente revelador de *Cómo ha de ser el privado* del imprescindible Quevedo:

...porque un Privado,
que es un átomo pequeño
junto al Rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol ha dado.
Es un ministro de ley,

⁵ *Imperial Spain: 1469-1716*, Londres, Penguin Books, 1990, reimpresión, p. 350.

es un brazo, un instrumento
por donde pasa el aliento
a la voluntad del Rey.
(...)
Y así, se debe advertir
que el Ministro singular
aunque pueda aconsejar
no le toca decidir⁶.

Por extraño que parezca, la comedia nunca escenificada buscaba ser elogio de las virtudes del conde-duque de Olivares, jamás su sátira cruel. El tiempo que todo lo puede, olvidaría que Rodrigo Calderón subió al cadalso y que los duques de Lerma y Uceda marcharon rumbo al destierro; tanto como que el sincero amigo, Quevedo, se transformaría en despiadado crítico del burócrata por destino de la casa de los Guzmán. Tráigase a colación el hecho que se quisiera paradigmático, es decir encomiable y ejemplificante, del gobierno de Felipe II, quien lo ejerció sin ataduras de terceros o valimientos, de manera directa, sin mediaciones, y respetuoso de la colegialidad que él mismo estableciera (los Consejos, las Juntas, las Cancillerías, entre otros mecanismos de deliberación y toma de decisiones) convencido de la pertinencia de una administración por objetivos y no basada en intereses, técnicamente habilitada y ajena a los ruidos de la fortuna y la ambición.

El significado de la deposición del Valido era un freno y una marcha en retroceso; los atisbos de racionalismo empresarial y aliento al conocimiento científico y humanístico,

⁶ *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición de Miguel Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, p. 1-115. La cita corresponde a las páginas 10-11. Cómo ha de ser el privado es una de las comedias que integran el Manuscrito 108 de la Biblioteca de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en su sede del Palacio de la Magdalena de Santander, Cantabria, España. Para los interesados se recomienda la lectura de: Hernández Araico, Susana: “Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo”, en *Hispania*, revista de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, vol. 82, no. 3, 1999, septiembre, p. 461-471; y también: Somers, Melvina: “Quevedo’s ideology in *Cómo ha de ser el privado*”, en *Hispania*, revista de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, vol. 39, no. 3, 1956, septiembre, p. 261-268.

la tolerancia a los judíos, la promoción de las infraestructuras, se perderían con la vuelta al pasado. Pero no a ese que funda la tradición del abuelo, Felipe II, austera y eficaz, sino a lo inmediato anterior, el derroche y el dispendio del padre, Felipe III y su cohorte de pillos redomados como los duques de Lerma y Uceda.

De allí que el nuevo reinado comenzase con la ilusión de la reforma y el ajuste de cuentas, a modo de justicia restitutiva. Con la transferencia del mando, un jovencísimo Felipe IV será ungido Soberano en tiempos de:

Estrépitos de cerrojos y cadenas, tropel de alguaciles, estoques y alabardas, cercando casas de próceres y ministros o llevándolos por las calles públicas en la mitad del día, alternaron con las fiestas y vítores de un pueblo que saludaba el sol de un nuevo reinado⁷.

Y todo esto viene a cuento porque las ansias actualizadoras, de fomento a nuevos y originales modelos de organización social, del pensamiento y la creación, se frustraron, no fueron saciadas. Así, Velázquez confirmará, con la soledad de su existencia y trayectoria, que “no todo el monte es orégano” y, claro está, “no todo lo que brilla es oro”. Triste validez la del refranero popular ibérico. Este hecho lo limitará como individuo, pero por si fuera poco manifestará la acinesia del sujeto colectivo, su carácter cerrado y convencional; se agiganta a tal grado el pintor pues para sentar sus reales lo apostó todo: su cómoda membresía palatina, alguna medida de su hacienda y el devaneo de la moda, la fama, a la

⁷ Citado en: Cueto, Ronald: *Quimeras y sueños: Los profetas y la Monarquía Católica de Felipe IV*, Valladolid, Universidad de Valladolid, serie Historia y Sociedad, número 35, 1994, p. 22, quien a su vez remite a: Juderías, Julián: *Don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, 1922, p. 111, donde se acude a la *Conservación de Monarquías* de Martín Fernández Navarrete.

que renunciara en lo inmediato para, quizá consciente de ello, establecer los términos de su posteridad.

El taciturno y flemático creador, poco dado a la debilidad de la poesía o del fervor litúrgico, desafiando entonces los valores imperantes de su circunstancia histórica, sacará el mejor provecho de la amistad amorosa de Felipe IV, de su aquiescencia y socarrona protección; así como también potenciará los gestos de difusión y salvaguarda que tuvieran con él quienes pertenecían a los círculos del poder: el andaluz, el curial romano y el diplomático español en Italia y el Vaticano.

¿Cómo un ser asaz refinado controló la ira que seguramente le infundía una sociedad regida por las supersticiones y la brujería, las amenazas del potro y la hoguera, la confianza ciega en los títulos y las canonjías? Por la habilidad de granjearse las simpatías de los poderosos y los influyentes, los legos y los eruditos, todo con objeto de aprovechar los intersticios y los recovecos de esa cultura entronizadora del favor pero para su fortuna todavía marcada con un toque de “meritocracia”.

Esta disposición en cierto modo instrumental arroja un dato de tan simple estratégico: Velázquez es un cortesano profesional, un hombre dedicado a sortear los avatares de la envidia y la mezquindad, un conocedor profundo del alma humana, un pragmático contumaz. Sólo así se torna comprensible su *cursus honorum* y, sobre todo, su permanencia en los laberintos del Alcázar y el resto de las casas reales. Me atrevería a defender que Velázquez contraviene la lógica de su tiempo, esa ambigüedad que lo hace tan atractivo, el equívoco fundacional de lo que denominamos espíritu del barroco. De confiar

en las implicaciones científicistas del contenido de su biblioteca, su perfil hiperintelectualizado jamás embonaría en las coordenadas de un siglo lacerado por los dilemas:

This constant dualism between the spirit and the flesh, the dream and the reality, belonged very much to seventeenth-century European civilizations as a whole, but it seems to have attained an intensity in Spain that it rarely achieved elsewhere. It is apparent in the writings of Calderón and the portraits of Velázquez, and it prompted the bitter satires of Quevedo⁸.

A diferencia del abismo creciente entre la ciudad y el campo, el núcleo hegemónico y el estado llano, perceptible en el conceptismo quevediano y el culteranismo gongorino, el fenómeno de la atomización del Estado, Elliot remata su taxonomía del imperio español marcando una peculiaridad en relación con ciertos artistas:

Wide as was the gulf between Court and country, it could still be bridged by an artist of the caliber of Velázquez, drawing his inspiration impartially from both. But that fusion of the classical and the popular which had inspired so many of the greatest achievements of the Golden Age, was overlaid in the works of Velázquez by an extra dimension of awareness, peculiarly characteristic of the disillusioned Castile of Philip IV. For Velázquez caught in his paintings the sense of failure, the sudden emptiness of the imperial splendor which has buoyed up Castile for more than a century⁹.

La metáfora del “puente” cumple a la perfección con los propósitos seculares del artista; especie de sujeto-gozne, transhistórico, que con naturalidad frisante con el automatismo suele sustraer de los modelos clásicos sus cargas míticas, como representaciones alegóricas,

⁸ Elliot, *op. cit.*, p. 320. Creo que el autor sobredimensiona algunos rasgos de la personalidad de Velázquez y, en consecuencia, de su actividad plástica, llegando a creer, por ejemplo, que el artista al retratar a las sabandijas de Palacio lo hace imbuido por la piedad y la conmiseración; al contrario, me parece que aquello que distingue o diferencia al sevillano es esa su actitud distante y por ello reconocedora de la alteridad, tampoco pues, se regocija de la desgracia de esos “monstruos”. Si a lo que se refiere el historiador es a la peculiar destreza para conciliar cuerpo y alma, sueño y realidad, estaría más que de acuerdo, pero esa operación no queda registrada en su texto.

⁹ *Ibíd.*, p. 385-386. Difícil imaginar un mejor tributo a Velázquez que cerrar tan espléndido recorrido por los avatares de la historia española equiparándolo además, con Cervantes a quien se refiere poco después.

orientándose más bien a recuperar su intención conceptual, incluso con dosis de humor o melancolía. Aunque ya otros con antelación hubiesen desacralizado los emblemas y los iconos grecolatinos, pienso en Caravaggio, ninguno acometió semejante tarea a favor de lo mundano y lo profano tan decidida o prístinamente como el creador andaluz: la canalla etilizada que acompaña y rodea a Baco, guardando su prelación pero haciéndolo un compinche más del piquete de alborotadores; el agotamiento absolutamente terrenal de Mercurio y Argos, que fuerza se ceben las miradas en los cuerpos flácidos y casi exangües de los olímpicos; o la alusión provocadora de una “diosa de carne y hueso” –sin importar en lo más mínimo su identidad, ya fuese una amante del marqués de Eliche o la supuesta amante romana de Velázquez- en el mentís de Venus y el inútil Cupido, a no ser que justifique su presencia por la carga del espejo púdico, resuelto a reflejar el rostro cuando tocaría al cuerpo reflejar su imagen.

Y como el astro rey de Galileo que “sin embargo se mueve”, el cortesano apellidado Velázquez pinta...para su deleite y promoción, de cara a su tiempo y, con generosidad, hacia el futuro, ese dios desconocido.

ANEXOS

Anexo 1.

Memorial dado a los profesores de pintura (1677) de Pedro Calderón de la Barca

En la villa de Madrid, a 8 de julio de 1677 años, la parte de los profesores del Arte de la Pintura de esta corte, para más probanza de lo articulado en su «Interrogatorio», presentaron por testigo a don Pedro Calderón de la Barca, estando en esta corte, caballero del Orden de Santiago, capellán de honor de Su Majestad y de la Real Capilla de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo, y a la segunda pregunta dijo: que por la natural inclinación que siempre tuvo a la Pintura, solicitó saber lo que de ella habían sentido los antiguos escritores, que la admiraron de más cerca; y como para entrar en el conocimiento de cualquiera supuesto es la primera puerta su definición, halló que la más significativa era ser la Pintura un casi remedo de las obras de Dios y emulación de la Naturaleza, pues no crió el Poder cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate; y dejando para adelante el humano milagro de que en un lisa tabla representen sus primores, con los claros y oscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, hizo segundo reparo en que trascendiendo sus relieves de lo visible a no visible, no contenta con sacar parecida la exterior superficie de todo el Universo, elevó sus diseños a la interior pasión del ánimo; pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño) llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo; de suerte que, retratado en el rostro, el corazón nos demuestra en sus afectos, aun más parecido el corazón que el rostro. Conque una vez cumplida y muchas admirada su

definición, pasó la curiosidad de este testigo a investigar su origen, y halló en el asentado principio de recibidas autoridades, que, bien como la Eterna Sabiduría, para ostentarse Criadora, sacó de una nada la fábrica de todo, así quiso que la que todo había de imitarlo se produjese de otra nada. Salían de bañarse en el mar unos muchachos, y hallándose desnudos en su orilla, notaron cuán parecidos los semejava el sol en el arena; y traviesamente jugando, empezó uno a seguir con el dedo los perfiles de la sombra de otro. Viendo cuán imitada dejaba su estatura, porfiando a cuál mejor, prosiguieron en contrahacerse los unos a los otros: la novedad del que después halló las varias formas de naturales cuerpos esculpidas (fuese o no Parrasio, a quien muchos lo atribuyen) cargó la imaginación en cómo podría adelantar aquel principio; y bien, o mal, como supo, les fue añadiendo ojos y bocas. Complacido de ver que no dejaba de darles un algo de más vivo, entró en la esperanza de que podría su desvelo mejorar dibujos a costa de borrones; y así, siguiendo, a porfiadas instancias de su idea en repetidas líneas, las grabadas señas del informe embrión que le ofreció la playa, lo fue perfeccionando hasta lograrle parecido; y como es fácil hallar la senda que hay desde lo inventado a lo añadido, siguieron otros su dictamen que, a enmiendas del estudio y mejoras del tiempo, creció a la suma estimación en que hoy se halla: de modo que para argumento de ser la Pintura inspirado numen de sobrenatural aliento baste saber que fuese su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lámina la arena, su primer pincel el dedo, y su primer artífice la joven travesura de un acaso.

Aunque (sobre tan alta definición, y no menos misterioso origen) hubo quien intentase deslucir el Arte de la Pintura, motejándola de no ser Arte liberal por no hallarla en el número de los siete, que comúnmente se llaman liberales; pues siendo como son

Gramática, Dialéctica, Retórica, Aritmética, Música, Geometría y Astronomía, y no estando entre ellos la Pintura, le pareció bastante consecuencia de no serlo: también hubo quien dijese que el no nombrarla no fue omisión, sino cuidado, respecto de ser tan Arte de las Artes que a todas las domina, sirviéndose de todas. La Gramática lo diga la primera, como primero fundamento de ellas y de las Ciencias; pues la tributa las concordancias con que se avienen sus matices en la mezclada unión de sus colores: puesto que el día que no distribuyera lo blanco a la azucena, lo rojo al clavel, y lo verde a sus hojas (y así en todo) cometiera solecismos en su callado idioma. La Dialéctica, juez que distingue, por vía de argumento, lo bueno de lo malo, lo cierto de lo dudoso, y lo falso de lo verdadero; viendo cuanto (a fuer de grande) vive expuesta a disputas y cuestiones, y (a fuerza docta) obligada a sustentarlas y argüirlas, lo diga la segunda, dando a sus academias silogismos en forma, bien que como el que para ejemplo de parte suya depone este testigo a la objeción pasada, por no estar entre las Artes liberales, que graduó la griega escuela, asienta el murmurador no serlo la Pintura: luego tampoco lo será la Escultura, la Simetría, la Arquitectura, la Oratoria, la Poesía y otras Matemáticas, que no están en aquella clase numeradas; como tampoco están entre los siete sabios suyos Aristóteles y Platón, y no por eso dejaron de ser sabios: luego concedido el antecedente, no se puede negar la consecuencia; y cuando ella no baste, basten otras, que a paridad reduzcan la teórica a la práctica en el presunto juicio que hace este testigo. Supóngase que Pedro, porque convino a su propósito, hablando del aire y del fuego los llamó elementos; porque parase en ellos su discurso, ¿dejarían de serlo el agua y la tierra? No, que el elegir a unos no es excluir a otros: conque es constante que, asistida de la Dialéctica, siempre en sus conclusiones quedará ventajosa la Pintura. La Retórica, orden de bien hablar, a que se remiten la Oratoria y la Poesía, cuyo principal asunto es la persuasión, también la asiste con la energía de las locuciones; pues Retórica

muda, no persuaden menos que pintada sus voces, articulados sus matices, ¿qué mayor elocuencia que la que representa? Pues sabiendo que es un manchado lino de minerales y licores, hace creer (o cuando no lo crean que lo duden) que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso. Y volviendo a la cita, que quedó pendiente, en cuanto que retrate interiores afectos, pase su noble engaño de la eficacia de los propios al arrebatamiento de los ajenos. Si pinta batallas, fervoriza a empresas; si incendios, atemoriza a horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas, deleita; si ruinas, lastima; si países, divierte; si jardines, recrea; si póstuma fama de generosos héroes, acuerda en sus retratos sus proezas y mueve a disculpada envidia de sus hechos; si doctos sujetos, a digna emulación de sus estudios; si santos varones, a gloriosa imitación de sus virtudes; y finalmente si en reverentes simulacros nos pone a la vista aun los más arcanos misterios de la fe, ¿qué dormido corazón no despierta al silencioso ruido del culto, de la reverencia y del respeto? Tal es la eficacia de sus iluminadas o obscurecidas sombras y líneas; y ya que líneas dije, córralas la Aritmética en sus pautadas reglas. Es la Aritmética matemático punto a cuya enseñanza, uso y conocimiento se reducen, con las demás Matemáticas, la Arquitectura y la Escultura, y tan superior a todas que todas necesitan de ella y ella no necesita de ninguna; porque para la perfección de sus números no ha menester valerse de sus líneas, y ellas para la perfección de sus líneas han menester valerse de sus números; y con ser tal su dominio, es tal el vasallaje que rinde a la Pintura que no dará perfecto rasgo sin Aritmético precepto que la asista. La Geometría, que es lo mismo, y la Perspectiva, en quienes resultan de ambas los efectos, tiene a su cargo la proporción de tamaños y medidas, creciendo o abreviando al compás de la estatura las facciones; y no sólo al compás de la estatura, pero al compás de la distancia en que ha de colocarse; pues tal vez desplace mirado de cerca, lo que mirado de lejos no desplace. Estos dos contrarios extremos pone en razón la Perspectiva, pues se ve

que en un mismo cuadro proporciona cercanías y distancias, cuando en el primer término demuestra el real frontispicio de suntuoso alcázar, tan regularmente ejecutadas Arquitectura y Escultura que desprendidas del lienzo estatuas y columnas, dan a entender en sus resaltos que por detrás de ellas se pasa al término segundo, en cuyo espacio, ejecutando la Óptica sus grados, se van disminuyendo su fábrica y la vista hasta tocar en el tercero, que, apenas perceptible, le ofrece tan cabal como el primero, con tanta consonancia templados sus diseños que unísonos no dejan de carearse con la Música; pues si ella tiene por objeto suspender el espíritu a cláusulas sonoras, a no menos acordes cláusulas le suspende la Pintura con las ventajas que lleva el sentido de la vista al del oído; y más si terminando el horizonte se corona de nubes y de Cielos, llevándose tras sí la imaginativa a la especulación de Signos y Planetas. Conque contribuyendo a la Pintura la Gramática sus concordancias; la Dialéctica sus consecuencias; la Retórica sus persuasiones; la Poesía sus inventivas; sus energías la Oratoria; la Aritmética sus números; la Música sus consonancias; la Simetría sus medidas; la Arquitectura sus niveles; la Escultura sus bultos; la Perspectiva y Óptica sus aumentos y disminuciones; y finalmente la Astronomía y Astrología sus caracteres, para el conocimiento de las imágenes celestes; ¿quién duda que número trascendente de todas las Artes sea la principal que comprende a todas?

En cuanto a la estimación en que ha visto tener y tiene a los profesores de la Pintura, dijo: que si hubiera de hacer memoria de los romanos emperadores, sumos pontífices, ínclitos césares, reyes augustos, príncipes soberanos, títulos y caballeros particulares, que no sólo la honraron, pero la ejercieron, fuera introducir inadvertido noticias de historiador en deposiciones de testigo, pues fuera preciso que acordara a Nerón en sus primeros años (corregido discípulo de Séneca) alternando con el pincel el cetro; y asimismo a Elio

Adriano, a Marco Aurelio, a Alejandro Severo y principalmente a Constantino Octavo, que desposeído del Imperio no sacó de sus deshechas ruinas más tesoro que el haberla aprendido para alimentarse de ella; a Alejandro Magno, cuya liberalidad antepuso en honor de la Pintura; entre cariño y privanza, el amor de la privanza, a Julio César, que en públicos edictos mandó que los pintores gozasen privilegios de ciudadanos romanos, dando a los extranjeros francos de tributos, y capaces sitios para sus escuelas en que cursaran los hijos de los nobles, con prohibición de que no entrasen a ellas los esclavos, porque no desluciese lo bajo de la servidumbre lo generoso de su estudio; entre otros se esmeraron los dos Fabios, pintores ambos, y ambos embajadores por el Senado a Ptolomeo de Egipto, y los dos cónsules, hijo y nieto de Numa Pompilio, segundo rey de romanos; y en más vecinos tiempos al pontífice Julio Segundo, de quien Michael Angelo obtuvo honrosos caballeratos; como de Urbano Octavo Diego de Romido, pintor español, el hábito de Cristo en collar de oro con medalla de su efigie; y de León X, Rafael de Urbino la dignidad cardenalicia, cuya sagrada púrpura desvaneció en grana de polvo lo arrebatado de su muerte. Y trascendiendo de ajena patria a propia patria, el señor rey don Juan el Segundo armó caballero de la espuela dorada a Dello, pintor florentino; el señor rey don Fernando el Católico, a Francisco del Rincón con hábito de Santiago; el señor emperador Carlos Quinto, a Vacho Vandinelo con el mismo hábito; y a nuestro Berruguete con llave de ayuda de su cámara; el señor rey Felipe Segundo con honras y mercedes a cuantos, o naturales o extranjeros, enriquecieron con sus originales el no menor de sus tesoros en la octava maravilla de su Real Fábrica de San Lorenzo, con tanta magnificencia que aun los ausentes alcanzaron sus honores, pues no pudiendo venir a España el Tiziano, a causa de haberle enviado la Señoría de Venecia, patria suya, a Constantinopla, a ruegos del Gran Turco, que era entonces, y habiendo enviado, según las medidas que se le remitieron, los cuadros que

hoy el Escorial contiene suyos, en gratitud de ellos le envió entre otros dones el hábito de Santiago, con recomendación a la república de que le admitiese igual a su mayor nobleza. Y el señor rey Felipe Cuarto tuvo tan natural afecto a la Pintura que hoy se conservan en su guardajoyas, por las más preciosas, primorosos dibujos de su mano, habiendo dado a Diego Velázquez de Silva, su ayuda de cámara, con el hábito de Santiago, el oficio de aposentador mayor de su Palacio, y a Juan Carreño la llave de su furriera, ocupación de toda seguridad y confianza, a cuyo ejemplar nuestro felicísimo Carlos Segundo que Dios guarde, para consolador, retrato suyo (porque aun en esto no se pierda de vista la Pintura) asistido del serenísimo señor don Juan de Austria (universal Mecenas de todos los beneméritos en estas Facultades) ha honrado a don Francisco de Herrera con el puesto de maestro mayor de sus Reales Obras, y a don Francisco Rosi, y don Francisco Mur con llave también de su furriera, último honor, que con esperanza de los futuros pone a sus profesores en posesión de todos los pasados.

En cuanto a los privilegios que en todas las edades han ganado los profesores del Arte de la Pintura, dijo: que aunque para comprobación de su nobleza bastará a su corto juicio lo que lleva declarado, con todo eso, no fiando de sí la autoridad de tan considerable punto, se remite a lo que acerca de él escribieron el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, abogado de los Reales Consejos, en la *General noticia de las Artes liberales*, don Juan Butrón en los *Discursos apologéticos de la ingenuidad de la Pintura*, el doctor don Juan Rodríguez de León, predicador de su Majestad en la panegírica deposición de un *Memorial*, que de parte de los pintores se presentó en este mismo caso, autorizado con las aprobaciones de don Juan de Jáuregui, caballero de la señora reina doña Isabel de Borbón, pintor insigne y profesor de todas buenas Letras, del maestro Joseph de Valdivieso,

capellán de honor del Señor Infante Cardenal, y de Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan, y familiar del Santo Oficio; a una información en derecho que en favor de sus inmunidades escribió el licenciado don Alonso Carrillo, abogado también de los Reales Consejos, en cuyo trabajado estudio (feliz parto de su lúcido ingenio) se hallan recopiladas cuantas exenciones en distantes siglos les fueron concedidas. Y finalmente a una ejecutoria ganada en contradictorio juicio por parte de los Plateros, en favor de todas las Artes que constan de dibujo, concedida por el señor Carlos Quinto y la señora reina doña Juana su madre, en esta villa de Madrid en el año de 1552, en que expresamente declara no ser comprendidos con los demás oficios, en una Pragmática de trajes, porque el Arte (estas son sus palabras) no es Oficio, y así el Derecho les nombra a sus profesores artífices y no oficiales; porque propia y verdaderamente oficial es el que hace obra, para cuya composición no se requiere Ciencia ni Arte, y artífice se dice aquel cuya obra no se puede hacer sin Ciencia y noticia de algunas de las Artes liberales; y prosigue para distinción de cuáles son las exceptuadas o las comprendidas, nombrando algunas que se omiten aquí por no hacer lo favorable odioso, el día que no influye para el mérito de unos, el no mérito de otros; y también se remite a las ejecutorias que tienen ganadas los profesores de la Pintura y otros, sobre no pagar el alcabala y ser exentos de contribuir al tercio provincial de Valladolid, que tienen presentadas en el pleito sobre que se litiga.

Nada pone en más alto predicamento a la Pintura y a sus profesores que la amiga desunión en que siempre se han mantenido y conservado sin hacer nunca cuerpo de comunidad aparte, ni tener examinadores, juntas, ni cabildos; pues si tal vez han hecho algún servicio a su Rey ha sido con protesta de donativo voluntario, y aun ese concedido por algunos particulares, sin general poder de todos, como consta de no haber jamás

nombrado entre sí repartidores, tanto por no haber tenido necesidad de ellos cuanto por la imposibilidad que hubiera en ajustar la igualdad de los repartimientos con la desigualdad de las pinturas. Alguna hubo (Bullario fue su autor) que se ferió a peso de oro y muchas hay que no valen lo que valiera el bastidor sin ellas. ¿Cómo, pues, habían de avenirse estos extremos? Porque si se les repartiera considerable precio al que, a costa de sus estudios, adquirió caudales, y se le reservara por pobre al que por falta hizo vulgar el ejercicio, fuera gravar aciertos y tolerar errores, cuando fuera más justo declarar errores para premiar aciertos y más a vista de las leyes que dan por libres a los eminentes en sus Artes de capitales penas; y hay ley que ordena que el que labrare en ajena posesión deje a su dueño lo fabricado o lo sembrado en ella; y luego la misma ley dispone que si la posesión fuese una tabla en que diestro pintor hubiese ejecutado algún diseño de estimable valor, en ese caso ceda la tabla a la Pintura, quedando la Pintura para el pintor y el precio de la tabla para el dueño; conque si la misma ley que en común obliga a todos, privilegia en particular a la Pintura, bastante consecuencia deja a las demás para que la miren como exenta y traten como noble. Y habilidad que, a diversión de mayores cuidados, aprenden Reyes no puede quedar villana para nadie. Y para llegar de una vez al sumo encarecimiento de las prerrogativas que la asisten, Dios, cuando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya; Dios, cuando hombre (no habiendo permitido que humano pincel le retratase, deslumbrando a esplendores a cuantos lo intentaron), porque el mundo no quedase sin tan gloriosa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica, y su misma Divinidad (que aunque bajó con el Alma al Limbo, quedó con el Cuerpo en el Sepulcro) se retrató en la Sábana Santa y Santo Sudario de Rostro, de que son fieles testigos Roma, Saboya, Jaén y Oviedo; conque formando este testigo de su Deposición un círculo perfecto, que donde empieza acaba,

vuelve a acabar donde empezó, ratificándose en ser la Pintura remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo Pintor, se retrató en sus mayores obras. Y todo lo que lleva dicho este testigo, lo sabe por lo mucho que ha leído, así en historias como en otros escritos curiosos y noticias de personas de toda creencia y fidedignas; y ser común opinión y pública voz y fama en que se afirma y ratifica, y lo firmó don Pedro Calderón de la Barca. Ante mí, Eugenio García Coronel.

Fuente: Francisco Mariano de Nipho: *Cajón de sastrero literario*, Tomo IV, Madrid, 1781, p. 25-43. (Biblioteca de la Universidad de Sevilla).

Anexo 2.

Empresas política (1640) de Diego de Saavedra Fajardo

La fortuna que conquistan las obras de reflexión, del mismo modo en que les ocurre al reto de las expresiones culturales, en mucho depende de su inserción en los centros hegemónicos. Así las cosas, lo que para los siglos XVI y XVII resultaba “normal”, por aceptado e influyente, no lo parece siglos después cuando los ejes de gravitación se han movido significativamente. Tal es la situación que prevalece en esa constelación de intelectuales y artistas que fuera emanación de los designios de la España imperial: Diego de Saavedra Fajardo o antes Francisco Suárez (tan acuciosamente citado por Immanuel Kant), serían algunos ejemplos señeros de esta lógica perversa. Ello obliga a forzar la memoria para restituir la fuerza e influencia que ejerciera en su tiempo la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640).

Las ediciones de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo en español se reparten en tres familias reconocibles con un prototipo común en la edición de Milán de 1642. En 1655 emergen las dos primeras familias. Las ediciones de Amberes de Verdussen, que culminan en el conjunto de obras completas de Saavedra en 1681, constituyen una familia. La otra familia está formada por las ediciones valencianas de Villagrasa, los herederos de Garriz, Ciprés y Mateo Cabrera. Las dos ediciones de Madrid, que se pueden considerar como una subfamilia se basan en la edición de Garriz de Valencia, 1660. La tercera familia está representada por las ediciones en 12º (ediciones de bolsillo) de Amsterdam, basadas probablemente en la edición de Verdussen de Amberes, 1655.

Garriz llama a su edición de Valencia, 1656, en su recuento de todas las ediciones previas, «enmendada en esta quarta edición de todos los yerros que havía en otras». En 1665 Villagrasa dice de su edición de Valencia que «va enmendada en esta tercera impresión de todos los hierros que avía en las otras». Francisco Ciprés publicó en 1675 la última de las ediciones valencianas cuidadosamente elaboradas, a la que denomina, al contar la suya propia junto con las otras ediciones hechas en Valencia, la «sexta impresión [enmendada] de todos los yerros que avía en las otras». Las dos ediciones de Mateo Cabrera (Valencia, 1664 y Valencia, 1695) son las producciones más rudas de esta familia valenciana. Las ediciones de Verdussen en Amberes se elaboraron con un gran cuidado. La que se contiene en las obras completas de Saavedra (1678-81) evoca la calidad de impresión y la belleza de los grabados que encontramos en la edición de Munich, 1640.

Principales traducciones:

Italiano:

- Di D. Diego Saavedra Fachardo. Rappresentata con bellissime imprese, quali dimostrano il vero esser politico, con esempi storici, e discorsi morali. Dall'ultima, e più copiosa editione hora trasportata dalla lingua spagnuola, dal signor dottor Paris Cerchieri, Venecia: Marco Garzoni, 1648.
- L'idea di un principe politico christiano rappresentata con bellissime imprese... trasportata dalla lingua spagnuola, dal... Paris Cerchieri. Venecia: 1654.
- L'idea del prencipe politico christiano. Di. D. Diego Saavedra Fachardo. Rappresentata con bellissime imprese, quali dimostrano il vero esser politico, con esempi storici, e discorsi morali. Dall'ultima, e più copiosa editione hora trasportata dalla lingua spagnuola, dal sig. dottor Giovanni Pesaro. Dell'scoll mo sig. Leonardo. Venecia: Nicolò Pezzana, 1678.
- L'idea del principe politico christiano, di. D. Diego Saavedra Fachardo. Rappresentata con bellissime imprese, quali dimostrano il vero esser politico, con esempi storici, e discorsi morali. Dall'ultima, e più copiosa editione hora trasportata dalla lingua spagnuola, dal sig. Dottor Paris Cerchiari. Venecia: N. Pezzana, 1684.

Latín:

- Idea principis christiano-politici, centum symbolis expressa, a Didaco Saavedra Faxardo, Bruselas: Iannes Mommaritius suis et Francisci Viviendi sumptibus, 1649.
- Idea Principis Christiano Politici 100 Symbolis expressa..., Colonia: Constantinum Munich, 1650.
- Idea principis christiano-politici 100 symbolis expressa a Didaco Saavedra Faxardo... Amsterdam: Ioh. Ianssonius iunior, 1651.
- Idea principis christiano-politici 100 symbolis expressa a Didaco Saavedra Faxardo... Amsterdam: I. Van Meurs, 1651.
- Idea principis christiano-politici 101 symbolis expressa a. Didaco Saavedra Faxardo... Amsterdam: Ioh. Ianssonius iunior, 1658.
- Idea principis christiano-politici 101 symbolis expressa a Didaco Saavedra Faxardo... Amsterdam, Ioh. Ianssonius iunior, 1659.
- Idea principis christiano-politici 101 symbolis expressa a. Didaco Saavedra Faxardo... Amsterdam: J. J. Schipper, 1659.
- Idea principis christiano-politici symbolis CI. expressa à Didaco Saavedra Faxardo... Ab innumeris priorem editionum mendis expurgata. Amsterdam: I, Blaev, 1660.
- Idea principis christiano-politici symbolis CI. expressa à Didaco Saavedra Faxardo... París: Fridericum Leonardum, 1660.
- Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa a Didaco Saavedra Faxardo... Editio novissima, à mendis accuratè expurgata. Colonia: J. C. München, 1669.
- Idea principis Christiano-politici centum symbolis. Ed. noviss. Expurgata. Jena, 1686. (También con un frontispicio grabado con el pie de imprenta: «Francofurti et Lipsiae»).
- Didaci Saavedrae Faxardo eq. idea principis Christiano-politici, centum symbolis expressa. Editio omnium locupletissima. Pestini, Prostat ap. Jo. Gerardum Mauss, 1748 .

Alemán:

- Ein Abriss eines Christlich-Politischen Prinzens In CI. Sinnbildern und mercklichen Symbolischen Sprüchen, Amsterdam: Johan Janssonio, dem Jungerem, 1655.

Holandés:

- Christelijke Staets-Vorst in-Modert sin Spreken afgebeeld, Amsterdam: Jan Jacobsz Schipper en Borrit Janz Smit, 1662.

Francés:

- Le prince chrestien et politique; tr. de l'espagnol... par I. Rov... París: Compagnie des libraires du Palais, 1668. 2 vols.
- Le prince chrestien et politique; tr. de l'espagnol... par I. Rov... Suivant la copie à Paris, Par la Compagnie des libraires du Palais, 1668. (En el frontispicio se lee: «A Amsterdam, Chez Jean Schipper, 1670»).

Inglés:

• The Royal Politician Represented in One Hundred Emblems. Written in Spanish by Don Diego Saavedra Faxardo... With a Large Preface, Containing an Account of the Author, his Works, and the Usefulness Thereof. Done into English from the Original. By Sir Ja. Astry. Londres: M. Gylliflower and L. Meredith, 1700. Trad. de Sir James Astry.

Fuente: Campa, Pedro: *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham-Londres, Duke University Press, 1990, p. 84-85, donde se resume la historia de su éxito.

Anexo 3.

Los universos narrativos

Como soberano Felipe IV (1621-1665) fue protector de las letras y las artes, y desaliñado gobernante. La narrativa de su época muestra el apogeo de la literatura española y la decadencia del Imperio. Continúa la novela miscelánea, mezcla de poesía, cartas, obras de teatro, dirigida, a menudo, a un público amplio y poco exigente.

Buen ejemplo de miscelánea será *La Filomena* (1621) de Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635), que incluye su novela *Las fortunas de Diana*, donde la intriga amorosa sigue la novela griega que no practicó con *El peregrino en su patria* de 1604. Tres años después, en *La Circe* (1624) presenta *El desdichado por la honra*, *La más prudente venganza* y *Guzmán el Bravo*, dedicadas, como la anterior, a Marta de Nevares. Son las *Novelas a Marcia Leonarda*, de temática amorosa y técnica de enredo. Mezcla verso y prosa, ambientes exóticos -moriscos, judíos, etc.- y erudición recargada. Las digresiones a Marcia Leonarda son frecuentes y prolijas. Su gran obra será *La Dorotea* (1632), acción en prosa. Este diálogo en cinco actos y varias escenas, incluye los mejores versos de nuestro autor. Escrito en un mal momento para el teatro, relata, recordando *La Celestina*, sus fracasos amorosos con Elena Osorio -Dorotea-, presentándose a sí mismo como Fernando. Destaca César, astrólogo que predice el desenlace: la muerte del indiano don Vela, rival de Fernando.

Gonzalo de Céspedes y Meneses (1585-1638), acaso toledano, es autor del *Poema trágico del español Gerardo* (1615-1617), especie de novela de aventuras, tras el que

aparecen las *Historias peregrinas y ejemplares con el origen, fundamentos y excelencias de España, y ciudades adonde sucedieron* (Zaragoza, 1623). Su tono sombrío las hace precedentes de narraciones de suspense posteriores. Con estos ingredientes edita la *Varia fortuna del soldado Píndaro* (Lisboa, 1626), con rasgos de picaresca -oscurecidos por novelas cortesanas intercaladas-, de novela griega o de aventuras, y de vidas de soldados, pues la de Píndaro, contada en primera persona al narrador del libro, incluye elementos autobiográficos y rasgos de ferocidad y tremendismo, propios de la soldadesca. *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de estilo brillante y ameno, atrae aún hoy por su efectismo y suspenso.

El madrileño Gabriel Téllez fue más conocido como Tirso de Molina (1571-1648), teólogo mercedario. Sus *Cigarrales de Toledo* se componen hacia 1621 y publican en 1624. Son una mezcla de novelas, poemas y fábula mitológica, cuyo marco narrativo, que recuerda al *Decamerón*, incluye tres comedias. Poco menos ambicioso es *Deleitar aprovechando* (1635): tres novelas, tres autos sacramentales y diversas poesías. De su temática religiosa, destaca *El bandolero*.

Proliferan novelas breves amorosas, de discutible calidad, que atraen a un sector de la sociedad decadente ávido de experiencias exóticas y rocambolescas. Destacan los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) o las *Novelas Amorosas de José de Camerino*, impresas ese mismo año, entre colecciones de autores como Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, etc. A esta subliteratura sumamos obras de más envergadura, herederas de las prosas satíricas o alegóricas de Quevedo, como las novelas

del sevillano Rodrigo Fernández de Ribera (1579-1631) *Los anteojos de mejor vista* (¿1625?) o *El mejor mesón del mundo* (1631).

Las autobiografías de soldados continúan con la *Vida del Capitán Alonso de Contreras*, compuesta hacia 1630 en casa de Lope de Vega, a quien cita en su libro, dividido en dos partes. *Manuscrito de la Vida de Alonso de Contreras* (1582-1641) decide ser soldado tras matar un compañero. Lucha en el Mediterráneo contra turcos y griegos. Vuelve a España como alférez y se hace ermitaño, tras un matrimonio fracasado. Le acusan de encabezar una revuelta morisca. Tiene queridas y mujeres y viaja a América o a Flandes sin obstáculos en su camino.

Esta *Vida* define algunas características de las autobiografías soldadescas: semejanza con la picaresca; truculencia y altanería; desprecio de normas y leyes, en lo social y en lo sexual; pero, ante todo, una mezcla de realidad y ficción, que desconcierta al lector. De esta época y género será la *Historia de la monja alférez* doña Catalina de Erauso, religiosa vasca (1592-1635), cuya existencia parece demostrada. Viajó a América, donde desaparece en 1635.

También soldado fue Diego Duque de Estrada (1589-1647), toledano fallecido en Cagliari. Sus *Comentarios del desengañado de sí mismo* se redactan entre 1614 y 1645. Son la autobiografía soldadesca más extensa: parece un *miles gloriosus*, por su linaje, su vida sentimental y matrimonial, o sus hazañas en el Mediterráneo y centroeuropa, con las habituales andanzas de espadachines y un retiro religioso al fin de sus días.

Novelista popular será Alonso de Castillo Solórzano (1584- antes de 1648), natural de Tordesillas (Valladolid), autor de *Las harpías de Madrid* (1631) y *La niña de los embustes Teresa de Manzanares* (1632). En *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), narra las andanzas de Hernando o Fernando, estudiante en Alcalá, pícaro en Andalucía, criado de amos semejantes al escudero del Lazarillo, estafador en todas partes, y galeote al final, traicionado por su Estefanía. Hija de ambos será *La garduña de Sevilla* y anzuelo de las bolsas (1642), en que Rufina, la garduña, continúa engañando en la mejor línea picaresca, acompañada por Garay y Crispín. Promete segunda parte. Estas obras intercalan novelas, poemas y algún entremés, como las misceláneas de su época.

Con razón se considera a la madrileña María de Zayas y Sotomayor (1590-1661) segunda novelista del siglo, después de Cervantes. En 1637 aparecen sus *Novelas amorosas y ejemplares*, colección de diez relatos en que la temática erótica crea situaciones conflictivas y sorprendentes. Le sigue una *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto. Desengaños* (1647) con otras diez novelas. Su autora las une con un marco narrativo. Siglos después doña Emilia Pardo Bazán afirmaría que en ella “se da la picaresca en la aristocracia”. En *La Garduña de Sevilla* Alonso de Castillo Solórzano sitúa a esta escritora en la gloria: “En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de 10 novelas que son 10 asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España”. Idioma gentil y libertad de juicio que se ponen de manifiesto en su obra.

Seguidor de Quevedo y sevillano fue Luis Vélez de Guevara (1579-1644), autor de *El diablo cojuelo* (1641), sátira en que el estudiante Cleofás, huyendo del matrimonio con cierta mujer, libera al diablo cojuelo de la redoma en que le tiene su dueño, astrólogo eminente. De la sociedad madrileña, nido de corrupción social, pasa a Sevilla. Leemos sátiras de literatos, cómicos o nobles acompañadas de figuras alegóricas. La llegada a Sevilla de la presunta esposa de Cleofás y la persecución que otros diablos hacen del nuestro, devuelven al estudiante a Alcalá; a la frustrada esposa, a Indias; y al diablo, a su infierno.

Debió nacer en Cuenca el judío Antonio Enríquez Gómez (1600-1663); moró en Francia y murió en Sevilla, en una cárcel de la Inquisición, tras presenciar su quema en efigie. En 1644 publica *El siglo pitagórico*, novela en verso y prosa. Narra la transmigración de un alma en diversos cuerpos: un ambicioso, un malsín, una dama, un valido y Gregorio Guadaña. *La Vida de don Gregorio Guadaña* forma una novelita independiente, acaso picaresca, en que este hijo de médicos viaja a Madrid con cortesanas embaucadoras y jueces corruptos, conoce la cárcel y promete segunda parte de su vida. *El siglo pitagórico* continúa sus reencarnaciones: un hidalgo, también en prosa, etc. Sigue un esquema fijo: el alma describe la maldad de su ocupante y le acusa. Éste se disculpa: su maldad es la tónica de la época y no constituye delito. La influencia de Quevedo late en la sátira y en el conceptismo rebuscado.

La mitad del siglo se cierra con la *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (Amberes, 1646). Narra su vida (1608-1646) como criado de muchos amos y soldado en varias ocasiones. El centro de la narración corresponde a la batalla de

Nördlingen (1634), en que su cobardía parodia las vidas de soldados. Presenta rasgos de la picaresca: estafas, peleas, engaños, borracheras, robos y prostitución. Su historia se salda con una enfermedad venérea; una gota, que permite al protagonista compararse con Carlos V; y el proyecto de escribir el libro que acabamos de leer. Estebanillo González pasó como un bufón histórico, autor de su propia vida. Hoy se considera una ficción, pretexto para una denuncia social.

Entre el reinado de Felipe IV y el de Carlos II (1665-1700) escriben Andrés de Prado o Mariana de Carvajal. Cristóbal Lozano (1609-1667) en sus últimos años da fin a las historias del *David perseguido*. El murciano Ginés Campillo de Bayle, seguirá en sus *Gustos y disgustos del lentiscar de Cartagena* (1689) *Los cigarrales de Toledo*, en doce episodios -generalmente de fiestas y un tímido intento de novela- que culminan en disgustos fúnebres. La muerte de su prometido hace que la protagonista vuelva al convento.

El siglo XVII resuelve una polémica sobre la mendicidad iniciada con Felipe II. Hernando de Soto (h.1586-post.1622), autor de *Emblemas moralizados* (1599), Mateo Alemán o Alonso de Barros, autor de *Proverbios morales* (1598), la protagonizan. Su motor fue Cristóbal Pérez de Herrera (1556-1620), nacido y formado en Salamanca, autor de *Discursos del amparo de pobres* (1598) y *Proverbios morales y Consejos cristianos...* (1618). Distingue los verdaderos pobres, incapaces de trabajar, de los mendigos por vicio.

Del jesuita toledano Ortiz de Cisneros, conocido como Pedro de Rivadeneira o Ribadeneyra (1527-1611), conservamos un *Flos Sanctorum* (1599) sobre vidas de santos. Este fracaso de reforma bloquea una revolución industrial y explica la novela picaresca y su

carga moral hostil al pícaro. Tradujo las *Confesiones* de San Agustín (1596) y escribió *La vida de San Ignacio de Loyola*. Como político, su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener un príncipe cristiano* (Madrid, 1601) confronta a Maquiavelo y el tacitismo español.

También toledano y jesuita fue Juan de Mariana (1536-1623). Como político, publica *Del rey y de la institución real* (Toledo, 1599), para limitar su poder, justificando, incluso, el tiranicidio. La *Historia general de España* (1601) traducía su versión latina de 1592. De ahí los latinismos y, de sus fuentes, poco rigurosamente seguidas, los arcaísmos. Defendió a Arias Montano en *Siete tratados* (1609) y fue cronista real de Felipe IV.

Abundan las preceptivas poéticas, como *Cisne de Apolo* (1602) del neoplatónico Luis Alfonso de Carvallo. Una retórica de Bartolomé Jiménez Patón (1569-1640), es la *Elocuencia española en arte* (1604), ampliada como *Mercurius Trimegistus sive de Triplici elocuentia Sacra, Española, Romana* (1621). Ofrece ejemplos castellanos.

La filología brilla con Bernardo José de Aldrete (1560-1641), que en *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España* (1606), en tres libros, plantea el origen y formación del español. Hijo del dramaturgo y polígrafo Sebastián de Orozco fue el toledano Sebastián de Covarrubias Orozco (1539-1613), autor del diccionario *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), o *Etimologías*. Incluye nombres propios, como las enciclopedias actuales, y citas de diversos autores en griego, latín o hebreo, contrastando con proverbios y expresiones populares.

Defiende una poesía hermética y aristocrática Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1610) en su *Libro de la erudición poética* (1611), con citas de Platón y autores griegos. También lo hace el *Discurso de las letras humanas* (1615) de Baltasar de Céspedes. Del murciano Francisco Cascales (1564-1642) es el diálogo entre Castalio -el propio autor- y Pierio, titulado *Tablas poéticas* (1617). Sigue el aristotelismo de Minturno y Robortello. Sus diez tablas se dividen en dos grupos: trata la poesía *in genere*: definición, fábula, sentencia... Después, la poesía *in specie*: épica, tragedia, comedia, lírica.

Conservamos una *Gramática española* (1619) de Jerónimo de Texeda y un *Discurso poético* (1624) de Juan de Jáuregui, contra formas de poesía culterana como las que él mismo practicó. Otros nombres: Fernando Vera y Mendoza y su *Panegírico por la poesía* (1627) o José Antonio González de Salas (1588-1654) y *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633).

Como historiador brilla Francisco de Moncada (1586-1635) y su *Expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos* (1623), historia de los almogávares y Roger de Flor, que, en el siglo XIV, sirven al Emperador de Oriente contra los turcos. Su autor, diplomático, medió entre Madrid y Barcelona. Póstuma fue su *Vida de Boecio* (1642). El sevillano Rodrigo Caro (1573-1647), poeta y arqueólogo, plasmó su erudición en *Días geniales o lúdicos* (h.1626), con textos e inscripciones latinas para realizar en seis diálogos un tratado de juegos antiguos: de lucha, de mesa, de pelota, de burla, de mujeres, y cantares.

El filólogo Gonzalo Correas (1571-1631) complementa su *Arte de la lengua española castellana* (1625) con un *Vocabulario de refranes* (1627) y una *Ortografía española* (1630), defensora de una grafía fonética, con letras como la -k- para la consonante velar sorda. Hortensio Félix Paravicino (Madrid, 1580-1633), protegido de los reyes, fue satirizado por lo gongorino de su predicación. Se editan diez sermones sueltos y, póstumamente, *Oraciones evangélicas y Panegíricos funerales* (1641). Madrileño y jesuita, Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) escribió *Vida divina y camino real* (1633), obra ascética, y *Oculto filosofía* (1634). Su *Epistolario* (1649) de cartas abiertas recomienda virtudes cristianas; por su sencillez se opone a Paravicino.

Nace en Murcia Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648) y estudia en Salamanca. Sirve en Roma y en Alemania como diplomático; muere en Madrid siendo consejero de Indias. En 1612 redactó la *República literaria*, sátira alegórica en que visita esa geografía, guiado por el gramático Varrón. En 1655 se imprime como *Juizio de artes y ciencias*, por Claudio Antonio de Cabrera, aunque a partir de 1670 llevará su nombre original. Su obra capital aparece en Munich: Primera edición de la *Educación de un príncipe...Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* (1640) es un tratado pedagógico al modo de la *Ciropedia* de Jenofonte, basado en la experiencia diplomática del autor, en la Biblia y en Tácito, que encauza las ideas sobre la razón de Estado y Maquiavelo. En ciento una empresas expone la educación y comportamiento del príncipe, sus relaciones sociales y políticas, guerras y vejez. La obra se conoce como *Empresas políticas*. Por sus erratas se prepara una segunda edición en Milán (1642), a la que seguirán muchas otras.

El lisboeta Francisco Manuel de Melo (1608-1666) pasó de agente del Conde Duque de Olivares a defensor de la independencia portuguesa. Juan IV de Portugal lo encarcela, por lo que huye a Brasil. Fue diplomático hasta su muerte en la Península. De sus obras en portugués y español destaca el *Hospital das letras*, incluida en *Apólogos dialogais*, inéditos hasta 1721, y su *Historia de los movimientos y separación de Cataluña* (1645) en cinco libros. Esta historia literaria incluye experiencias personales e indirectas con el punto de vista de su autor.

Baltasar Gracián (1601-1658), aragonés, nació en Belmonte de Calatayud. Jesuita, destacó por su conocimiento de latín e impartió la docencia en Calatayud, Lérida o Gandía. Hacia 1636 conoce a Juan de Lastanosa, editor de su primera obra. *El héroe* (1637) es un tratado en veinte capítulos o primores, sobre los valores de un rey o un aristócrata: el disimulo, la distancia o la tendencia innata a lo mejor, junto a la sencillez aparente, el cálculo o tanteo de la fortuna y la sumisión religiosa. Existe una versión manuscrita y un impreso, a nombre de Lorenzo Gracián, hermano de nuestro autor, para eludir censuras de la Compañía de Jesús. Aquí se cifra ya su filosofía posterior.

Regresa de Madrid a Zaragoza, y publica *El Político don Fernando el Católico* (1640). Ilustra la vida y virtudes de este rey, comparándolas con las de los antiguos: "Este príncipe comprensivo, prudente, sagaz, penetrante, vivo, atento, sensible, y en una palabra, sabio, fue el Católico Fernando". Opone lo aragonés a lo castellano. Publica su *Arte de Ingenio* (1642) y, en Valencia, denuncia la corrupción mediante una carta recibida de los infiernos. Mientras se traducen sus obras, marcha como capellán a la guerra de Cataluña, donde presume de ser "Padre de la Victoria". Publica *El discreto* (1646), a nombre de

Lorenzo Gracián. Trata los rasgos de la inteligencia y comportamiento del prudente, en veinticinco secciones de diversa índole, con cartas, fábulas, alegorías, diálogos, discursos o crisis, precedentes de *El Criticón*. De los aforismos de Lorenzo Gracián extrae el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647): trescientas máximas glosadas, para defender como valores el disimulo, la cautela o la santidad. *El Arte de Ingenio* de 1642, se refunde como *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Trata la inteligencia aplicada al lenguaje literario en este manual de retórica. En cincuenta discursos estudia la agudeza, mediante conceptos, contrastes, oposiciones, semejanzas... Ejemplifica con prosas y poemas de clásicos latinos o contemporáneos castellanos, italianos y portugueses. Un *Tratado segundo: De la agudeza compuesta* ofrece, en trece discursos, otros casos de elocuencia. Pronto marchará Gracián a Zaragoza a ocupar su cátedra de Escritura. Publica *El Criticón, Primera parte* en la primavera de la niñez y en el estío de la juventud (1651), por García de Marlones. Presenta a Andrenio, joven criado en una isla desierta, donde naufraga el desengañado Critilo, que le instruye y prepara para el mundo. El centauro Quirón les muestra la hipocresía social; Artemia, la sabia, los acechos de la Corte. En casa de Falsirena se pierde Andrenio. Concluyen en la feria de todo el Mundo, donde se venden conceptos o alegorías, tras los placeres ofrecidos al hombre en su juventud.

Entre censuras y traducciones a otras lenguas, aparece en Huesca *El Criticón, Segunda parte. Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad* (1653). A nuestros peregrinos los acompaña el observador Argos. Su meditación los lleva al palacio de Salastano, anagrama de Lastanosa, protector de Gracián. De España pasan a Francia, simbolizada por la avaricia. En el Museo del discreto repasan las letras antiguas y modernas. Conocen gobernantes, presumidos y fingidores en el yermo de Hipocrinda y

famosos militares en la armería del Valor. Vencen el desengaño en la virtud de Virtelia y en la sátira de Momo. Desprecian la ciencia política y la locura general. Critilo, ya anciano, propone cruzar los Alpes, hacia Venecia. Entre la segunda y tercera parte de *El Criticón* publica Gracián *El Comulgatorio* (1655): cincuenta meditaciones para comulgar dignamente. Parte de una cita evangélica desarrollada en tres o cuatro puntos. Ignoramos si fueron sermones del autor para esta obra ascética.

El Criticón, Tercera parte. En el *Invierno de la vejez* (1657) cierra la obra maestra de Gracián. Jano guía a los peregrinos al palacio de Vejecia, donde se instruyen sobre la vejez. Condenan al vino, tratan la verdad y huyen la mentira, la presunción y la hipocresía. Estudian el Desengaño y la cautela. Oyen el desafío del Saber contra Fortuna y ven la vanidad, hija de la Nada, con el placer y los libros ociosos. Buscan la felicidad de Felisinda, esposa de Critilo y madre de Andrenio. En Roma admiran la rueda del Tiempo, la caducidad de las cosas y la suegra de la Vida: la muerte. Embarcan hacia la isla de la inmortalidad, donde acogen a nuestros personajes tras su peregrinación moral. *El Criticón* es una novela singular en la literatura por sus alegorías. Es un monumento simbólico a la virtud. Llamó la atención de autores como Schopenhauer, que admiró su ingenio e invención y la capacidad de Gracián para construir un modelo ético.

Debió ser madrileño Juan de Zabaleta (1610-1670), quien en 1653 publica sus *Errores celebrados, crítica de situaciones o actitudes de personajes históricos*. Al año siguiente aparece *El día de fiesta por la mañana* (1654), relato en veinte cuadros de la mañana de un galán, una dama, un poeta, un avaro, un linajudo... con un mismo esquema: despiertan, se engalanan y asisten a misa desgadamente. Destaca la intención religiosa.

Su éxito da lugar a *El día de fiesta por la tarde* (1660), que, en la primera de sus doce secciones trata la comedia e ilustra la sociología de nuestro teatro clásico. Recrea el paseo, la casa de juego, la fiesta de Santiago el Verde, la pelota o la merienda, que cierra el libro.

Nicolás Antonio (1617-1684) nació en Sevilla, viajó por Italia y murió en Madrid. Siguió el ejemplo de la *Hispaniae Bibliotheca* (1608) de André Scott (1552-1629) con su *Bibliotheca Hispana "nova"* (Roma, 1672), sobre escritores contemporáneos. La póstuma *Bibliotheca Hispana "vetus"* (1696) recoge autores hasta 1500. Pese a sus errores, prueban su importancia la edición dieciochesca de Ibarra y las referencias de investigadores actuales. La prosa religiosa brilla con el turolense Miguel de Molinos (1628-1696), iluminado establecido en Roma. Su doctrina quietista late en la *Guía espiritual* (1675), manual de mística contemplativa que desprecia la acción. Atacado por los jesuitas, murió en prisión.

Fuente: Miscelánea de textos.

BIBLIOGRAFÍA

Aldea Vaquero, Quintín: “Velázquez y el mundo eclesiástico”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, presentaciones de José María Amusátegui de la Cierva y el Conde de Elda, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Fundación Cultural de la Nobleza Española, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004, p. 127-157.

Alpers, Svetlana: “Interpretation without Representation, or the viewing of *Las Meninas*”, en *Representations*, Los Angeles, University of California Press, no. 1, febrero, 1983, p. 31-42.

Amezcu, José: “Censura y teatro en la España del Siglo XVII”, en *Obra crítica*, edición de Margrit Frenk y Alma Mejía, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, p. 87-94.

Azara, Pedro: *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, 188 pp.

Bandrés Oto, Maribel: *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2002, 401 pp.

Barbeito, José Manuel: *Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, 341 pp. + Ilustraciones.

Barros, Feliciano: “Diego Velázquez: sus oficios palatinos”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, presentaciones de José María Amusátegui de la Cierva y el Conde de Elda, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Fundación de la Nobleza Española, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, p. 61-93.

Bernstock, Judith: “La tumba del cardenal Domingo Pimentel, de Bernini”, en *Archivo Español de Arte* (AEA), Madrid, 1987, enero-marzo, vol. LX, no. 237, p- 1-16.

Bottineau, Yves:” L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la tour d’Espagne au XVII Siècle”, en *Bulletin Hispanique*, París, 1958, número 69, p. 450-483.

Brown, Jonathan: “Enemies of flattery: Velázquez portraits of Philip IV”, en *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, no. 1, verano (*The evidence of art: Images and meaning in history*), 1986, p. 137-154.

Brown, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, versión española de Vicente Lleó Cañal, Madrid, Alianza editorial, colección Alianza Forma, número 14, 1988, 232 pp.

Brown, Dale: *The World of Velázquez: 1599, 1660*, Nueva York, Time-Life Books, 1975, 192 pp.

Brown, Jonathan: *Velázquez: Painter and Courtier*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, 322 pp.

Buero Vallejo, Antonio: “El espejo de *Las Meninas*”, en *Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 55-93.

Calderón de la Barca, Pedro: *El sitio de Breda* (1625), en *Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta de la viuda de Juan Sánchez Acosta de Gabriel de León, 1640.

Calderón de la Barca, Pedro: *Memorial dado a los profesores de pintura* (1677), en *Cajón de sastrero literario*, edición de Francisco Mariano de Nipho, tomo IV, Madrid, 1781, p. 25-43.

Campa, Pedro: *Emblemata Hispanica: An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham-Londres, Duke University Press, 1990, 248 pp.

Campás Montaner, Joan: “Aproximació hipertextual a *Las Meninas* de Velázquez”, http://cu.uoc.es/~982_04_005_01web/fixter/menines.html

Cartas de Sor María de Ágreda y de Felipe IV, edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, colección Epistolarios Españoles, 1775; reeditada en 1958 por Ediciones Atlas, en la exhumación de la colección Biblioteca de Autores Españoles, volúmenes 108-109.

Casas, Elena: *La retórica en España (Retórica en lengua castellana de Miguel de Salinas, Discurso sobre la poesía castellana de Gonzalo Argote de Molina y Eloquencia española en arte de Bartolomé Jiménez Patón)*, Madrid, Editora Nacional, 1980, 373 pp.

Castiglione, Baltasar de: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, 357 pp.

Castillo, Leonardo del: *Viage del rey nuestro señor don Felipe Quarto el Grande a la frontera de Francia. Funciones reales del desposorio y entregas de la serenísima señora infanta de España doña María Teresa de Austria. Vistas de sus majestades Católica y cristianísima, señora reyna cristianísima madre, y señor duque de Anjou. Solemne instrumento de la paz y sucesos de ida y buelta de la jornada, en relación diaria*, Madrid, Imprenta Real, 1667, con paginación múltiple ordenada en bloque: 26 pp., 296 pp., 84 pp., + 5 grabados a página + 1 desplegado a doble página.

Cervantes, Miguel de: *El cerco de Numancia*, en *Obras Completas*, recopilación, estudio preliminar, preámbulos y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, tomo 1, 1991, p. 169-206.

Cordero, Javier y Hernández, Ricardo J.: *Velázquez: un logístico en la Corte de Felipe IV*, documentos facsimilares, Madrid, Centro Español de Logística, Ediciones Díaz de Santos, 2000, 364 pp.

Cordero Torres, José María: *Fronteras hispánicas: geografía e historia, diplomacia y administración*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, 276 pp.

Cortes del barroco: De Bernini y Velázquez a Luca Giordano, proyecto científico de Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, 395 pp.

Cueto, Ronald: *Quimeras y sueños: Los profetas y la Monarquía Católica de Felipe IV*, Valladolid, Universidad de Valladolid, serie Historia y Sociedad, número 35, 1994, 217 pp.

Deleito y Piñuela, José: *La mala vida en la España de Felipe IV*, prólogo de Julián San Valero Aparisi, Madrid, Alianza Editorial, 1998, tercera reimpresión, 217 pp.

Elliott, J. H.: *Imperial Spain 1469-1716*, Londres, Penguin Books, 1990, 423 pp.

Elliott, John H.: *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, prólogo de Ángel Rodríguez Sánchez, traducción del texto de Manuel Lucena Giraldo y María del Mar Flores, traducción de los versos latinos en las ilustraciones de Gregorio Hinojo Andrés, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997, 2ª reimpresión, 79 pp.

Elliott, J. H.: *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 120 pp.

Encina, Juan de la: *Pintura española*, México, Fondo de Cultura Económica, colección Breviarios, número 48, 1958, segunda edición, 219 pp.

En torno a Velázquez, Miguel Ángel Ramos Sánchez coordinador, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 1999, 193 pp.

Felipe IV y Luisa Enríquez Martínez de Lara: *Un epistolario inédito con Velázquez al fondo*, edición de Joaquín Pérez Villanueva, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1986, 384pp.

Foucault, Michel: “Las Meninas”, en *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI Editores, 1978, décima edición, p. 13-25

Furió Ceriol, Fadrique: *El Consejo y consejeros del Príncipe (1559)*, introducción de Claude Leffort, Madrid, Editora Nacional, 1978, 267 pp.

Gallego, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, segunda edición, 290 pp.

(Caballero) García de Medrano: *Regla y establecimiento de la Caballería de Santiago del Espada*, Madrid, Lex Nova, edición facsímil del original impreso en Valladolid en 1603, primera edición moderna, 1991, 448 pp.

García Sáiz, María Concepción y Albert de León, María Ángeles: “Exotismo y belleza de una cerámica”, en *Artes de México*, revista-libro número 14, *Cerámica de Tonalá*, México, 1991, 1ª edición, p. 34 -49.

Gaya, Ramón: *Velázquez, pájaro solitario*, Madrid, Editorial Pre-Textos, 2002, 120 pp.

González, Reynaldo: “Velázquez; Una Corte vista por un pincel”, en *Cuaderno de Bitácora*, Portal Cuba Literaria (www.cubaliteraria.com).

Gombrich, Ernst H: *Breve historia de la cultura*, traducción de Luis Alonso López, Barcelona, Península, colección Atalaya, 2004, 208 pp.

Gracián, Baltasar: *El Comulgatorio* (1655), edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, colección Clásicos Castellanos, número 216, 1977, LXXVII + 201 pp.

Gracián, Baltasar: *El Criticón* (Primera parte, 1651; Segunda parte, 1653; tercera parte, 1657), edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, 3 volúmenes, Madrid, Espasa-Calpe, colección Clásicos castellanos, números 165, 166 y 167; 1971.

Gracián, Baltasar: *El Héroe y El Discreto*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, colección Austral, número 49, 1946, 141 pp.

Guerra de la Vega, Ramón: *Historia de la arquitectura en el Madrid de los Austrias (1516-1700)*; Madrid, Graficincio, 1984, 220 pp.

Hazan, Olga: *Le mythe du progrès artistique. Etude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 454 pp.

Hegel, G. W. F.: *Escritos de juventud*, traducción de Zoltan Szankay y José María Ripalda, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, tercera reimpresión, 443 pp.

Hegel, G. W. F.: *Fenomenología del Espíritu* (1807), traducción de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, primera edición, 485 pp.

Hegel, G. W. F.: *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (1833), traducción de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, 3 volúmenes (T. I: 327 pp.; T. II: 462 pp. y T. III: 534 pp.).

Hellwig, Karen: “Interpretaciones iconográficas de las *Hilanderas* hasta Aby Warburg y Angulo Iñiguez”, en *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, tomo XXII, número 40, 2004, p.38-55.

Hernández Araico, Susana: “Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el Privado* de Quevedo”, en *Hispania*, revista de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, vol. 82, no. 3, 1999, septiembre, p. 461-471.

Hesse, Everett W.: “Calderón y Velázquez”, en *Hispania*, Estados Unidos, revista de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, vol. 35, no. 1. Febrero, 1952, p. 74-82.

Kamen, Henry: *La Inquisición española*, traducción Graciela Zayas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Grijalbo, 1990, 398 pp.

Kamen, Henry: *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, traducción de Fernando Santos Fontela, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 462 pp.

Kertész, Imre: *Fiasco*, traducción de Adán Kovacsics, Barcelona, Acantilado, colección Narrativa, número 43, 2003, 371 pp.

Lope de Vega Carpio, Félix: “El enano Bonani”, en *La Dorotea* (1632), Ginebra, Ferni, 1974, p. 217.

López Torrijos, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995, 502 pp.

Luján, Néstor: *Los espejos paralelos*, México, Planeta, colección Autores Españoles e Hispanoamericanos, 1992, primera reimpresión, 223 pp.

Madrazo, Pedro de: *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Rivadeneyra, 1872, LXIV + 713 pp.

Marañón, Gregorio: *El conde-duque de Olivares*, Madrid, Espasa-Calpe, decimoséptima edición, 1988, 234 pp.

Maravall, José Antonio: *Estudios de Historia del Pensamiento Español, Serie Tercera, El Siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, segunda edición ampliada, 1984, 534 pp.

Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983, 524 pp.

Maravall, José Antonio: *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1982, 372 pp.

María de Jesús de Ágreda: *Correspondencia con Felipe IV. Religión y Razón de Estado*, introducción y notas de Consolación Baranda, Madrid, Editorial Castalia, Instituto de la Mujer, 1991, 261 pp.

Marías, Fernando: *Diego Velázquez*, Madrid, Ediciones Dolmen, colección Grandes Genios de la Pintura, número 2, 2000, 62 pp.

Martínez Millán, José: *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispánica durante la edad moderna*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

Menéndez Pidal, Ramón: *Los españoles en la literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, colección Austral, número 1271, 1960, 156 pp.

Moncada, Sancho de: *Riqueza firme y estable de España* (1619), reimpressa en 1746 como *Restauración política de España*; versión electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, preparada por Jean Vilar.

Montagu, Jennifer: “Velázquez marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio”, en *The Burlington Magazine*, Londres, 1983, no. 964, p. 683-685.

Montagud, Bernat: *El Alcázar de las sombras*, Valencia, Algar Editorial, colección Narrativas, 1999, 300 pp.

Moreau-Nelaton, Etienne: *Manet, raconté par lui-même et par ses amis. Le peintre et ses contemporains de 1868 a 1877: La postérité du peintre, la maturité*, París, Pierre Cailler, 1945, 251 pp.

Obras de Don Iuan de Tarsis Conde de Villamediana, y correo mayor de su magestad, (edición facsímil de la edición de Çaragoça, por Iuan de Lanaja y Quartanet impresor del Rey de Aragon, y de la Vniversidad, a costa de Iuan de Bonilla mercader de libros, 1629), Aranjuez, Editorial Araiovis, 1986.

Orso, Steven N.: *Philip IV and the decoration of the Alcázar de Madrid*, New Jersey, Princeton University Press, 1986, 330 pp.

Ortega y Gasset, José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, nota preliminar de Paulino Garagorri, Madrid, Revista de Occidente, Alianza, 1980, 356 pp.

Pacheco, Francisco: *Arte de la Pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, 782 pp.

Palomino y Velasco, Acisclo Antonio: *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), 3 volúmenes (T. I: Teórica de la pintura; T. II: Práctica de la pintura; T. III: El parnaso español pintoresco y laureado) Madrid, Aguilar Editores, 1988, 735 pp., 648 pp., y 598 pp.

Panofsky, Edwin: *Problems in Titian, mostly iconographic*, Nueva York, Phaidon, 1969, 208 pp.

Parker, Geoffrey: *Felipe II*, traducción de Ricardo de la Huerta Ozores, prólogo de Felipe Martín, álbum de Manuel Rivero Rodrigo, Madrid, Alianza Editorial, 1997, 352 + 76 páginas incluyendo ilustraciones.

Passuth, László: *Más perenne que el bronce: Velázquez y la corte de Felipe IV*, versión española de Román Ernesto Ivándy, Barcelona, Moguer y Caralt, Cultura Histórica Biográfica, 2000, 748 pp.

Pellicer de Ossau y Tovar, José: “Avisos Históricos”, en *Semanario erudito*, Madrid, 1790.

Pérez Sánchez, Alfonso E.: “Felipe IV, a través de Velázquez”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, presentaciones de José María Amusatégui de la Cierva y el Conde de Elda, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Fundación Cultural de la Nobleza Española, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004, p. 29-60.

Pinkard, Terry: *Hegel, una biografía*, traducción de Carmen García-Trevijano Forte, Madrid, Acento Editorial, colección Las Luces, 2002, 927 pp.

Pita Andrade, J. M.: “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, en *Archivo Español de Arte* (AEA), Madrid, 1952, julio-septiembre, vol. XXV, no. 99, p. 223-236.

Poesía y pintura: Velázquez. IV Centenario, textos introductorios de Carlos Zurita, duque de Soria, y Fernando Checa, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1999, 145 pp.

Pujol, Ángel Gabilondo: “La puerta abierta”, en *En torno a Velázquez*, coordinador Miguel Ángel Ramos Sánchez, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 1999, p. 167-188.

Pujol Buil, Carlos: *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV: Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido: 1628-1660*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, colección Biblioteca de Historia, número 18, 1993, 746 pp.

Quevedo y Villegas, Francisco de: *Capitulaciones de la vida en la Corte*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, 1859, tomo XXIII, p. 459-467.

Quevedo y Villegas, Francisco de: *Cartas del cavallero de la Tenaza*, en *Obras de Francisco de Quevedo y Villegas... divididas en tres tomos*, tomo I, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, p. 449-456.

Quevedo y Villegas, Francisco de: *Obra poética*, edición crítica de José María Blecua, tomo III, Madrid, Castalia, 1999, 752 pp.

Quevedo y Villegas, Francisco de: *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José María Blecua, Barcelona, Planeta, colección Clásicos Universales, número 22, 1981, XLVII + 1393 pp.

Quevedo y Villegas, Francisco de: *Cómo ha de ser el Privado*, en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas*, edición de Miguel Artigas, Madrid, Real Academia Española, 1927, p. 1-115.

Ranke, Leopold von: *Historia de los papas en la Época Moderna* (1834-36), traducción de Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpresión, 1981, 628 pp.

Richard Bernardo, Miguel Á.: *Algunas notas sobre la Corte española en época de los Austrias*, 7pp.: <http://www.hystoria.net/secciones/articulos/austrias.htm>

Rodríguez Marín, Francisco: *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, Tipografía de la Revista Archivos, 1923.

Ruiz de Alarcón, Juan: *La verdad sospechosa*, en *Obras Completas*, tomo II, edición y notas de Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, primera edición, p. 363-470.

Saavedra Fajardo, Diego de: *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640), edición preparada por Quintín Aldea Vaquero, Madrid, Editora Nacional, 2 volúmenes, 1976, 963 pp.

Saavedra Fajardo, Diego de: *República literaria* (1656), edición y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, colección Clásicos Castellanos, 1956, LVI + 135 pp.

Sánchez Cantón, Francisco: *Escritos sobre Velázquez*, Vigo, Museo de Pontevedra, 2000, 259 pp. + ilustraciones + índices.

Séneca: “Lecciones para el hombre ocupado”, en *Invitación a la serenidad*, prólogo de José Antonio Marina, edición de Carmen Fernández-Daza, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1997, LX + 116 pp.

Schmitter, Amy M.: “Picturing power: Representation and *Las Meninas*”, en *Journal of Aesthetics and Arts Criticism*, vol. 54, no. 3, verano, 1996, p. 255-268.

Somers, Melvina: “Quevedo’s ideology in *Cómo ha de ser el Privado*”, en *Hispania*, revista de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués, vol. 39, no. 3, 1956, septiembre, p. 261-268.

Sor María de Ágreda y Felipe IV: *Un epistolario en su tiempo*, edición de Joaquín Pérez Villanueva, en *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1979.

Spinosa, Nicola: *Velázquez: Every painting*, traducción de Catherine Atthill, Nueva York, Rizzoli, 1979, 95 pp.

Stradling, R. A.: *Philip IV and the Government of Spain, 1621-1665*, Londres, Cambridge University Press, 1988, 290 pp.

Trías, Eugenio: *La política y su sombra*, Barcelona, Anagrama, 2005, 163 pp.

Varey, J. E. Y Shergold, N. D.: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Thames (Fuentes Shergold III), 1971, 194 pp.

Varey, J. E.: “Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658”, en *Boletín de la real Academia de la Historia*, Madrid, 1972, no. 169, p. 407-422.

Varia Velazqueña: Homenaje a Velázquez en el tercer centenario de su muerte, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, 2 tomos.

25 documentos de Velázquez en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, edición a cargo de Carlos Baztán Lacasa, transcripción de Beatriz Mariño, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1999, 219 pp.

Velázquez: el pintor de la luz, coordinación y dirección de Jorge Montoso, realización editorial y textos Libsa, Madrid, Libsa, 2001, 400 pp.

Villena, Marqués de (Enrique de Aragón; 1384-1434): *Los doce trabajos de Hércules*, Burgos, Imprenta de Juan de Burgos, 8 de agosto de 1499, 35 folios revés + 35 folios vuelta impresos, contiene 7 páginas o folios blancos.