

BENIGNO PENDÁS

(Real Academia de Ciencias Morales y Políticas)

Diego Velázquez. Arte y política en la España del siglo XVII*

* Esta ponencia, presentada en la RACMYP el 21 de febrero de 2023, es la primera versión del capítulo correspondiente para el segundo tomo de mi *Biografía de la libertad*.

La bibliografía sobre Velázquez resulta abrumadora. Las citas se refieren a los autores que considero especialmente relevantes. Por su propia naturaleza, las obras colectivas y los catálogos de exposiciones sobre los genios de la pintura se dirigen –sin merma de su calidad científica– a un público culto, pero no especializado. Los nombres y los contenidos se repiten con frecuencia, de manera que no reitero las menciones, por ejemplo, a Jonathan Brown o a John Elliott. Estos dos grandes hispanistas –amigos y colaboradores, aunque de carácter muy diferente– fallecieron ambos en 2022, con pocas semanas de diferencia.

La hegeliana lechuza de Minerva solo emprende su vuelo al anochecer. Concluido hace tiempo el ciclo histórico de la gran pintura clásica, cabe otorgar a nuestro Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1559-1660) el título honorífico de *mejor pintor de todos los tiempos*. Ávido de honores y reconocimientos cortesanos, el ilustre sevillano se sentiría muy complacido ante esta o cualquier otra muestra de admiración: “pintor de pintores”, “teología de la pintura”, “genio de la técnica”, “demasiado perfecto” ... He aquí una muestra mínima del juicio que Velázquez ha merecido a la crítica de arte, una vez superada la ignorancia inexcusable y alcanzado (tardíamente) el éxito universal. Su proyección internacional –que dependía ya de la mirada ultrapirenaica– no llegó hasta el siglo XIX. La explicación parece relativamente sencilla: la *España velazqueña* había cedido su posición hegemónica a la Francia del Rey Sol. El *Weltgeist* es implacable, de modo que la ecuación entre política y cultura funciona de manera casi automática: el hegemón impone sus gustos culturales y magnifica a sus propios creadores en Arte o Literatura. Quedan las visiones exóticas para los actores secundarios: por eso triunfa muy pronto (también, cómo no, por sus méritos artísticos) la *España goyesca*, resignada a su suerte tanto entre las élites afrancesadas como entre las masas casticistas. Costó mucho, en efecto, lograr el reconocimiento de aquella generación imponente de artistas españoles del XVII, una generación “decisiva”, como diría Lafuente Ferrari: Ribera (1591), Zurbarán (1598), el mismo Velázquez (1599) y Alonso Cano (1601); poco más adelante, Murillo (1617) o Valdés Leal (1622)¹. Pero no hace falta mantener una visión patriótica del arte velazqueño y de los otros maestros aquí referidos: uno es *el* mejor y los otros se sitúan *entre* los mejores por su amplitud de miras, su proyección en el espacio y el tiempo y su capacidad para captar el Espíritu de la Época, visto –eso sí– desde la singular perspectiva hispánica².

Nos situamos, pues, en pleno siglo XIX. En Francia, siempre a la cabeza en la república de las artes y las letras, la crítica pasó del silencio al griterío en una trayectoria que Jeannine Baticle describe con rigor académico³. Algo tuvo que ver –todavía en el

¹ Amplia información en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ y otros, *El siglo de Oro de la pintura española*, Mondadori, Madrid, 1991. Hay mucho de mito “romántico” en este enfoque, dice el que fuera director del Museo del Prado. Así es, sin duda, pero ni más ni menos que en el *siglo* de Luis XIV de Voltaire, mito “ilustrado”.

² En *Varia Velazqueña*, notable miscelánea de piezas históricas y literarias publicada por la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960, 2 tomos, con motivo del tercer centenario del fallecimiento, se percibe al más alto nivel intelectual ese criterio propio del *Zeitgeist*, muy discutido después por otros enfoques historiográficos.

³ Véase de esta historiadora francesa “Recherches sur la connaissance de Velázquez en France” (entre 1650 y 1830), en *Varia Velazqueña*, cit., I, pág. 532 y sigs. En esta misma recopilación hay trabajos al respecto

XVIII– la salida furtiva de algunos cuadros tras el incendio dramático del Alcázar madrileño en la Navidad de 1734. Influyó, por supuesto, la imagen tópica de un pueblo *ardent, excessif et généreux* descubierto –para bien y para mal– por el invasor napoleónico, aunque nuestro pintor melancólico resulta ajeno por completo a la visión de trazo grueso que transmite la España romántica más allá de los Pirineos. Francia se rinde ante el genio. He aquí la famosa pregunta que se formula ante *Las meninas* Teófilo Gautier, escritor mediocre aunque muy representativo de su tiempo: “¿Dónde está el cuadro?”. Más adelante, Monet y Renoir admiran el aire pintado y el trazo sutil del maestro de todos los impresionistas dignos de ese nombre. La historia tiene un final feliz: *la France que l’ignore trop longtemps, a été cependant l’une des premières nations d’Europe a lui rendre le plus éclatant des hommages*, concluye Baticle. Y así ocurre hasta hoy mismo, sin solución de continuidad.

Respecto del mundo anglosajón, la primera y muy valiosa referencia es *Velázquez and his Works* (1855), que publica en Londres un rico y cultivado coleccionista escocés, sir William Stirling-Maxwell⁴. Contenido y severo en los juicios, la pasión del estudioso se desborda ya cerca del final de su notable monografía: “Ningún artista del siglo XVII igualó a Velázquez en la variedad y extensión de su talento: se ensayó en todos los géneros, y en todos triunfó. Rubens, es verdad, trató también un gran número de asuntos, y produjo acaso mayor número de cuadros en cada género que Velázquez, pero en todos ellos Rubens aparece inspirado del mismo espíritu, espíritu terrestre, espíritu fuerte”. Nuestro pintor en cambio era ciertamente versátil. Quevedo supo ver esta cualidad de su amigo como proyección de muchas vidas diferentes que exigen por su propia naturaleza enfoques particulares. *No da igual Rey que bufón*, diría yo para resumir el caso más notorio. De nuevo con la pluma del literato: “a la punta del pincel de Velázquez acudía la vida para contar su verdad”. Y así aprendieron a contemplar sus cuadros los admiradores angloamericanos del andaluz egregio, de quien se conservan obras relevantes –llegadas a veces por vías confusas– en los mejores museos del Reino Unido y de los Estados Unidos de América. Todo ese fervor empezó con Stirling, y tiene (hasta hoy) su punto culminante

de Bernard Dorival y Paul Guinard. También, de la autora citada, *Velázquez, el pintor hidalgo*, buena obra de síntesis.

⁴ Hay una buena edición bilingüe, con ilustraciones, publicada por el Ayuntamiento de Madrid en 1999. Recoge la versión contemporánea de Joaquín Maldonado y Macanaz, con anotaciones muy correctas de Teresa Posada Kubissa, e incluye un estupendo “Prólogo” de Enriqueta Harris, cultísima y amistosa historiadora del arte. La cita que sigue de Stirling en pág. 327.

en la gran retrospectiva de 2006, en la National Gallery londinense, con éxito espectacular para el gran público.

La primera monografía científicamente rigurosa se debe al alemán Carl Justi y produjo un impacto considerable en el ámbito académico. Natural de Marburgo, estudioso también de otros artistas españoles, publicó en 1888 los dos tomos de su *Velázquez und sein Jahrhundert*, pronto traducidos y difundidos por toda Europa⁵. Comparado a veces con Jakob Burckhardt, aunque el paralelismo resulta excesivo, el autor nos ofrece una biografía canónica cuyos aciertos y errores se han repetido una y mil veces. Este y otros trabajos del historiador alemán forman parte del aprecio de los románticos de lengua germánica hacia el Siglo de Oro español y da lugar a forzadas comparaciones con Calderón y la cultura del Barroco, a la que Velázquez –a mi juicio– resulta ajeno y distante⁶. Se debe a Justi la interpretación *realista* tan difundida del pintor sevillano, reflejo de una supuesta esencia hispánica, pura imitación de la naturaleza, una suerte de “rincón prosaico” propio de un sedicente carácter nacional español. Esta interpretación “fotográfica” de Velázquez está muy superada entre otras razones porque –según la ciencia óptica de nuestro tiempo– la retina no se limita a reproducir una realidad objetiva, como si fuera una copia. Recuérdese al respecto aquel sorprendente espejo que pretendía reforzar la perspectiva en profundidad de *Las meninas* en el Museo del Prado de nuestras visitas juveniles. Pero ello no impide, sino todo lo contrario, reconocer los méritos del excelente libro de Justi, responsable quizá principal del triunfo universal del genio sevillano.

¿Cuál es el Velázquez “auténtico”? Pocos textos, casi ninguno, dejó nuestro pintor para desconsuelo de historiadores, archiveros y documentalistas. No hay nada sobre su vida y costumbres, amigos y enemigos, formas de entender el arte y –menos aún, si cabe– la política de su tiempo. No obstante, vale la pena indagar en las fuentes documentales: el tomo II de la citada *Varia Velazqueña* (Elogios poéticos. Textos y comentarios críticos. Documentos. Cronología. Láminas. Índices), bien seleccionado según los criterios de la época (1960), ha sido mejorado y ampliado por el *Corpus velazqueño* en dos tomos que impulsó el profesor Pita Andrade y publicó la Dirección General de Bellas Artes, con

⁵ Hay varias ediciones en español. La más accesible, en formato bolsillo, con (discreto) prólogo de Karin Hellwig y (correcta) traducción de Jesús Espino Nuño, en Istmo, Madrid, 1999.

⁶ En el ámbito literario la referencia es Helmut HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco*, diversos trabajos agrupados en español en Ed. Grados, Madrid, 2ª ed. ¿1966?, con diferentes traductores. El mensaje es rotundo: el Barroco fue un fenómeno “muy español” y toda nuestra cultura está marcada por su impronta.

motivo de otro centenario, el cuarto desde su nacimiento (1999)⁷. Es tópica, pero muy cierta, la afirmación de que, cuando hablamos de Velázquez, *el artista se oculta detrás de su obra*. Serían impagables unas “memorias” de quien fue pintor de cámara del Rey durante casi ¡treinta y siete años!, con derecho exclusivo para retratar al monarca del natural. Mejoró con diferencia a sus notables predecesores (Antonio Moro y Sánchez Coello, con Felipe II, y Juan Pantoja de la Cruz, con Felipe III) y superó de largo a los también muy dignos sucesores (Alonso Cano, Juan Carreño de Miranda y su yerno y discípulo Juan Bautista Martínez del Mazo). Fue, qué duda cabe, protegido y distinguido por Felipe IV, un Rey amante de las letras y las artes. También por el Conde-Duque, quien lo introdujo en su clan andaluz. Conjugaba por tanto la genialidad artística con la influencia y el prestigio. No se puede pedir más. “Amigo” del Rey, se dice; pero no cabe tal relación de amistad entre un monarca de derecho divino y un súbdito leal, aunque fuera muy aventajado. Tampoco Luis XIV era amigo de Le Brun ni los Estuardo lo fueron de Van Dyck. Ni siquiera el gran Rubens podía aspirar a tan excelsa condición. Ilusiones al margen, así era la realidad del Antiguo Régimen.

Por si sirve de consuelo, el contexto ofrece muchas claves. Un joven Velázquez llega desde Sevilla a la corte como protegido de Olivares. Ya en la ciudad natal dejó huella de su talento: la inefable copa de agua de *El aguador* (1622; hoy en Londres, Wellington Museum) y la *Vieja friendo huevos*, muy apetecibles (1618; se conserva en Edimburgo, National Gallery of Scotland) son obras únicamente al alcance de un aprendiz de genio⁸. Fue discípulo, y luego yerno, de Francisco Pacheco, pintor y escritor, pero sobre todo hombre de mundo capaz de reunir en su tertulia a lo mejor de la cultura local. En Madrid, tras los titubeos iniciales, aprovechó a tope sus oportunidades y ganó sucesivamente los cargos palatinos de ayudante de la Superintendencia, veedor de Obras Reales, aposentador de Palacio y, al fin, pintor de cámara⁹. Alcanzó la cumbre social que tanto anhelaba al recibir la orden de Santiago y disfrutó más que nunca en la famosa

⁷ Como titular entonces de la citada Dirección General y patrono del Prado, tuve la satisfacción de promover dicha publicación, y así me lo agradece generosamente Pita Andrade en el “Prólogo”. Hay que decir aquí que, si bien oculta modestamente su autoría, el responsable de la recopilación de 1960 fue otro Director General, el notable historiador del arte Antonio Gallego Burín.

⁸ Véase el catálogo de la excelente exposición *Velázquez y Sevilla*, también con motivo del centenario, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, 2 vols., cuyos responsables científicos fueron los profesores Juan Miguel Serrera y Alfredo J. Morales.

⁹ Tras los trabajos ya antiguos de Sánchez Cantón y Azcárate, reúne toda la información, muy bien interpretada, Feliciano BARRIOS, “Diego Velázquez: sus oficios palatinos”, en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, edición y prólogo de Carmen Iglesias, Fundación Santander Central Hispano (y otros), Madrid, 2003, pág. 61 y sigs. Con estos cargos, se ha dicho gráficamente, no hubo ninguna puerta cerrada para el artista en el Alcázar madrileño.

ocasión de la isla de los Faisanes, donde –poco antes de morir– ofreció una lección de elegancia frente al lujo recargado de la parte francesa. Ciertamente es que pintó muy poco: apenas ciento veinte o ciento treinta lienzos forman parte con certeza del catálogo velazqueño¹⁰. Es verdad que algunos se perdieron en el incendio del Alcázar y en otras peripecias y que los especialistas discuten sobre unas cuantas atribuciones al maestro o al taller. Son muy pocos, en todo caso: compárese con los casi tres mil del cosmopolita Rubens o los ochocientos de Van Dyck, perfecto *gentleman* en Whitehall, por citar a otros pintores cortesanos de perfil similar al suyo. A Goya, por buscar otro ejemplo, se le atribuyen unos dos mil cuadros¹¹.

¿Cortesano o artista? Es célebre el juicio de Ortega, brillante como suyo: Velázquez fue lo que quiso ser, “un gentilhomme que, de cuando en cuando, da unas pinceladas”; más aún, “un gran señor, incompatible con todo aspaviento”¹². Se acumulan los adjetivos en la inmensa bibliografía: taciturno, melancólico, desdeñoso, asténico, displicente; perezoso incluso, dicen sus enemigos como Vicente Carducho, el pintor de El Paular, envidioso de aquel joven competidor. Es sabido que su “gran flema” llegó a exasperar al propio monarca, aunque nunca puso en duda la fidelidad inequívoca del maestro hacia su Rey natural. Exagera Ortega cuando carga las tintas contra la rutina estéril en el Alcázar madrileño. La vida de Velázquez, dice, es “una de las más sencillas que un hombre haya podido vivir”: una sola mujer, la hija de Pacheco; un solo taller, en el palacio que mira a la sierra bajo un cielo azul incomparable; un solo amigo (*sic*), el Rey Felipe, de quien el filósofo imagina muy dudosas confianzas que el monarca reservó acaso para su correspondiente, la monja de Ágreda. Pero no tiene razón Ortega al estimar que pudo haber sido mucho más de lo que fue de no ser por la atmósfera “aséptica, esterilizadora” de la corte madrileña. Para empezar: ¿se puede ser *mucho más* que Velázquez? No lo fue ni siquiera Rubens, el pintor/diplomático que deslumbró al joven pero ya muy reconocido pintor/cortesano durante la estancia del flamenco en Madrid.

¹⁰ Depurado en su día por José López-Rey, la versión más actualizada es: *Velázquez: catálogo completo*, a cargo de Miguel Morán Turina e Isabel Sánchez Quevedo, Akal, Tres Cantos (Madrid), 1999.

¹¹ Otra gran exposición, *Velázquez, Rubens y Van Dyck* reunió en El Prado a los tres grandes maestros, de nuevo con motivo del centenario. El catálogo, publicado por el Museo y por Ediciones El Viso, Madrid, 1999, contiene trabajos muy notables de Brown, Elliott, Vergara y otros.

¹² José ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, que cito por la edición de *Obras Completas* de la Fundación Ortega-Marañón. Aunque luce aquí y allá la mágica inteligencia orteguiana, es un libro construido a base de retazos. A los historiadores “profesionales” del arte no les convencen –siempre desde el máximo respeto– las intuiciones del filósofo.

Y además nuestro personaje estaba allí mismo, en la sede principal de la Monarquía más poderosa (o al menos la segunda) de su tiempo, donde se gestionaban y resolvían asuntos de alcance universal. Sin olvidar los felices viajes a Italia, a Roma en particular, todavía *caput mundi* al menos en el terreno del arte¹³. Velázquez fue por antonomasia el pintor de la “Monarquía de España”, forma histórico-política que ostentaba todavía un lugar de privilegio en el marco de las grandes potencias. Nunca estuvo en los Países Bajos, jamás conoció Breda ni participó en ningún hecho de armas, aunque mantuvo algún contacto con Ambrosio de Spínola (“el de *Las lanzas*”) como compañero de viaje marítimo desde Barcelona a Génova. En cambio, conocía palmo a palmo y vivía día a día el mundo cortesano, las escenas familiares de Felipe IV, y allí trataba con todos y cada uno de los personajes que pinta en su gran obra de madurez. He aquí un contraste significativo: lo ignoraba casi todo sobre la rendición de Breda; en cambio, sabía más que nadie sobre las Meninas, que culmina en 1656, el año de Valenciennes, acaso la última alegría militar para la Monarquía. Se trata, como es notorio, de obras maestras absolutas, y ello prueba su excepcional categoría artística más allá del debate estéril sobre idealismos o realismos. Dice Brown –y dice bien– que el genio se debatía en la contradicción de ser a la vez un gran caballero y un gran artista¹⁴. Consiguió ser una cosa y la otra. Bien merece por ello parabienes y no reproches sin sentido.

Vivir y trabajar en el Alcázar madrileño durante la época del Rey-Planeta suponía contar con información de primera mano acerca de las noticias de España y de las Indias. En efecto, la corte era “el escaparate de su prestigio, de su reputación y el centro más activo de propaganda”¹⁵. Por vía oral (rumores y bulos) o escrita (cartas, avisos, relaciones, gacetas), “aquí vienen a parar todas las nuevas de todo el mundo”, como escribió Jerónimo de Barrionuevo que tanto contribuyó a propalarlas. Noticias sobre batallas ganadas o perdidas, pero también rumores sobre amoríos y otras andanzas de la gente importante. En ese trasiego permanente de verdades y falsedades (casi siempre, verdades a medias) la propaganda funcionaba a tope y bien lo supo aprovechar el Conde-

¹³ No pasa de ser una sutileza orteguiana la afirmación de que la pintura “italiana” nace con Giotto y muere con Velázquez.

¹⁴ Es la tesis que recorre la fecunda trayectoria del hispanista neoyorquino. Por todas, su obra de conjunto: *Velázquez, pintor y cortesano* (1986); trad. esp. de F. Villaverde, Alianza, Madrid, 2ª. reimpr. 1992.

¹⁵ Teófanos EGIDO, “Opinión y propaganda en la corte de los Austrias”, en J. Alcalá-Zamora y E. Belenguer, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2001, I, pág. 567 y sigs. Sobre los “mentideros”, en particular el de San Felipe, es muy interesante Carmen SANZ AYÁN, “Fiestas, diversiones, juegos y espectáculos” en el libro coordinado por el citado Alcalá-Zamora, *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Temas de Hoy, Madrid, 1999, pág. 203 y sigs.

Duque al igual que otros gobernantes menos afortunados en el juego del poder. Aunque también "la oposición política bajo los Austrias" (título bien conocido de José Antonio Maravall) logró utilizar la sátira feroz para causar daños irreparables a la reputación de los poderosos: siempre duele más el ridículo que el insulto. Los dramaturgos (Calderón, Lope, Tirso y tantos otros) contribuyeron a base de comedias a lanzar mensajes más o menos favorables para los intereses de los grandes. La creación en 1661 de la *Gazeta* (luego, tras diversos avatares, *Gazeta de Madrid*) nos sitúa ya ante un periódico en sentido moderno. Comenzaba así una larga y disputada confrontación con los sermones y otros mensajes lanzados desde el púlpito. La lucha por la hegemonía del "poder espiritual" explica muchos conflictos de intereses que a veces se disfrazan de disputas doctrinales. En ese ambiente vivió (en su "excepcional normalidad", dice Rof Carballo con brillante oxímoron) aquel "pintor señor" que nos dejó su vida y opiniones en la penumbra y a quien solo podemos intuir a través de sus lienzos¹⁶. Cortesano a tope en su "jaula de oro" (la metáfora es de Elliott), cultivó el mismo estilo vital que su admirado Rubens, entusiasta de ese género de vida a pesar de sus protestas poco creíbles: "las cortes me dan horror", aunque disfrutó de todas ellas, Madrid incluida, si bien nunca ocultó la preferencia por los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, allá en su Flandes natal.

Luego volveremos sobre la corte con sus grandezas y servidumbres. Pero hay otra manera de interpretar a Velázquez más allá de la Filosofía y la crítica de arte. Gran pintor, acaso mejor escritor, Ramón Gaya ofrece unas páginas tan hermosas como deslavazadas sobre el genio sevillano¹⁷. El punto de partida son las "condiciones" del *pájaro solitario* que plantea San Juan de la Cruz en sus *Dichos de luz y amor*: "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". Por cierto que Gaya sitúa al místico y al pintor como expresión de una España universal que –a diferencia de Quevedo, Goya o Unamuno, entre otros– no disfruta del "barro castizo", "entrañable y succulento". Es ajeno Velázquez, dice, a la "bronca y ríspida" pintura española, pero también a la "ligereza" italiana, a los "chatos" pintores holandeses o a los flamencos "concienzudos". Vuela así nuestro pájaro solitario

¹⁶ La cita de Juan ROF CARBALLO en "Velázquez y la normalidad", en *Varia Velazqueña*, cit., I, pág. 76 y sigs. Estamos, concluye, ante un "subconsciente archidesconocido".

¹⁷ Ramón GAYA, *Velázquez, pájaro solitario*, incluye textos publicados entre 1945 y 1984. Los recopila una bella edición –que maneja– publicada sin fecha (¿1999?) por el propio Museo que lleva el nombre del artista murciano en su ciudad natal. Dice con razón Andrés TRAPIELLO ("Prólogo", pág. 9) que estamos ante "uno de esos raros, felices y extraordinarios libros escritos en estado de gracia".

con su obra “límpida, clara como el agua, incolora como el agua”, cargada de cierto amoroso desdén, hermetismo, desapego, antipatía incluso hacia el arte y los artistas. Crea “seres vivos”, enfrentados a una realidad “hambrienta y dura”. Se comporta como un adulto. Muy lejos –me permito añadir– del “artista adolescente” trazado por James Joyce, pura vanidad impostada. Volviendo a Gaya: Velázquez es el “no pintor”, el “desertor del arte”, porque se va con sus obras, se esfuma, se desvanece, como alguno de esos perros que parecen a punto de despertar y marcharse del cuadro. Me hace recordar aquel párrafo de Platón sobre Dédalo: fue preciso atar a sus esculturas para que no escaparan...

Gaya (y esto resulta muy significativo por su voz de artista y no de crítico) percibe al andaluz como *pintor de la vida* que capta el instante y lo expresa de manera “imprecisa, movida, fluida, continuada”, y por allí aparecen los seres humanos al modo de “pasantes” o “transitorios”. Esta visión existencial de Velázquez ofrece notables ventajas sobre la clásica realista o naturalista: apunta al “estar ahí” las cosas, producto de una “luz que luce para todos”. Es, tal vez, una visión fenomenológica al modo de Husserl. Por eso coincido plenamente con el escritor murciano: *Velázquez no es barroco*, ni en su vida ni en su obra. Y lo digo –sobre todo– porque apenas “actúa”, no se muestra en el escenario, no representa, no declama, ni proclama¹⁸. Pero *capta* la vida como nadie, y por ello se apela con frecuencia al aire de la rueca que gira eternamente en *Las hilanderas* o al azul de la tarde que contempla el espectador desde el Alcázar/ Palacio Real mirando hacia la sierra de Guadarrama. Yo mismo lo hago siempre que puedo...

Hay muy poco en Velázquez de barroquismo, por más que la cronología invite a una asimilación forzada. Se ha dicho con cierto ingenio que el Barroco es “todo lo que sobra” en la obra de arte. El caso es que en nuestro pintor no *sobra nada*, ya que apenas aparece el dibujo ni se deja seducir por el color. Discrepo en esto de ilustres intérpretes como Camón Aznar, antecesor nuestro en esta Real Academia. Para el historiador aragonés, Velázquez es *muy* barroco y sus cuadros reflejan una escenografía teatral al modo de Calderón. Conquista el espacio, encarna el espíritu, hace suya la vida a través

¹⁸ Por eso parece fuera de lugar la comparación de Hatzfeld entre *Las lanzas* y la entrada de Don Quijote en Barcelona (II, 62) como ejemplos del Barroco español. Se lo reprocha con ironía Miguel HERRERO GARCÍA, “Confrontación entre Velázquez y Cervantes”, en *Varia Velazqueña*, cit., I, pág. 613 y sigs.

de un decorado¹⁹. Dejamos a los expertos que nos iluminen sobre cuestiones de técnica pictórica y vamos a la política, el segundo eje de esta ponencia.

Porque el historiador tiene que tomar tierra, una vez disfrutadas las altas cumbres en compañía del pájaro solitario. A tal efecto, existe una relación íntima entre formas políticas y culturales, que Díez del Corral ha explicado en páginas luminosas, a la altura (por lo menos) de figuras tan relevantes como Henri Frankfort en *Reyes y dioses* o de Erwin Panofsky con su paralelismo entre el *royaume* francés y las catedrales góticas²⁰. Antes que los grandes lienzos, recordemos ahora los exquisitos paisajes de la Villa Médicis romana, *hortus conclusus* donde el pintor de corte encuentra otra manera de vivir y de pintar. Así lo cuenta el historiador y académico: “Los cuadros de Villa Médicis llevan consigo su partida de nacimiento. Recogen un momento feliz de la vida del autor, un momento tangencial en la biografía de un hispano, cuando en servicio de su Rey y también por su propia decisión le fue dado pasar, ya maduro, un cierto tiempo en Roma”. De nuevo “Italia, mi ventura”, como dijera Garcilaso. Pero antes o después hay que volver a casa. La circunstancia nos sitúa así en el Madrid de Felipe IV, hoy vindicado frente al eterno reproche patriótico que acompaña a los Austrias “menores”. Se le tiene ahora por monarca responsable y culto, coleccionista con gusto muy afinado, lector de los clásicos y traductor de Guicciardini. Escriben Brown y Elliott: fue “un esteta regio para quien el mecenazgo era un deber real enteramente de su agrado”. O, como dice Stirling, “el Rey de España era un coleccionista con quien en vano se intentaba luchar, y puede decirse que en las sumas que daba por las obras maestras se adelantaba a su siglo”²¹.

La reivindicación política del Rey velazqueño surge con Cánovas del Castillo y continúa por Díez del Corral, Domínguez Ortiz o Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, además de los hispanistas citados. Se le tiene por monarca preocupado por el cumplimiento de sus deberes, aunque aficionado hasta el exceso a la caza y a las salidas nocturnas. Todo quedaba así en manos de su valido, aquel ministro –se ha dicho con ecos

¹⁹ Estos puntos de vista de José CAMÓN AZNAR se reiteran en varias obras. A propósito de Spengler, entonces de moda, habla del ocre como color propio del Barroco. No está lejos de la interpretación muy conocida (y superada) de Eugenio d’Ors.

²⁰ Luis Díez DEL CORRAL, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, que cito por la edición del Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999 (ahora también en el tomo II de las *Obras Completas*). Recoge en buena medida su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El texto que sigue en pág. 182.

²¹ Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (1980), que cito por la versión de V. Lleó y M.ª L. Balseiro, Taurus, Madrid, 2016. William STIRLING, *op. cit.*, pág. 127.

hegelianos— en cuya figura el Estado toma conciencia de sí²². Nada excepcional: basta recordar los nombres de Richelieu o de Mazarino. Hablemos, pues, del *alter ego* político del monarca. Don Gaspar de Guzmán y Pimentel, conde de Olivares y duque de Sanlúcar, nació en la Embajada de España en Roma (1587) y murió exiliado de la corte en Toro, Zamora (1645); tal vez envenenado, se dice sin pruebas concluyentes. Fue un personaje fascinante, al margen de simpatías o antipatías, y así le tratan sus biógrafos. Los principales, tan diferentes en enfoque y estilo que acaban por ser complementarios, el doctor Marañón y sir John Elliott²³. Mente vigorosa, aunque desorganizada; hiperactivo al tiempo que despótico y arrogante; temible para los subordinados por los bruscos cambios en el estado de ánimo, pero también frío y cerebral para manejar la política nacional e internacional de la gran Monarquía. Marañón lo cuenta así: “... murió en estado de demencia (...) culminación de un largo proceso que arrancaba en su temperamento”.

Hablemos de política. En el interior, el objetivo era la integración de los Reinos peninsulares, sin perjuicio de la pluralidad. Es decir, convertir a Felipe IV *ad intra* (lo era sin sombra de duda *ad extra*) en un auténtico Rey de España. Pero tanto el famoso *Gran Memorial* como la fallida *Unión de Armas* y todas sus demás acciones revelan un propósito de colaboración y no de centralización²⁴. Hacia el exterior, don Gaspar actuó como celoso guardián del prestigio de su Rey y de su patria. Nadie puede negar al Conde-Duque la plena fidelidad hacia el monarca, compatible con una ambición desmedida. Formado en la escuela tacitista de la reputación como arma política, quiso ofrecer al Rey un lugar útil al mismo tiempo para el reposo y para la ostentación: el Buen Retiro, más agradable y luminoso que el viejo Alcázar, con fama de sombrío. Y allí, el Salón de Reinos, *sancta sanctorum* de la Monarquía hispánica, una suerte de “Wallhala de héroes españoles”, al decir de Carl Justi. En lo social, en fin, la camarilla de ministros y secretarios reunió en contra suya el odio (también el desprecio) de las grandes ramas de

²² Las obras de referencia son: Francisco TOMÁS Y VALIENTE, *Los validos en la Monarquía española del siglo XVII. Estudio institucional*, Siglo XXI, Madrid, 1990, y John ELLIOTT y Laurence BROCKLISS (eds.), *El mundo de los validos*, Taurus, Madrid, 1999, además de otros trabajos muy notables de los historiadores del Derecho.

²³ Son dos referencias muy conocidas. Gregorio MARAÑÓN, *El Conde-Duque o la pasión de mandar* (1936), sigue siendo una lectura muy atractiva. Utilizo la edición de Espasa-Calpe, Madrid, 1992. El libro de John ELLIOTT (tal vez el mejor de los suyos, y eso es mucho decir), con el sencillo título de *El Conde-Duque de Olivares* (1986) cuenta con varias ediciones españolas. Manejo la de Crítica, Barcelona, 1990.

²⁴ Xavier GIL PUJOL, *La fábrica de la Monarquía. Traza y conservación de la Monarquía de España de los Reyes Católicos y los Austrias*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2016 (discurso de ingreso). Sobre el tema, entre otras, pág. 165 y sigs.

la nobleza española contra los arribistas que se alzaban con prebendas excesivas. Era el de Olivares más aficionado a los libros que a los cuadros, aunque su imagen está ligada para siempre con los espléndidos retratos velazqueños: el ecuestre del Prado (el mejor con diferencia) y los de Sao Paulo, Nueva York (en la Hispanic Society) y una colección particular madrileña. Nuestro recordado colega Carmelo Lisón ha escrito páginas muy agudas sobre el retrato a caballo²⁵. Desde su mirada antropológica, describe Lisón a un “corpulento cincuentón” que se impone al espectador “por la fuerza robusta de su presencia”. Y sin embargo, pese a “una mirada de imperiosa afirmación personal”, debe compartir protagonismo con el equino, “el mayor inquilino del cuadro”. Y he aquí a nuestro ministro “papelista” y poco dado a las artes marciales bajo la apariencia de general que manda a las tropas en una batalla, cosa que no hizo nunca. En cambio, disfrutó como un niño acompañando a su Rey desde Nuestra Señora de Atocha, aclamado por el pueblo llano, con motivo del meritorio éxito en Fuenterrabía, acaecido el 7 de septiembre de 1638.

El Palacio con sus jardines, estanques y ermitas sirvió como escenario –este sí barroco– del poder regio, sobre todo en el plano simbólico y representativo: comedias, mascaradas, fiestas de toros, danzas, justas, banquetes, naumaquias, fuegos artificiales... Los escritores más conscientes criticaban entre líneas aquellos gastos suntuarios en tiempos de tribulación y decadencia. El buen pueblo madrileño oscilaba entre el orgullo y la crispación por la carga tributaria que hubo de sostener. Gloria efímera para el Buen Retiro, cuyos restos (Salón de Reinos, Casón, el mismo Parque) perviven hoy día integrados en pleno centro urbano. Cuando murió Olivares, un muro de silencio cayó sobre su obra. Poco a poco, dejó de ser utilizada. Aquel proyecto improvisado, dirigido por el valido con mano de hierro (“de capricho en capricho”, siempre al albur de necesidades coyunturales) guarda fielmente la memoria del espíritu artístico de los Austrias españoles, a la vez grandioso y austero. Tal vez un trampantojo para ocultar la realidad prosaica del día a día, más cerca de la quiebra financiera que de la grandeza imperial²⁶. Pero tal es el destino de las capitales cortesanas. Algunas lo comparten, como París con Versalles, o bien duplican sus funciones cortesanas con las propias de una gran

²⁵ Carmelo LISÓN TOLOSANA, “El Conde-Duque de Olivares”, en la obra colectiva *Velázquez*, promovida por la Fundación Amigos del Museo del Prado y publicada por Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pág. 247 y sigs. Una valiosa antropológica sobre estas cuestiones en Ricardo SANMARTÍN, *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de antropología del arte*, Trotta, Madrid, 2005.

²⁶ Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Política y Hacienda de Felipe IV*, Editorial de Derecho Financiero, Madrid, 1960, sigue siendo obra de referencia.

ciudad financiera, como Londres²⁷. “Solo Madrid es corte”, se dice, porque fue creada para ello a partir del viejo poblachón. Y allí se mezclaban (¿se mezclan?) grandes y poderosos con solicitantes, escribanos, chismosos y pordioseros.

Conviene detenerse en el magno proyecto del Salón de Reinos, diseñado por el influyente pintor de corte. Su inserción en el Buen Retiro mueve a recordar el hermoso libro de Brown y Elliott, *Un palacio para el Rey*²⁸. De ahí parte el proyecto de ampliación del Museo del Prado, puesto en marcha en la fecha ya lejana de 1999²⁹. Primero fue la ampliación de Rafael Moneo, ya en pleno funcionamiento. Al fin, en 2016 se adjudica a Norman Foster y Carlos Rubio el concurso para recuperar la antigua escenografía civil y militar del Salón de Reinos. Para sorpresa de los ingenuos, el Salón mostraba (y algún día mostrará de nuevo) que la Monarquía decadente contaba todavía con ejércitos capaces de triunfar en los campos de batalla. Los doce cuadros encargados (por Velázquez) a tal efecto tienen como límites cronológicos la rendición de Fleurus (1622) y la expurgación de Rheinfelden, una plaza menor (1633). Cuatro de ellos, incluida la toma de Breda, tienen lugar en 1625, *annus mirabilis*. Entre el primero y el último, los éxitos –de mayor o menor enjundia y trascendencia– en Juliers, Breda (ya citada), Cádiz, Génova, Brisach y Constanza, así como triunfos notables en América: San Juan de Puerto Rico, Bahía en el Brasil y las islas de San Cristóbal y de San Martín. Se encargan los lienzos a Vicente Carducho, Jusepe Leonardo, Francisco de Zurbarán, Eugenio Caxés, Antonio Pereda, Félix Castelo, Juan Bautista Maíno y el propio Velázquez. Cuadros todos muy notables, aunque la crítica se muestra muy severa con el anticuado Carducho y elogia especialmente al dominico Maíno, artista de sorprendente modernidad. *Las lanzas* se sitúa por supuesto en otra dimensión. El mensaje era muy concreto: esa espléndida colección de triunfos (y aún faltaba Nördlingen, canto de cisne en 1634 de las glorias imperiales) permitía aliviar la nostalgia de una decadencia irreversible.

El análisis de los doce lienzos ilustra la fortaleza ya renqueante de la Monarquía. Algún detalle significativo ayuda a profundizar en la relación entre arte y política. Por ejemplo, Bahía, el éxito más “global”: una flota hispano-portuguesa de cincuenta y dos

²⁷ Sobre las cortes del Estado absolutista, lo mejor sigue siendo Norbert ELIAS, *La sociedad cortesana* (1963); trad. esp. (no consta el traductor), Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993. Buen estudio comparativo en A. G. DICKENS (ed.), *The Courts of Europe*, McGraw-Hill, Londres, 1977.

²⁸ Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, cit. Así empieza el libro: “A lo largo de la Historia de la civilización, el palacio principesco ha sido un poderoso símbolo político y social” (pág. VIII).

²⁹ Como siempre, los tiempos de la Administración son tan lentos que ya nadie recuerda los orígenes y los debates que suscitó en su día.

navíos y unos doce mil soldados recupera la ciudad brasileira, tomada por los holandeses. Maíno pinta una escena muy bien trabajada³⁰. En primer plano, el hecho humanitario de la atención a un herido con aspecto de ser nórdico. Otro holandés a su lado pide clemencia arrodillado. Fadrique de Toledo, vencedor generoso, exhibe a su vez un cuadro con Felipe IV, con el Conde-Duque y con... ¡Minerva! A propósito de este suceso escribió Lope – se supone que “en horas veinticuatro”– la obra teatral que lleva por título *Brasil restituido*. No todos los lienzos, sin embargo, muestran a un triunfador tan magnánimo; los hay en actitud arrogante y amenazadora, incluso atropellando a un soldado vencido.

Pero el más famoso de todos es de cortesía exquisita, gracias a Velázquez: el episodio de Bredá (que así se pronunciaba por entonces por imitación de los neerlandeses). También Calderón, por cierto, quiso referir a los espectadores madrileños aquel “sitio” de Bredá. Sigamos ahora en el Salón. Ese “epítome del poder y de la gloria de España” (así lo llaman Brown y Elliott) se completa con diez lienzos de Zurbarán sobre los trabajos de Hércules en versión hispánica; con los cinco excepcionales retratos velazqueños (Felipe III y Margarita de Austria; Felipe IV, Isabel de Borbón y Baltasar Carlos), expresión de la continuidad dinástica; en fin, y ello es muy ilustrativo, con los veinticuatro escudos de los Reinos integrantes de la Monarquía compuesta, una imagen que refuerza plásticamente el proyecto del valido sobre la Unión de Armas. O, de nuevo con los hispanistas citados: el poder político se hace presente “tras una cortina de hipérbole barroca”.

Breda, cuna de los Nassau, era una plaza codiciada por uno y otro bando, más por razones de reputación que de milicia. Tras un largo asedio, se rindió al fin el 5 de febrero de 1625. El vencedor, Ambrosio de Spínola, marqués de los Balbases entre otros muchos títulos, era hijo de familia ilustre en su patria genovesa, acaso la única rival de los Doria, y pasó de asentista a poliorceta en busca de la fama y el honor que al final le procuró Velázquez para toda la eternidad³¹. Fue pues el triunfador de Breda un banquero con ínfulas militares; maestro de campo general y superintendente del tesoro militar, auténtico

³⁰ El lienzo de Maíno fue el más elogiado (y tal vez el mejor pagado) de todo el Salón. Sobre su significado, véase Fernando MARÍAS, *Pinturas de Historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos*, discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 2012.

³¹ Sobre este personaje sigue siendo una buena lectura *Spínola, el de Las lanzas*, de la condesa de YEBES, Austral, Madrid, 1947, aunque hay varias investigaciones posteriores. Esto escribe Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Don Diego de Velázquez* (1945), que cito por la edición conjunta de la Dirección General de Bellas Artes y Galaxia Gutenberg, Madrid, 1998, con prólogo de Ioana Zlotescu: “Velázquez, equidistante, hidalgo, noble, adorna al vencido con mejor traje y mejor valona que los que lleva Espínola, aunque este está vestido con su más munificente sonrisa” (pág. 70).

“dueño” del Ejército español (de composición multinacional) en los Países Bajos. Pero era hombre proclive a soluciones pacíficas y muy compenetrado con los archiduques. Sobre todo ello, las notables investigaciones de Geoffrey Parker ofrecen una certera visión interpretativa y documental. El tercer personaje del cuadro (y el más importante de los españoles de nación) es el marqués de Leganés, el primo favorito de Olivares. No está claro que tales lanzas (en la primera versión eran banderas) jugaran un papel determinante para rendir aquella ciudad bien fortificada que Justino de Nassau entregaba con toda dignidad. Al fin y al cabo, así lo escribió Calderón: “el valor del vencido hace famoso al que vence”. Un dato muy ilustrativo de la deriva negativa del Imperio: Breda se perdió sin apenas resistencia en 1637, solo dos años después de que Velázquez culminara su obra maestra. Dejó un ejemplo universal por la elegancia que transmiten el vencedor y el vencido. No había pasiones nacionalistas, sino razones de Estado dinásticas en aquellos tiempos de absolutismo político y sociedad estamental. De ahí, por cierto, una perfecta imagen clasicista, sin ningún atisbo –dice Díez del Corral– de “sobresalto barroco”.

Y en esta línea conviene ahora recuperar una interpretación de estirpe orteguiana, con cierta difusión entre nosotros a partir de Maravall, con su *Velázquez y el espíritu de la modernidad*³². Se trata en cierto modo del artista como *homo faber*. O, en palabras del historiador complutense: “el lenguaje de Velázquez no es otro que el del hombre moderno en Europa”. Es decir, racionalismo científico, cargado de “razón, medida y método”, y gusto por las matemáticas, como prueba una biblioteca al menos tan científica como humanista. Hay algo en todo ello de mentalidad cartesiana, porque –y así lo percibió Ortega– nuestro personaje “reduce la pintura a visualidad”. Ya se dijo *supra*: pinta la vida *tal cual es*, no como fotografía realista sino como instante significativo donde cada figura (incluida alguna lanza torcida) se coloca en el lugar exacto que le corresponde. O sea, de nuevo con Maravall, pinta “la verdad de la pintura”, “lo que el objeto es para el sujeto”, “una realidad funcional de fenómenos”: hace “física del arte”, exagera acaso el historiador del pensamiento español. Dice Laín Entralgo que la famosa rueda del taller de costura es la mejor expresión del ojo que reconoce el análisis infinitesimal de Leibniz o el cálculo de fluxiones de Newton³³. Un hombre moderno, científico y racionalista, en suma, que nos ofrece esa otra imagen del XVII (“siglo de la seriedad”, apunta Ortega)

³² La primera edición se publicó en 1987. Cito por la edición conjunta de la Dirección General de Bellas Artes y el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999, *passim*. Velázquez fue moderno –dice el autor– también por su vocación: pintó porque quiso, lo que quiso y (casi) como quiso.

³³ Pedro LAÍN ENTRALGO, “La rueda de *Las hilanderas*”, en *Varia Velazqueña*, cit., I., pág. 163 y sigs.

donde el *cogito* cartesiano compite contra las artes abigarradas, exuberantes, desmesuradas y tumultuosas: lo propio del Barroco, puestos a simplificar.

La generación (en sentido amplio) de Velázquez ofrece un panorama apasionante. Son coetáneos suyos, con notoria proximidad cronológica, Descartes y Gracián; un poco mayores, Hugo Grocio y Thomas Hobbes; algo más joven, Blas Pascal. Todos ellos publican obras fundamentales en vida de nuestro pintor y algunas figuran en su selecta y (para la época) nutrida biblioteca. Estamos en la encrucijada entre Renacimiento y Barroco, un tiempo que se va, pero nunca del todo, y otro que llega, pero que no gusta a todos. Entre ellos, a este artista de mentalidad moderna, más propia del rigor académico que de la inspiración contagiosa. Se admite ya por los críticos que, con términos de Diego Angulo, bajo aquellas composiciones perfectas hay “un trabajo lento de elaboración, bien distante de esa especie de fotografía instantánea maravillosa que algunos quieren ver en sus cuadros”³⁴. Una vez más, el ejemplo típico son *Las hilanderas*, convertidas desde el humilde taller donde se afanan las obreras de la fábrica de tapices de Santa Isabel en expresión del mito clásico de Aracné, visto a partir de Ovidio y sus *Metamorfosis*. Y así tantos otros ejemplos, aunque por esta vía se incurre también, a base de erudición, en una nueva escolástica. Por ejemplo, el origen de *Las lanzas* se sitúa en sendos lienzos de El Greco y de Veronés. Al merecido elogio de la luz y del color velazqueños, sin comparación posible en la Historia del Arte, se suma el estudio al milímetro de la composición pictórica. No obstante lo cual, concluye con razón Angulo, “la utilización de modelos ajenos no mengua la gloria” del pintor.

Escribió Muñoz Molina en algún artículo periodístico que Velázquez es “la inteligencia española más civilizada”. Lo dice a propósito del majestuoso (y plebeyo) aguador de Sevilla. Lo mismo podría decirse, añadido, de los borrachos y de otros dioses y filósofos antiguos sujetos a lectura tal vez irreverente, pero profundamente humana. Velázquez murió en 1660. Ignorado primero, rescatado por Palomino en el XVIII y adorado en el XIX –como vimos– por la Europa culta y cosmopolita, ha llegado también para el príncipe de los pintores la hora de la desmitificación³⁵. Es el momento oportuno,

³⁴ Diego ANGULO IÑIGUEZ, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros* (1947), publicado con *Otros escritos sobre el pintor*, Istmo, Tres Cantos (Madrid), 1999, pág. 15. En el Prólogo, pág. 8, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ insiste en “la sabia y consciente elaboración de motivos vistos en otros artistas, que su soberana maestría podía reelaborar y convertir en cosa propia”.

³⁵ Así lo apunta Fernando MARÍAS, *Velázquez. Pintor y criado del Rey*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1999. Para empezar, este título nos recuerda que, por grande que fuera su talento, un artista del XVII era “criado” y no “amigo” del monarca.

precisamente ahora que no hace falta que nadie le defienda. Recuérdese el éxito espectacular de la exposición de 1990 en la que se ofrecían al público los cuarenta y cinco lienzos que guarda el Museo del Prado con treinta y cuatro préstamos externos: *todo*, casi todo, Velázquez. Ojalá veamos pronto ese Salón de Reinos recuperado como lección de Historia del Arte, pero también de Historia de España y de Europa.

Velázquez se movía muy a gusto, desde su escepticismo distante, en el complejo ceremonial de la etiqueta de palacio, en esa corte singular, extraña y sutil, mezcla de la gravedad de los Habsburgo con la tradición popular y castrense de la Monarquía castellana. Pues bien, más allá del engolado aspecto de los Reyes de Francia, encarnación del Estado soberano cuya teoría formula Bodino y cuya práctica ilustra el gran Richelieu, nuestro Felipe IV aparece humanizado, débil, sensible, pero siempre majestuoso en los múltiples retratos que le hizo su pintor de cámara, incluso en los más gallardos, como el espléndido de la jornada de Fraga, que guarda en Nueva York la Frick Collection.

Y así *Las meninas*, en su “entrañable sencillez” (como dijera Pita Andrade) revelan el modernísimo sentido velazqueño del espacio y del tiempo. El espacio se percibe, se palpa, se revela en el vacío, modelo de mecanicismo, de perspectiva óptica, de pura extensión cuantitativa. El tiempo expresa la primacía del instante, la visión inmediata de la escena, lo singular e irrepetible, muy lejos, infinitamente lejos, del tiempo indeterminado, la eternidad, la idea platónica perpetuamente igual a sí misma. En algún punto, el mismo Velázquez se diluye, se reduce a su mínima expresión humana, se convierte en un servidor objetivo del arte que le pertenece. Escribe Ramón Gaya en su brillante interpretación de nuestro “pájaro solitario”: “al enfrentarse con Velázquez, lo que más desconcierta es, sin duda, verle desaparecer, no ya detrás de su obra, sino con su obra, o sea, verle irse, irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera...” Me permito insinuar una excepción para confirmar la regla: en el retrato de la niña que conserva también la Frick existe una mirada inequívoca de cariño y simpatía. ¿Era acaso su nieta?³⁶

Pero nunca es fácil adivinar los propósitos y los sentimientos de Diego Velázquez, siempre frío, distante, seguramente algo burlón, al modo sevillano. Recuerda por ello, me parece, aquel sagaz poema de Hölderlin:

³⁶ Es la hipótesis nunca confirmada que planteó en su día Aureliano de Beruete. En el último capítulo de *Sefarad*, Muñoz Molina imagina una hermosa historia con el misterioso retrato como protagonista.

“¿Posees talento y corazón?
Muéstranos uno u otro,
pues a los dos reprobarían
si los mostraras juntos.”

Su opción, naturalmente, fue mostrarnos el talento y ocultarnos el corazón.