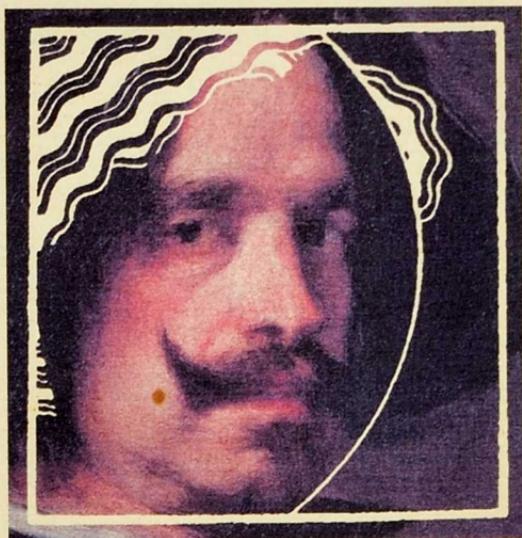


Ramón  
Gómez de la Serna



# Don Diego de Velázquez

Edición conmemorativa del IV Centenario  
del nacimiento del pintor



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

GALAXIA GUTENBERG / CÍRCULO DE LECTORES

Con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), se han realizado, por parte de Administraciones públicas e instituciones privadas, distintos actos públicos en torno al pintor y su tiempo, nuestro gran Siglo de Oro cultural. Entre todos ellos, quizás faltaba una visión literaria moderna —tanto sobre el artista como sobre su obra— como la que ofrece Ramón Gómez de la Serna en este memorable ensayo, que, dentro todavía del marco de la celebración del centenario, se ofrece como apetitoso y oportuno contrapunto al rigor, por otra parte admirable, de tantos trabajos y estudios emprendidos con ánimo mucho más científico.

La abundante información, ofrecida aquí sin ningún prurito de documentalista; las oportunas y a veces sorprendentes citas literarias y la íntima implicación del escritor en el esclarecimiento del «milagro del artista», permiten al lector, sin duda, ampliar grata e insospechadamente su trato con el pintor, haciéndose testigo de un fértil diálogo a través del tiempo entre dos representantes singularísimos del genio español.

---

Ilustración sobrecubierta:

Montaje a partir de un autorretrato de Velázquez y una caricatura de Ramón Gómez de la Serna.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA  
Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales



GALAXIA GUTENBERG  
CÍRCULO DE LECTORES

---



---

RAMÓN  
GÓMEZ DE LA SERNA

DON DIEGO DE  
VELÁZQUEZ

(1599-1660)

EDICIÓN CONMEMORATIVA  
DEL IV CENTENARIO  
DEL NACIMIENTO DEL PINTOR

PRESENTACIÓN DE  
BENIGNO PENDÁS GARCÍA  
DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES  
Y BIENES CULTURALES

PRÓLOGO DE  
IOANA ZLOTESCU

---

BIBLIOMEC



111482





---

## PRESENTACIÓN

Es muy cierto, como bien sabía Hegel, que la lechuza de Minerva solo emprende su vuelo al anochecer. Por ello mismo, concluido el ciclo histórico de la gran pintura clásica, es el momento de otorgar a nuestro Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), en este año de su centenario, el título honorífico de mejor pintor de todos los tiempos. Entusiasta de distinciones y honores cortesanos, el genial sevillano se habría complacido sin duda ante esta y otras muestras de reconocimiento: «pintor de pintores», «esencia de la pintura», «genio de la técnica»...; he aquí una muestra mínima del juicio que ha merecido Velázquez a la crítica contemporánea, una vez superada la ignorancia inexcusable y alcanzado el éxito universal, como recordaba Jonathan Brown en la presentación de su último y brillante libro sobre el maestro.

Con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del pintor se han ido realizando, por parte de Administraciones públicas e instituciones privadas, distintos actos públicos en torno a Velázquez y su tiempo, nuestro gran Siglo de Oro cultural. El Ministerio de Educación y Cultura ha participado activamente en muchas de estas actividades, desde la

---

remodelación y reapertura de las salas de Velázquez en el Museo del Prado hasta actividades científicas como los cursos impartidos en El Escorial y Santander por los mejores especialistas. En este mismo espíritu de recuperación y puesta al día de la investigación histórica se están reeditando libros como los de José Antonio Maravall o Luis Díez del Corral, que se suman a otras reediciones a cargo de entidades privadas de obras tan relevantes como las de Carl Justi, Ramón Gaya o Diego Angulo.

Entre todas las celebraciones citadas, faltaba quizás una visión literaria moderna sobre Velázquez y sobre su obra. Por ello, cuando la hispanista Ioana Zlotescu, directora de la edición de las Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna, en curso de publicación, planteó, de acuerdo con el prestigioso editor Hans Meinke, la posibilidad de una coedición entre la Dirección General de Bellas Artes y Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores de la biografía de don Diego Velázquez escrita por el citado autor la sugerencia fue muy bien recibida.

La solvencia de Ramón Gómez de la Serna en el mundo de las artes plásticas es innegable. Infatigable visitante del Museo del Prado y apasionado hasta la obsesión por Goya y por Gutiérrez Solana, demuestra en sus escritos ser también agudo guía del arte contemporáneo, hecho muchas veces proclamado por el

---

pintor Antonio Saura. En esta breve biografía el escritor logra desvelar el trasfondo de los cuadros de Velázquez. La abundante información, ofrecida sin ningún prurito de documentalista; las oportunas y a veces sorprendentes, por su escaso uso, citas literarias y la íntima implicación del escritor / «creador» en el esclarecimiento del «milagro del artista», permiten, sin duda, a los lectores ampliar grata e insospechadamente su trato con el pintor y con su tiempo.

Por todo ello, y por otras muchas razones que los lectores van a descubrir en este libro, me es muy grato presentarlo: aquí están Velázquez y Ramón, dos singulares representantes del genio español, unidos por un feliz azar en este aniversario del nacimiento del primero.

*Benigno Penálos García*

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales



---

VELÁZQUEZ,  
ENTRE ORTEGA Y RAMÓN

Se conocen las relaciones de aprecio recíproco que hubo entre Ramón Gómez de la Serna y José Ortega y Gasset. Enraizados en las tradiciones culturales de España y al mismo tiempo poseedores de una amplia visión cosmopolita, su punto de encuentro fue en torno al debate de la modernidad. Ambos supieron, a partir de la paulatina extinción del modernismo de comienzos de siglo y hasta la disolución de las vanguardias en los años treinta, recoger creativamente el «espíritu del tiempo» en el arte y en la literatura. Como se sabe, tras la guerra civil los dos abandonaron España en exilios solitarios y nada felices, y sus voces perdieron, en los años que todavía les quedó de vida, la resonancia de antaño, aunque nunca la calidad.

En 1943, en curiosa coincidencia, Ortega y Ramón publicaron, cada uno por separado y sin haberse comunicado previamente entre sí como antaño, sendos textos sobre Velázquez, ahora reeditados con motivo del cuarto centenario del nacimiento del pintor; el de Ortega, junto a otros textos más tardíos, en edición de Francisco Calvo Serraller, y esta biografía ramoniana

---

que el lector tiene en las manos, como separata de sus Obras Completas. A través del diálogo entre uno y otro texto, el lector se adentra con mirada fresca en las circunstancias de la obra velazqueña, lejos de los comentarios un tanto normativos de especialistas e investigadores profesionales. Los dos, el «transeúnte» en el disfrute del arte, como se declara Ortega, y Ramón, «creador» ante la crítica de arte, llegan, aunque por caminos algo distintos en su punto de partida, a la misma conclusión: Velázquez representa la ruptura radical con la Belleza manierista, convirtiéndose en el primer pintor de un singular arte realista que consiste, en palabras de Ortega, «en no querer que las cosas sean más de lo que son», y en palabras de Ramón, en «la interpretación del natural sin intermediación ni deformación alguna, y ese hecho tan sencillo es lo que espantaba entonces... Velázquez, como Cervantes, quería lograr lo presencial».

Si en el camino seguido por Ortega para llegar a la verdad del pintor se observa una preponderancia de la periodización de su vida así como el desarrollo de atractivos comentarios históricos, en la aproximación de Ramón a Velázquez resalta su mirada espontánea, fulgurantemente concretizada en afirmaciones decididas: al comentar el rechazo del maestro a los temas mitológicos al uso, Ramón exclama refiriéndose al cuadro que representa a Marte: «¡Terrible mozo de

---

cuerda...! ...todo lo mitológico se le escapa porque se le volvían hombres los dioses». El escritor retratista de objetos, buceador del Rastro, cronista de la cotidianidad, enemigo de la grandilocuencia y del concepto de una belleza prisionera de sí misma y que supo atrapar en su literatura al instante en su efímero paso, no puede reprimir el entusiasmo ante los bodegones del pintor, colocándolos ingeniosamente en la realidad cotidiana inmediata de la cual proceden. ¡Qué refrescantes resultan los comentarios en torno a *El aguador de Sevilla* o *Vieja friendo buevos*. Sabe introducir con agilidad y propósito comentarios, no solo de testigos directos de la época, sino también de... ¡Eleonora Dusell!; envuelve los cuadros, además de con citas familiares al lector español, con otras mucho menos conocidas, logrando que, entre todas ellas, estos se nos hagan cercanos en su mismo pasado; es sencillo en sus propias apreciaciones, tanto que, al referirse al *Cristo en la Cruz*, dice: «Le sale (a Velázquez) de dentro, y por eso es tan verdadero fuera»; se implica sin reparos, en la biografía y reconoce que «Después de un filtraje de años... el cuadro que más añoro es el de *Las meninas*», de imposible reproducción sustitutoria, por ser «cuadro estanciado, añejado, consustancial con el sitio de su pintaduraje». Humorista y creador de «disparates» y «caprichos», Ramón reivindica la presencia de los bufones en los cuadros del pintor y

---

---

los relaciona ampliamente con los que aparecen en la literatura universal: «Hay que distraer a la vida con ruido de cascabeles para evitar la torvedad y el homicidio».

Los conocedores de la obra ramoniana saben que el escritor nunca se dejó atrapar por la biografía de una persona que no le fuera afín. Ramón salió al encuentro de Velázquez hablándole de tú a tú, como «creador», y logró captarlo en su esencia de *otro* realismo.

Esperemos que el breve texto ramoniano haya así conseguido su fin, esto es, el de presentar a un Velázquez nada distante de la vida: vivía en Palacio, su trato era en primer lugar palaciego y pintó lo que veía con veracidad.

*Ioana Zlotescu Simatu*

---

## PREÁMBULO

Una vez más me propongo que se vea en esta nueva biografía el milagro del artista —no la cosa consuetudinaria y pedagógica— y que se desprenda del conjunto su gesto individual, su acertada visión de los rincones de su época, su mezcla de fe y copistería.

Ni lo popular ni lo aristocrático, ni el paisaje ni el cielo, ni Dios ni el diablo, sino la mezcla de todo eso con sobriedad, solo el artista, en la soledad más profunda, sin hacer caso a los tratados de pintura ni a los maestros, metido en la angustia suprema de su conciencia.

Ver ese enlace de unas cosas con otras agrandando la órbita del mundo, llegar a atisbar ese misterio que nadie ha aclarado nunca y que está en él porque una pintura es de un siglo y otra de otro, y porque viene detrás de un pintor otro completamente diferente.

Yo trato a la crítica de arte no como crítico, sino como creador.

Claro que es osado sentirse creador, pero más osado es criticar a los creadores sin sentirse creador o serlo de algún modo.

Estudiando a los artistas y sus discípulos con un acopio de experiencia de más de treinta años sin do-

---

mingos, se ve que el arte es la nueva sinceridad de un artista y la imitación de su estilo añadido a los estilos. En verdad, la creación de la obra de arte obedece a una rebelión fuera del tiempo del artista, a un acto frenético, genial, deseoso de originalidad.

Los siglos amanecen con su parecido rutinario, pero el arte amanece con su excepción.

Ni las guerras y sus guerreros vestidos de modo diferente marcarían las diferencias del tiempo, ni las modas, cuya reliquia telar da grima.

Solo el arte diferencia y muestra de un modo ascendente la evolución del hombre, su soberanía y su superhombría.

Nada de esa cosa banal de lienzo, colores y caballete, sino señalar lo que tienen de apóstoles más que de sacerdotes o artesanos, y así el aprendiz vea cómo se sale de la mediocridad y puede uno elevarse sobre lo anodino.

¡Pintura! ¡Pintura! Nos revolveremos siempre contra las paletas adiestradoras, y el toque decisivo será un misterio.

Ahí tenéis la paleta como valle de madera, con sus montículos de ocre, de blanco, de negro, de azul, de verde, de sepia.

¿Queréis carne humana? Blanco, rosa, ocre...  
¿Queréis aceitunarla? Pronto se sabe cómo se hace...  
Pero ¿es eso bastante? Eso no es nada.

---

Imitáis una cosa, pero la consagración está en lo intersticial, en la rendija, en una manera de destramar lo que se trama demasiado.

Así Velázquez aparece rompiendo tenebrismos.

Le ayuda el que se mezcla en él lo portugués y lo español, lo cual es tener las cuatro profundidades, los cuatro mares y los cuatro balcones al tener en la sangre el de Occidente. (¿Los cuatro mares? Sí, porque los griegos o los romanos hubieran llamado mar de Gibraltar al Estrecho.)

Ya Sánchez Coello, que tenía la ventaja del portuguesismo, encontró fisonomías logradas según una persuasión total con luces por los cuatro lados que le dieron el relieve supremo.

En la *Infanta Isabel Clara*, de Sánchez Coello, ya hay velazquismo; pero no puede haber verdadero Velázquez hasta que, medio siglo después de Coello, no aparezca Velázquez.

Velázquez rompe definitivamente con el pasado y sale de esos cuadros pintados con luz de bodega, y ya aparece en las terrazas, en los salones, en las escalinatas o en pleno jardín. Ya no luz de cueva, sino de aposento o de paisaje.

Está en pleno realismo en la plena luz, en la plazoleta de la vida por primera vez.

El pintor de las dos zetas conoce la fuerza lopista del romance del mediodía madrileño.

---

Estamos ante el genializador, el que vuelve a ajustar lo disperso a un momento inolvidable en el correr de los siglos.

Estamos ante Velázquez, con dos zetas o zedas, que de las dos maneras se puede llamar a la vigesimoctava y última letra del abecedario.

Nada de Velásquez, con una ese, y menos Velasques. Las dos zetas como las dos calzas que usaba Velázquez.

Y ya estamos frente al superador de la realidad, al que la amasa en el sentido estricto de Castilla.

Velázquez pertenece a la época optimista y asentada en que ya estaba España concentrada hasta el límite.

No desdeñó ningún elemento de la pintura, y se podría decir que fue la paleta más amplia que se conoce.

Miró al Greco, recibió el tono acerado de sus colores, fríos como si fueran hojas de espada toledana en ráfagas de pincelada.

Pero Velázquez era de la tierra llana, paniega, sosegada en el goce de sus caserones, cuando ya estaba la monarquía asentada con feliz comodidad en la pura tarde, un poco antes de su ocaso.

Se podría comparar a Velázquez con una gran cámara fotográfica que hubiese sido precursora de las fotografías en color. Eso mismo, pero con un elemento de genialidad que no tiene la placa más ultramoderna.

Pintura austera, pintura de Castilla, pintura de la concentración, pintura con luz interior y el espacio por el espacio como el arte por el arte.

Comprender a Velázquez, llegar a comprender a Velázquez, es lo más largo y difícil de conseguir. «Es pintor pintor», dice uno que patina. «Es el reflejo im- pasible», dice otro, y tampoco es eso.

Velázquez es el fiel de España cuando la balanza es- tuvo más alta y en los platillos estaba el oro del Siglo de Oro. La ecuación plástica real y aurífera perfecta.

Es de tal modo la clara realidad, que por eso es el pintor de más aceptación en Inglaterra, como si el inglés, que tanto sentido de la realidad universal tiene, necesitase tan ejemplares cuadros en su país de niebla, como mejorando así esos ojos claros que ellos tienen detrás de la niebla.

Los que poseen el secreto del fiel del mundo –secre- to diplomático y fehaciente– han encontrado en Veláz- quez el fiel supremo de la pintura.

Hace muchos años supe que hay expertos dedicados a saber que un Velázquez es verdadero Velázquez para telegrafiar a Londres, desde donde lo compran a cualquier precio.



---

## NACIMIENTO Y PRIMEROS PASOS

Lo bautizan en Sevilla, el 6 de junio de 1699, como hijo de don Juan Rodríguez de Silva y de doña Jerónima Velázquez, optando por el apellido materno, como se consentía entonces en España y se consiente aún hoy día en Portugal.

Sus abuelos paternos vienen de Oporto para establecerse en Sevilla, y entre todos quieren guiar al niño por el camino de la filosofía; pero él llena de tantos monos e ilustraciones las márgenes de esos libros, que revela su vocación por la pintura.

En vista de eso entra en el taller del pintor Francisco Herrera, el viejo, fácil en el pintar como mal genio en el trato, y por no condecir con él pasa al estudio de Francisco Pacheco.

Le aviva la inquietud del nuevo taller, y allí se le ocurre copiar fielmente la naturaleza, ni más ni menos.

No se sabe por qué le llaman segundo Caravaggio, cuando él, como un aviador secreto, va hacia la perspectiva aérea, a la que también se la llamaba «buena inteligencia del aire interpuesto».

Extraño tipo el de Pacheco, que era poeta, pintor y crítico sin llegar a ser ninguna de las tres cosas, pero

---

siendo un amable animador del arte de su tiempo, al que dedicó su tolerancia, pues fue inspector inquisitorial de cuadros y pinturas.

En su hospitalaria casa se reunían poetas, mecenas y artistas, y fue el biógrafo de las mejores figuras de su época, y dejó en su libro de retratos dos presencias directas del Greco, al que encuentra escondido del sol y entre cortinas, meditando en sus cielos pictóricos.

En ese calor poético-musical-artístico-literario del hogar de Pacheco, la hija sana, bonancible y de rico pelo, es trovada con miradas de pasión por el aventajado discípulo del padre.

Pacheco es risueño y bondadoso, y los casa en seguida, el 25 de abril de 1618.

El mismo suegro dice refiriéndose a ese acontecimiento: «Al cabo de cinco años que estuvo en esta (que se podía llamar academia de buen gusto), lo casé con mi hija (doña Juana), movido de su virtud y de las esperanzas de su natural y grande ingenio».

El joven Velázquez comienza a tener taller propio, y desde 1620 también él tiene discípulos y bizarrería de juveniles esperanzas.

---

AGUA Y  
BODEGONES

Cuando aún vive en Sevilla Velázquez, lo que sorprende a todos es su realismo de figonero, bodegonero y vendedor de agua fresca y transparente.

Era la interpretación del natural sin intermediación ni deformación alguna, y ese hecho tan sencillo es lo que espantaba entonces.

Unas tazas de vino, un poco de condumio desperdigado en la mesa y un par de pícaros o vagabundos, más su lazarillo de hombre vidente, aquel muchacho al que se refiere Pacheco cuando escribe: «Tenía [Velázquez] cohechado un aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna, y por él hizo muchas cabezas de carbón y realce en papel azul y de otros muchos naturales con que granjeó la certeza en el retratar».

Cosas, implementos de cocina y cabezas humanas —en las que en seguida le encontrarían la maestría—, hasta llegar con la manera de David Teniers, sino que más en grande y con menos ironía lo que entonces se llamaba «bambochadas».

---

Se ha encontrado que Velázquez daba con «dureza» sus escenas, sin darse cuenta de que en esa dureza encarnizada estaba su batir el *record* de lo español.

Su *Aguador de Sevilla* es un poema de realismo jugoso, y el filósofo del agua –aguador por vocación profunda– vende su gran cáliz de limpiísimo vidrio cargado de la limpiísima agua de los aljibes de la jardinal Sevilla, solazándose los niños en la gran embriaguez que da el agua en el estío meridional.

Esa magnífica copa de agua junto a los cántaros rezumantes significa mucho para el goce supremo.

Llegó a haber entonces unos catadores de agua que eran pagados para que bebieran en casa de los enfermos con alta fiebre, a los que les estaba prohibida el agua, aliviándose viendo beber.

Eran malabaristas del agua, que llevaban historiadados botijos en que el chorro del líquido se trifilaba, caía en cascada, y en la bella copa se alborotaba en laberintos de cristal, cayendo en lentos flecos en la boca del bebedor profesional, calmante de enfebrecidos y moribundos.

El agua tenía una gran importancia en aquella época, en que solo se conocían granizados de nieve y solo era sazónada con pastillas de almendras, anises y azúcares, que se majaban en grandes morteros de piedra, golpeados con una gran caja de madera de cedro.

¡Dichosa edad la que cree en el agua!

---

Velázquez, férvido por esa gran presencia del agua, va a partir de ahí hacia las mayores conquistas.

¡Qué importancia tenía un vaso de agua!

Más queafiligranados vasos, los vasos españoles eran anchos, profundos, para los buenos gozadores del agua y del pan.

En las alacenas de hace unos decenios aún quedaban cuidados vasos, a veces con partes color miel para enmielar el agua, dándole a la vista un tono de hidromiel, la bebida ideal del Olimpo.

En aquel puro tiempo no había todos los mejunjes que hoy da el agua enturbiada con jarabes o alcoholes, y un vaso del líquido era una cosa gloriosa.

Yo he visto perderse en la confusión de los tiempos aquella tradición de vasos tallados que poseía mi abuela.

El orgullo del comedor recoleto no consistía más que en poder dar un vaso de agua en digna pátera.

El sediento se complacía en el vidrio, tocaba sus venas si era tallado, saboreaba su borde si era fino, tardaba en beber si era de cristal simpático.

España, modesta, usaba más vasos que copas, como si, así, el dar de beber tuviese llaneza de comunidad en escondido convento. La copa es más orgullosa y reticente.

¿Se comprende ahora por qué Velázquez dedicó al agua su mejor cuadro, pleno de buena fe juvenil, idea-

---

lizando el agua, a la que hombres más antiguos concedieron la mejor arquitectura de su tiempo: el acueducto?

El lienzo representa un viejo diogeniano, entonces muy popular en la ciudad, llamado el Corzo, que apoya la mano izquierda sobre un cántaro y con la otra sirve una copa de agua a un muchacho ávido, mientras en el fondo otro mozo bebe con una jarra. Es de tamaño natural, y las figuras, hasta las rodillas. En el Buen Retiro se cita este hermoso cuadro de la época juvenil de Velázquez, en el inventario de 1700; después, en 1772, aparece en el Real Palacio.

El agua es la primera maravilla de Dios, pues el aire, que es lo único que podría ganarle el puesto, es elemento que notamos apenas.

Este inefable cuadro de Velázquez, que eleva el agua, había de correr vicisitudes heroicas, pero sin perderse; y si las tropas francesas lo arrancaron de Palacio, junto con algún otro Velázquez, como el retrato de Inocencio X, Wellington los recupera con otros tesoros con que huía el rey José Bonaparte, y Fernando VII se los regala, con otras obras de arte, por sus victorias en España, siendo por eso por lo que lucen hoy en la galería de Apsley House, de Londres.

Velázquez, como Cervantes, quería lograr lo presencial, y pasó del agua diamantina, vermouth del buen comer, al bodegón español.

---



*Detalle de «El aguador de Sevilla»  
(Londres, Apoley House)*

Otra vez choca con las gentes que creen que es la suya baja pintura frente a la de los melifluos de la pintura manierista, y Velázquez replica «que más quería ser primero en esta grosería que segundo en aquella delicadeza».

Su maestro, Pacheco, también saldrá algún día en su defensa, y en el *Arte de la Pintura* dirá: «Pues qué, ¿los bodegones no se deben estimar? ¡Claro está que sí! Si son pintados como mi yerno los pintó (alzándose con esta parte sin dejar lugar a otra), y merece estimación grandísima, pues con estos principios y los retratos (de que hablaremos luego) halló la verdadera imitación del natural, alentando los ánimos a muchos con su poderoso ejemplo; con el cual me aventuré una vez a agradar a un amigo estando en Madrid, año de 1625, y le pinté un liencillo...».

Otro lienzo característico de esta época juvenosa de Velázquez es el titulado *Vieja friendo huevos*, que hoy aparece nada menos que en Richmond Lill, como propiedad de sir Francis Cook.

Se ve que la vieja sabe freír los huevos con mano de ilusionista, mientras está a su lado el muchacho —siempre como en otros cuadros mesoneros—, el muchacho «cohechado».

En España tienen una gran importancia un par de huevos fritos. Casi son signos del blasón o escudo vivo que arma los días.

---

—¡Hágame unos huevos fritos, pero que estén como Dios manda!

La gran cocinera de los palacios o de los mesones era la que sabía preparar el aceite a toda tensión y tener el huevo en la mano para partirlo con urgencia al borde mismo de la sartén y darle las paletadas de verdor ardiente para que el blanco de la cara rizase su ola en los alrededores de la yema.

¡Y a todo eso, el huevo gemelo pronto a ocupar sitio al lado de su hermano y con semejante ola alrededor!

Un par de huevos bien fritos tienen admiradores fervientes en España.

—¡Así! —gritan en el comedor. Una ligera nube en los ojos y pura porcelana en su contorno.

En la cerámica coloreada de Portugal es proverbial un plato con unos huevos fritos inimitables, copia casi real de unos que fueron alimenticios y verdaderos.

El milagro fácil y pegado a la cazuelilla de unos huevos al plato no tiene que ver con esta brujería sabia en el enviar al infierno los huevos, y muy diestra en prestarles ayuda con su propia sustancia.

Después de perpetuar la locura de España, que estriba en un par de huevos fritos, presenta comilones de escabeche y vino o músicos ante el pichel y el queso.

Vino andaluz de racimos transparentes —aguavino— o de racimos como hechos de ojos negros, Velázquez lo admite y lo pinta todo.

---

Otro lienzo de interés es el de *Dos muchachos comiendo*. Palomino citó este lienzo en estos términos: «Una pintura de dos pobres comiendo en una humilde mesilla en que hay diferentes vasos de barro, naranjas, pan y otras cosas». Ponz cita entre los cuadros que existían en el Palacio de Madrid en 1776: «Un bodegón con dos muchachos que están comiendo y bebiendo. Los dos de tamaño natural y medias figuras: el primero tiene colete de ante y está bebiendo en un cuenco, y el otro se inclina hacia la mesa». Un cuadro de este mismo asunto cita Ceán, que procede de la casa del marqués de la Ensenada, y del que supone, como de otros bodegones de asuntos domésticos, que Velázquez los hacía para ensayar la mano y sorprender la expresión del natural.

Más que del italianismo imperante, procede la lección técnica de los bodegones de los pintores que más influyeron en los pintores españoles: los de los Países Bajos.

Lo que tienen de gremio alegre y artesanal los flamencos, se convierte en ciencia individual, en recámara austera, en caso de conciencia en los pintores españoles.

Pintaron a sus familias como reborondos bodegones, y a los bodegones como a sus reborondas familias de cuellos escarolados, cuellos de encajes y caras de manzana.

---



*Detalle de «Vieja friendo huevos»  
(Edimburgo, National Gallery of Scotland)*

Son maestros en la tecnología, pero les falta la desolación y el goce del alma.

El aristócrata un poco tocado de paganía puede elegir con preferencia esos bodegones, pero el común de los españoles y quizá un aristócrata inglés, que es pura sobriedad, necesitan bodegón de Velázquez o de Menéndez.

Miguel Ángel se reía de la pintura de los Países Bajos, y decía «que querían pintarlo todo en muy poco terreno».

Pero la pintura de los Países Bajos era la naturalidad burguesa, la vieja hilando, la mujer pelando manzanas, el coloquio en la habitación.

Solo Rubens queda flotando entre el simbolismo mitológico y la verdad de las vajillas.

El español tiene más perspectiva para ver a los pintores venecianos y a los pintores flamencos y holandeses, y la emplea bien, con original soltura, señalando el gnomon de Velázquez la hora meridiana.

Velázquez majó en el formidable mortero español el remansado burguesismo flamenco-holandés y todos los neopaganismos itálicos.

El bodegón español tiene modestas gallinas con su blusa de punto o de percal.

El bodegón flamenco de Frans Snyders o de Jan van Eyck es bodegón con cisnes o con perdices y cor-

zos, más lleno de toda clase de frutas, como un mercado afortunado.

Lo flamenco-holandés presenta un pedazo de mesa de las bodas de Caná, y lo español un pedazo de mesa de posada para matar el hambre de una buena puñalada, pero sin ensañamiento, oliendo a queso.

A lo más, y como elemento de caza mayor y desiderátum, junto a la plata de la cebolla y la ristra de ajos, un pavo con plumas; en Velázquez, aún plumado, y en camiseta en Goya.

Era Velázquez lo que ha de asombrar mucho en España; en literatura, en escultura y en pintura: un realista estupendo. Por eso los españoles fueron tan magníficos bodegoneros, y hay bodegón en que aún tiene *bouquet* el vino blanco y el pan tiene reciencia y blandura.

---

## LUZ DE MADRID

Hacia 1622 siente Velázquez la necesidad de ir a Madrid, como queriendo dejar detrás sus obras de género, en las que encontraba cierta dureza.

También le inquietó la súbita admiración por el artista Luis Tristán, pintor de vivas tintas y vivaces conceptos, que había pintado bajo la influencia directa del Greco, aunque ya en otra época en que los caballeros se nutrían más y mostraban su salud y su energümenidad terrígena.

Según los cronistas, salió Velázquez de Sevilla en la primavera de 1622, y fue muy obsequiado en la corte por sus paisanos don Luis y don Melchor de Alcázar, y mucho más por el sumiller de cortina don Juan de Fonseca y Figueroa, maestrescuela y canónigo de la santa iglesia de Sevilla. Le proporcionó ver y estudiar cuanto quiso en las reales colecciones de Madrid, El Pardo y El Escorial; y aunque hizo todas las diligencias que pudo para que retratase a los reyes, no lo consiguió.

De ese primer viaje, y señalándolo con suficiente grandeza, quedó sobresaliendo el admirable retrato del poeta don Luis de Góngora.

---

Rubén Darío ha supuesto el encanto que fue ese cuadro para Góngora, y, además de hacer replicar a Velázquez a los gongorinos parabienes, replica el poeta americano por su cuenta y razón. He aquí la escena movida del trébol.

## TRÉBOL

### I

Mientras el brillo de tu gloria augura  
ser en la eternidad sol sin poniente,  
fénix de viva luz, fénix ardiente,  
diamante parangón de la pintura,

de España está sobre la veste oscura  
tu nombre, como joya reluciente;  
rompe la Envidia el fatigado diente  
y el Olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego,  
miro a través de mi penumbra el día  
en que al calor de tu amistad, don Diego,

jugando de la luz con la armonía,  
con la alma luz, de tu pincel el juego  
el alma duplicó de la faz mía.

II

Alma de oro, fina voz de oro,  
al venir hacia mí, ¿por qué suspiras?  
Ya empieza el noble coro de las liras  
a preludiar el himno a tu decoro;

ya el misterioso son del noble coro  
calma el Centauro sus grotescas iras,  
y con nueva pasión que les inspiras  
tornan a amarse Angélica y Medoro.

A Teócrito y Poussin la Fama dote  
con la corona de laurel supremo;  
que en donde da Cervantes el *Quijote*

y yo las telas con mis luces gemo,  
para don Luis de Góngora y Argote  
traerá una nueva palma Polifemo.

III

En tanto «pace estrellas» el Pegaso divino,  
y vela tu hipogrifo, Velázquez, la Fortuna,  
en los celestes parques el Cisne gongorino,  
deshoja sus sutiles margaritas la Luna.

Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino  
del Arte, como torre que de águilas es cuna,  
y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una  
jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

Gloriosa la península que abriga tal colonia.  
¡Aquí bronce corintio, y allá mármol de Jonia!  
Las rosas a Velázquez, y a Góngora claveles.

De ruiseñores y águilas se pueblan las encinas,  
y mientras pasa Angélica sonriendo a las meninas,  
salen las nueve Musas de un bosque de laureles.

Después de haber retratado al poeta don Luis de Góngora, encargo que le había hecho su suegro, se volvió a Sevilla, quedando en Madrid de protector y agente suyo el maestrescuela, que no dejaba piedra por mover para que volviese. Volvió al año siguiente de 1623, en virtud de una carta del conde-duque de Olivares, ministro de Estado y privado de Felipe IV, que le mandaba se pusiese en camino, señalándole una ayuda de costa de cincuenta ducados. Su suegro quiso acompañarle en este viaje para ser testigo de la gloria que presentía en su corazón.

Hospedólos en su casa Fonseca, y a pocos días de haber llegado, Velázquez pintó su retrato, que, llevado

---

a Palacio, fue visto en una hora por el rey y las demás personas reales y los grandes que estaban de servidumbre, con aprobación y elogio de todos, y particularmente de su majestad, quien mandó expedir esta cédula: «A Diego Velázquez, pintor, he mandado recibáis en mi servicio para que se ocupe en lo que se le ordenare de su profesión, y le he señalado veinte ducados de salario al mes, librados en el pagador de las obras de estos alcáceres, Casa de Campo y de El Pardo».

Mandó también el rey que retratase al infante cardenal, y aunque se tuvo por más acertado hacer antes el de su majestad, se suspendió por graves ocupaciones, mas lo concluyó el día 30 de agosto del mismo año, a satisfacción de toda la corte y mayor del conde-duque, que aseguró públicamente que ningún pintor había retratado bien al rey hasta entonces, aunque lo había emprendido Bartolomé y Vicencio Carducho, Eugenio Caxés y Angelo Nardi. Manifestóle también el contento que tenía su majestad con el buen desempeño de aquella obra, y le ofreció que se mandaría recoger los demás retratos del rey y que en adelante sería él el único que los pintase. Su majestad ordenó que Velázquez trasladase su casa y familia a Madrid, dándole una ayuda de costa de trescientos ducados, y le nombró su pintor de cámara en 31 de octubre de 1623, con el mismo sueldo de los veinte ducados mensuales que se le habían señalado en abril, pagadas,

---

además, sus obras y con las adetalas de médico, cirujano y botica.

Era el retrato del rey del tamaño natural; estaba armado y a caballo, muy arrogante y brioso, y con su real licencia se puso en la calle Mayor, frente a San Felipe el Real, en día de gran concurrencia, donde fue admirado de todo el pueblo, y causó no poca envidia a los demás pintores.

Hallábase entonces en la corte el príncipe de Gales, quien celebró mucho el retrato del rey; pidió a Velázquez que le hiciese el suyo, y aunque lo principió, no pudo concluirlo por la precipitación con que salió el príncipe de Madrid, el día 9 de septiembre de aquel año. No fueron estos los únicos favores que don Diego recibió entonces de la benéfica mano del monarca; le señaló también una pensión de trescientos ducados, que no pudo disfrutar hasta el año de 1626, en que para ello hubo de dispensar el papa Urbano VIII.

Velázquez, como lusitano, siempre tiene un fondo de labriego –labriego marinesco y pescador–, y pone sus ojos tristes en el atardecer de Portugal, a que dan las ventanas de occidente de Palacio, el atardecer de Portugal, que es como el atardecer del mundo, porque es cuando el atardecer se va de un mundo a otro.

Pero la revelación de Velázquez se produce en Madrid: estudio, *atelier*, alta galería de fotógrafo supremo.

---

Ya no podrá pintar más que en esa luz profunda y lívida con azules de nieve y grises de sombra de farol en pleno día.

Velázquez peina con más brío sus bigotes, hacia arriba las puntas, como pararrayos salvadores de su persona.

Todos le quieren y le admiran, y él se siente feliz con su mujer y sus pequeños, cara a cara del aerorreloj de su ideal.

Se da cuenta de la gran precisión centralizadora de Castilla, brújula y nivel de paisajes y retratos.

El alto pedestal de Madrid —pedestal del erigido cielo, como Toledo— le da el atisbo de cómo debe ser la perpetuación integral de la pintura.

Limpio de ambiciones, Velázquez comprende el ideal desinteresado de la especulación verdadera. A eso va a dedicar su vida en la dilucidación lenta.

Irá a Palacio todos los días envuelto en su capa, y pintará reyes y princesas hasta la hora de su muerte.

Además, Velázquez aprovechará la prueba e ingrediente tremendo de la helada castellana —la pura helada madrileña—, que pasma las cosas y pone final al espacio y al tiempo.

Perdió su goce sevillano, su blandicie de clima, su estar todo bien de la mañana a la tarde; pero adquiriría la responsabilidad de conciencia artística, el estímulo

---

por vencer a la muerte y adelantarse a ella perpetuando los moldes de la vida.

Probó su heroicidad artística quedándose en Madrid, sede de destinos trágicos, de preocupaciones fatales.

Es absurda esa clasificación que hace objetivo a Velázquez, el artista que exteriorizó lo subjetivo hasta darle emplazamiento en la realidad, cubicidad en el espacio presente.

El alma y el mundo en que gira, el aliento y su respiro, la paz en la celda terrestre.

Vive el amansamiento de la vida española en el amansamiento de Madrid —precioso cuando logra esa mansitud—, y se siente, por ser el artista favorito de Palacio, como lo que más engrandece al español, como rey incognital y transeúnte, con ventana a sus dominios de sol, tierra y viento.

Mediodía con el aperitivo del arte, conciencia del tiempo como la única probatura y degustación terrena de la inmortalidad, si está muy matizada y es muy profunda esa degustación.

Después Velázquez se iba a su caserón, junto a la puerta de Guadalajara —a unos pasos de Palacio—, caserón con grandes solanas interiores que aún pude ver antes que lo derruyeran en la plaza de San Miguel, oyendo al gran chamarilero de arte que lo usufructuaba: «Aquí pintó al conde-duque don Diego de Velázquez».

---

Velázquez sigue aumentando su predicamento en Palacio, y, según los cronistas, al tratarse de levantar un monumento con motivo de la inesperada expulsión de los moriscos por el piadoso Felipe III, el rey vino en mandar que cada pintor de cámara pintase un cuadro de este asunto con todo cuidado y esmero. Trabajaron a porfía Caxés, Nardi, Carducho y Velázquez. Concluidos los cuadros, en 1627, se llevaron a Palacio, y su majestad nombró jueces de este certamen a fray Juan Bautista Maíno, dominico, y a don Juan Bautista Crescencio, ambos pintores; y, de común acuerdo, prefirieron el de Velázquez, que se colocó en el salón grande del alcázar (quemándose en el incendio de Palacio de 1743). El premio fue la plaza de ujier de cámara con sus gajes, que aunque sea, como lo es, oficio muy honroso, y lo mismo el de ayuda de cámara del rey y el de aposentador mayor, que después se confirieron a don Diego, defraudan el tiempo de los artistas, que debieron ocupar sus horas con más utilidad en el ejercicio de su profesión, como viene a decir el prudente don Antonio Palomino. En 1628 le añadió el rey la merced de la ración de cámara y noventa ducados anuales para un vestido, concediendo a su padre tres oficios de escribano en Sevilla, que, según afirma Pacheco, le valía cada uno mil ducados al año.

Pacheco, con algo de cronista familiar de su yerno, relata este suceso en esta forma: «Últimamente hizo

---

un lienzo con el retrato del rey Felipe III y la no esperada expulsión de los moriscos, en oposición de tres pintores del rey, y aventajado a todos, por parecer de las personas que nombró su majestad (que fueron el marqués Juan Bautista Crescencio y Juan Bautista Maíno, del hábito de Santo Domingo, ambos de gran conocimiento en la pintura), le hizo merced de un oficio muy honroso en Palacio de ujier de cámara con sus gajes; y no satisfecho con esto, le añadió la ración que se da a los de la cámara, que son doce reales todos los días para sus platos y otras muchas ayudas de costa».

En seguida, por cédula de 18 de septiembre de 1628, se incluía en la «nómina de los oficiales de manos de todas clases», concediéndole el rey una ración para la despensa de la real casa, en especie, como «las de los barberos de mi cámara». ¡Y tan barbero como era! ¡Era el barbero que le preparaba la cabeza para lo inmortal! ¡El peluquero trascendente! ¡El pintor admitido en lo universal!

Velázquez pinta, arregla cuadros, hace superposiciones, moderniza grandes retratos ecuestres, mejora caballos blancos, como el de Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV; la cabeza de Felipe III y la figura de su real esposa, Margarita de Austria, de la que deja que cuelguen sobre el caballo los brocados de la reina, debidos a otros pinceles más meticulosos.

---

---

## EL REY FELIPE IV

Velázquez está encantado con su rey, al que copia incesantemente y lo presenta como una transparente y ruborizada figura en una adolescencia de cazador con perro a los pies y carrascal de El Pardo al fondo, viéndose en último término los montes del Guadarrama iluminados por un todo fúlgido y argentino, en cuya deslumbradora luz hay un azogue que se mueve inquieto.

El rey estaba encantado, porque le había situado para siempre en el tiempo y en el espacio. ¡Ahí es nada! Rey y cazador eterno.

Al divisar a Velázquez hay que tener en cuenta que vive la época de Felipe IV, el rey galante e ingenioso —que escribía precisamente con el seudónimo de *Un ingenio de la corte*—, y al que se ha llamado el «rey del teatro», no solo porque amó a la gran cómica la Calderona, de la que fue hijo natural don Juan de Austria, sino porque estrenó comedias en el secreto de las tardes —no se había inventado el teatro de noche— del Madrid dorado.

Era agradable la tertulia con aquel rey que comprendía el arte, que alababa con admiración, que entraba en los cuadros de su pintor como en un tabernáculo.

---

Indudablemente se sintió emulado por la crítica de tan fino rey, tanto como el comediógrafo Lope, primero, y después el dramaturgo Calderón.

Época de grandeza meridiana, cenital, congrua; el mundo del arte y de la poesía vive en plena exaltación y pináculo. ¡Qué importan la gobernación y la guerra! El rey vive contento en su novelera corte.

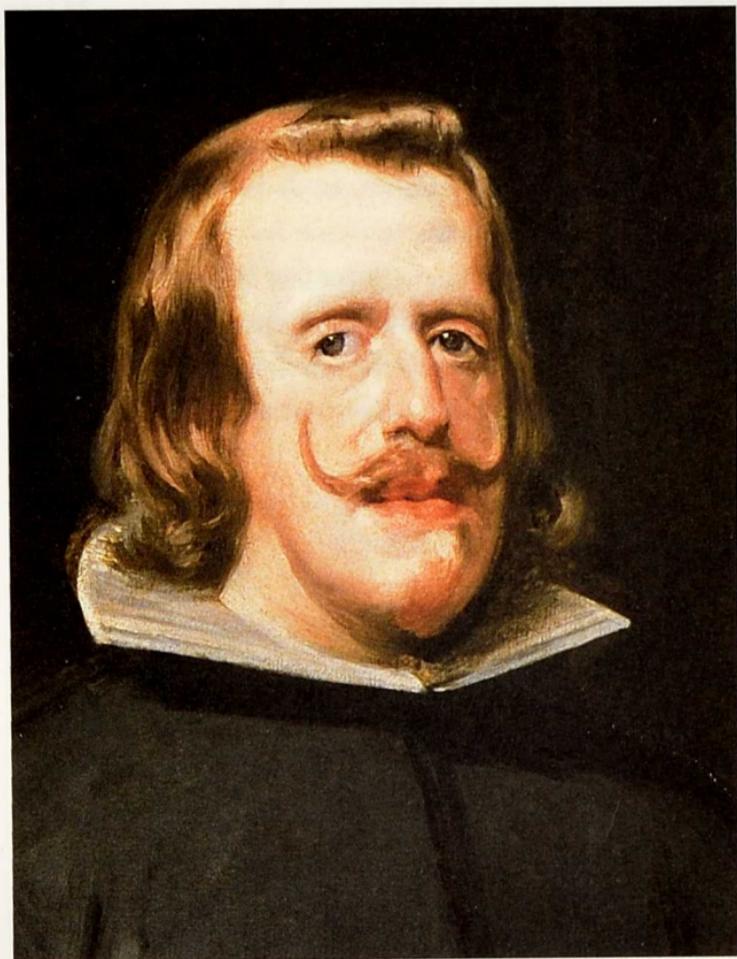
No se dan cuenta los críticos de que estamos en el Siglo de Oro, y de que es de oro porque lo preside ese rey, precisamente ese rey de alma literaria y abierta, y cuyo rostro de pálida materia le hacía más espiritual aún, siendo sus rasgos macerados, macilentos por su mucha función de estirpe, pero no por imbécil, como dijo alguien, que no estando tampoco desprovisto de inteligencia, si le hubieran retratado con la cara que tenía hubiera parecido mucho más imbécil y fofo que ese languidescente y fino rey, fomentador del arte y la literatura hasta dar la confianza inicial al espíritu de su siglo.

Padre de muchos hijos —siempre se estaba habilitando la «pieza de la torre» para que salieran con bien las reinas y disponiendo las reliquias a su alrededor—, aunque se le morían todos los hijos apenas nacidos o en plena infancia, al ver desaparecer a Baltasar Carlos, se casó con su sobrina la archiduquesa Mariana de Austria, que era la prometida de ese hijo que le escamoteó la muerte.

---



*«Felipe IV»  
(Madrid, Museo del Prado)*



*Detalle de «Felipe IV»  
(Madrid, Museo del Prado)*

Siguen muriéndose hijos, y solo le quedan María Teresa, la que ha de ser reina de Francia, y la infanta Margarita.

Velázquez ha pintado el proyectarse de los príncipes que se malograron, y repite la sinfonía blanquirrosa de la reina y las infantas.

Velázquez iba pintando, además, al rey en sus sucesivas metamorfosis, sobre todo en ese momento en que el hombre maduro tiene una cosa de mujer fondona, y el Austria que decae se parece a la austríaca que decae.

Se va verificando de mano del gran pintor, en sucesivas telas, una damnación como la del retrato de Dorian Gray, sino que de un rey honesto y viril, suavemente viril.

Jovencito, adolescente –corzo–, rubio y Don Juan; flojo, fofote, melancólico, mal dormido, mal despertado, mal atardecido, cansado de esperar correos y tercios por los horizontes y de contentar friolentas queridas.

Solo dos errores comete: el primero, el de matar a don Rodrigo Calderón, más por incitación de la multitud que de él mismo; tanto, que, arrepentido, convierete en condesa de la Oliva a la viuda y le hace un donativo de diez mil ducados, además de otras mercedes, y el otro error, tener en la cárcel a don Francisco de Quevedo, y para eso esa fue tenacidad de su gotoso y

---

mal favorito, el conde-duque de Olivares; tanto, que el mismo Velázquez palió esa persecución retratando a don Francisco como contraprotesta del artista a favor del poeta, y el mismo rey, cuando cayó su favorito, se apresuró a indultar al gran humorista.

No obstante todas esas virtudes de Felipe IV, a veces Quevedo dará un toque de atención, como cuando, señalando al rey y a su fama de Grande, dijo: «Lo es el rey nuestro señor a la manera de los hoyos: más grande cuando más tierra le quitan».



Francisco de Goya y Lucientes:  
«Felipe IV a caballo»  
Interpretación del cuadro de Velázquez  
1778

¿Cuál es, en definitiva, la verdad? La verdad es que ese rey, que fue a morir bajo la dinamita anarquista —el marqués de Liche había minado el estrado de su fiesta—, fue quedándose melancólico, y de su melancolía salieron versos muy sentidos y la comprensión del temblor de los artistas y los dramaturgos.

Manuel Machado, con una admirable comprensión y un admirable verbo, ha opuesto a los *comerreyes* esta silueta del rey espiritual y macerado:

#### FELIPE IV

Nadie más cortesano ni pulido  
que nuestro rey Felipe, que Dios guarde,  
siempre de negro hasta los pies vestido.

Es pálida su tez, como la tarde.  
Cansado el oro de su pelo undoso,  
y de sus ojos, el azul cobarde.

Sobre su augusto pecho generoso  
ni joyeles perturban, ni cadenas  
el negro terciopelo silencioso.

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

---

## VISITA DE RUBENS

Rubens había estado ya en España en 1603, medio como pintor, medio como diplomático, presentando sus despachos a Felipe III en Valladolid.

En ese primer viaje no comprendió a los pintores españoles, adustos y concienzudos, y escribió una carta contra ellos, que rectificó en su segundo viaje.

Veinticinco años más tarde, el 9 de agosto de 1628, es cuando vuelve Rubens como enviado de la reina María de Médicis y la gobernadora de los Países Bajos, representando toda una moción para lograr la paz con Inglaterra.

Llevó a Madrid varias telas suyas en ofrenda al monarca, amén de otras que pintó allí durante su estancia de nueve meses.

Velázquez fue nombrado su acompañante oficial, con la misión de entretenerle y mostrarle los tesoros de la corte y de El Escorial y Toledo.

Pedro Pablo Rubens tiene cincuenta y dos años y Diego Velázquez veintinueve.

Velázquez se admira de verle pintar con su graciosa facundia, con su coraje de desnudos y arboledas preciosas; pero él no sale de su acendrada severidad.

La vagosidad de Rubens le ofusca y teme caer en esas vaguedades aurorales, perlinas, con exceso de floricultura, llenas de una blandicie que no le convence.

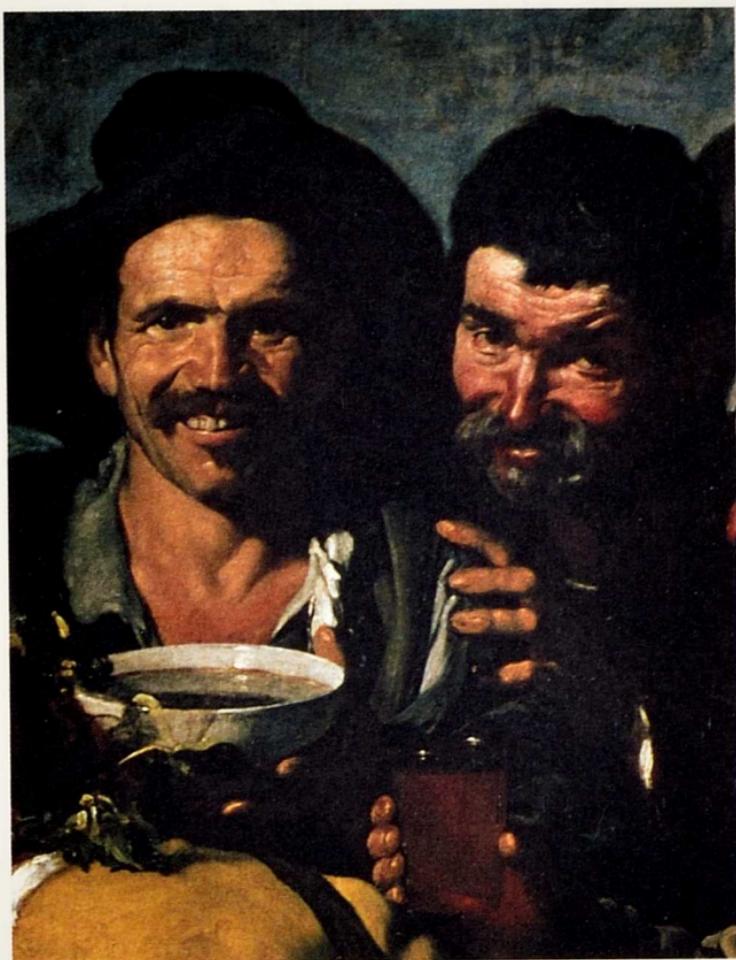
Al encararse con los cuadros del Rubens fastuoso, casado con mujeres opulentas, con enredaderas de niños, se siente mareado, borracho de licores, engolosinado y ahíto de las golosinas.

Por eso, en cuanto se fue Rubens, comenzó a pintar un cuadro lleno de viril embriaguez: *Los borrachos*.

No quiso hacer nada simbólico en *Los borrachos*, sino un corro natural de tomadores de mosto en taza, gente de pueblo en un claro de la vendimia castellana.

Concurso de quién bebe más en la mesa campera en las holgonas tazas, todos coronados de pámpanos.

Campesinos cruzados de pícaros de la sierra próxima, jocundos bebedores que casi beben más mosto que vino, le sirven a Velázquez para agarrar bien la realidad.



*Detalle de «Los borrachos» o «El triunfo de Baco»  
(Madrid, Museo del Prado)*

---

## PRIMER VIAJE A ROMA

Excitado por Rubens, y queriendo cumplir su sueño antiguo, se prepara para visitar Italia.

Instó al rey para que le concediese la licencia que le había prometido, y al fin la tuvo en 1629, mandando el rey darle doscientos ducados de plata con el sueldo de dos años, a lo que el conde-duque añadió otros doscientos ducados de oro, una medalla con el retrato de su majestad y cartas a favor de los embajadores y otros encumbrados.

Salió de Barcelona el 10 de agosto, en compañía del marqués de Espínola.

Aportó a Venecia y fue hospedado en casa del embajador de España, quien le honró y distinguió como correspondía a las recomendaciones que llevaba. Agradaron mucho a Velázquez las pinturas de Ticiano, Tintoretto, Veronés y de otros profesores de aquella escuela, por lo que no dejó de dibujar y copiar todo el tiempo que permaneció en aquella corte, particularmente la famosa *Crucifixión* de Tintoretto, e hizo una copia de otro cuadro del mismo que representa a Cristo confortando a los discípulos. Hubiera estado más tiempo en esta ciudad si no fuese por la guerra. Partió a Roma, pasando por Ferrara, donde fue muy obse-

---

quiado del cardenal Sachetti, que había sido nuncio en España, y mandó que sus criados le acompañasen hasta Cento. Visitó al paso la casa santa de Loreto, y sin detenerse en Bolonia llegó felizmente a Roma.

Mandó el papa Urbano VIII alojarle en el Vaticano, y le entregaron las llaves de algunas piezas, para que pudiese trabajar con más libertad, pero por hallarse solo y fuera de mano no las admitió, contentándose con que le permitiesen entrada franca cuando le acomodase. Copió entonces con lápiz y pinceles mucha parte del *Juicio Final* y de los profetas y sibilas que pintó Miguel Ángel en la capilla Sixtina, y diferentes grupos y figuras de las celebérrimas historias de la teología, escuela de Atenas, monte Parnaso, incendio del Borgo y de otras de Rafael de Urbino.

Pero como le hubiese agradado el palacio de Médicis para pasar el verano y poder estudiar lo antiguo, por estar más ventilado y contener gran porción de excelentes estatuas, el conde de Monterrey, que estaba de embajador, le facilitó habitación cómoda en él. Al cabo de dos meses, unas tercianas fiebres del ocaso en el Pincio le obligaron a mudarse a una casa inmediata a la del conde, para estar más bien asistido en su enfermedad, en la que el embajador le manifestó el afecto y consideración que le tenía con su obsequio y cuidado, que contribuyó a su pronto restablecimiento.

---

En esa temporada en la villa Médicis, construida sobre el monte Pincio, a la vista de Roma, y que fue arquitecturada por Aníbal Lippi en 1560 para el cardenal Montepulciano, Velázquez fue feliz.

Ha elegido la villa Médicis porque está un poco descalabrada y se amontonan en ella, con ritmo barroco, estatuas y arcos, y cuando pinta desde allí no toma por modelo el gran paisaje romano que tiene a la vista, sino puertas entablilladas y misteriosas que dan al jardín del palacio de al lado.

Se ve que no le ha servido aquello más que para meditar y pensar conseguir, en sobria y grisácea habitación, todo el valor y la profundidad del arte. Sin elocuentismo, la mayor elocuencia.

Un año entero pasa don Diego en Roma, y allí pinta el cuadro *La túnica de José*, que recuerda un tanto a Tintoretto, aunque resulta una escena de alcoba humana y nada bíblica, y *La fragua de Vulcano*, cuadro de su propia cosecha e inspiración. *La fragua de Vulcano* es su primer gran cuadro, y se presenta en el lienzo la fragua andaluza con sus hombres de cobre y aceituna.

Lo mitológico le está vedado al atroz naturalista español.

Claro que está prohibido restaurar los cuadros para quitarles más que para ponerles y añadir; pero yo en *La fragua de Vulcano* quitaría la aparición y dejaría la sorpresa de los herreros como con susto de algo que

---



*Detalle de «La fragua de Vulcano»  
(Madrid, Museo del Prado)*

han visto en la calle, y quedaría un cuadro racional, verdadero, sin la artificiosidad mitológica y amanerada.

Esos hombrones, que todos pueden ser guardias—como guardia es su Marte—, oyen con celos de conventillo o casa de vecindad lo que el emisario les viene a contar de la Patrona con Júpiter.

A pesar del deseo que tenía de seguir, tuvo que sacrificarse para volver al servicio del rey. Pasó antes a Nápoles, donde abrazó a José de Ribera, y después de haber retratado a la reina de Hungría, se restituyó a Madrid a principios de 1631. Celebró mucho el conde-duque su pronto regreso y le mandó que besase la mano al rey y le diese las gracias por no haberse dejado retratar de otro pintor en su ausencia. También se holgó su majestad con su venida, y ordenó que se le pusiese el obrador en la galería del Cierzo, y que se hiciese otra llave, para cuando gustase ir a verle pintar, como lo hacía los más de los días.

Lo primero que pintó fue el retrato del príncipe don Baltasar Carlos, y después se trató entre el rey, el conde-duque y Velázquez hacer una estatua en bronce de su majestad para colocarla en uno de los jardines del Buen Retiro, que el rey había mandado construir. Acordaron que fuese a caballo, y mayor que el tamaño natural; y no habiendo entonces en España artista capaz de desempeñarla con perfección en esta ma-

---

teria, escribió el ministro a Florencia para que la gran duquesa la encargase al escultor Pedro Tacca, discípulo de Juan Bologna, autor de la de Felipe III, que con el correr del tiempo habría de estar en el Museo del Prado.



Francisco de Goya y Lucientes:  
«El Cardenal Infante don Fernando  
de Austria, cazador»  
Interpretación del cuadro  
de Velázquez  
1778

---

---

## EL CRISTO DEL MECHÓN

Velázquez, religioso más que pintor religioso, tiene, como español verdadero, su Cristo en el espejo del corazón, y como es un gran pintor, que se ha encontrado, más que nunca, a sí mismo después del viaje a Roma, al establecerse de nuevo en Madrid le sale uno de los Cristos más admirables de la pintura.

Le sale de dentro, y por eso es tan verdadero fuera.

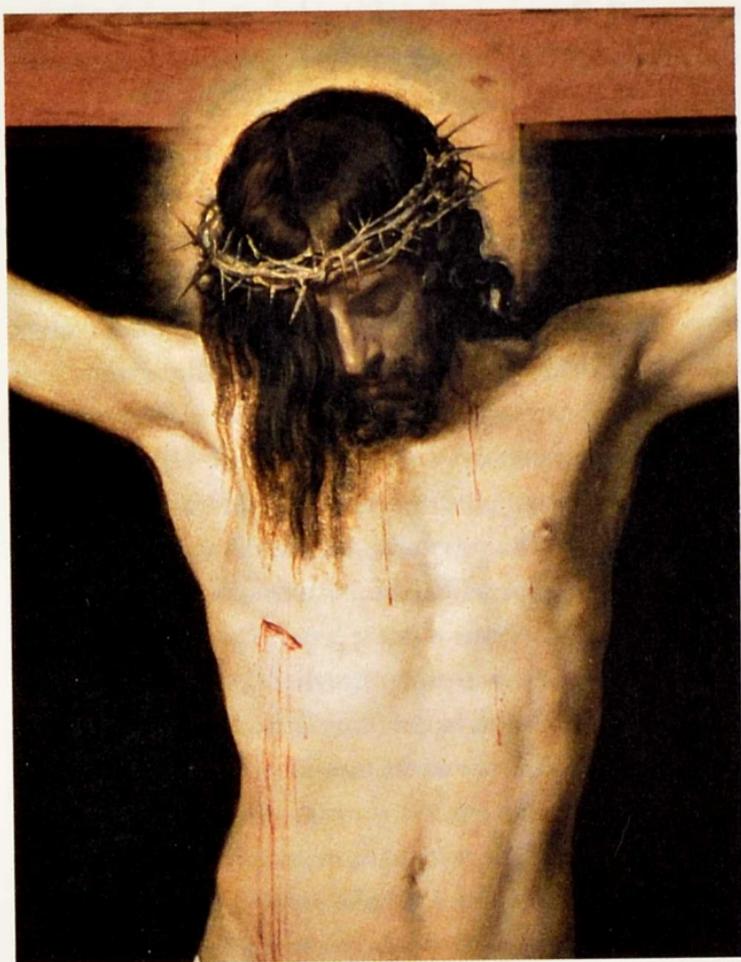
El Cristo con el mechón caído sobre la cara, como en la peluquería de la agonía inmortal, guarda un impresionante silencio en la peluquería de la muerte. ¿Ha muerto o le queda una concentración? Pero el Cristo siempre vive, y por eso se puede resistir ver un cadáver colgado de una cruz.

Medita, como ningún otro Cristo, este de Velázquez, que, para mayor hermetismo de su meditación, tiene sobre medio rostro la pañoleta de su crencha negra.

Velázquez le dio la comodidad suprema, y Él, en pago, le salvará del olvido.

El *Cristo en la cruz* procede del convento de monjas de San Plácido. Este sin igual crucifijo fue mandado pintar por el rey a Velázquez, quizá en desagravio del ruidoso escándalo acaecido en el convento de la En-

---



*Detalle de «Cristo en la cruz»  
(Madrid, Museo del Prado)*

carnación Benita de San Plácido, en el que la figura del protonotario de Aragón (que pagó a Velázquez algunas pinturas) tuvo origen de aquel suceso; conviene apuntar algo de lo que se contaba en la corte, extrac-tándolo de un manuscrito contemporáneo de Mesone-ro Romanos: «Con ocasión de ser el protonotario de Aragón (Jerónimo de Villanueva, ayuda de cámara de su majestad y muy amigo del conde-duque) patro-no del convento de la Encarnación Benita, unido jun-to a la casa (calle de la Madera, número 58), estando un día en conversación con su majestad, hubo de decir que en su convento estaba una hermosísima dama por religiosa. Quiso el rey verla, y pasó disfrazado al locu-torio con Villanueva. Enamoróse de ella, y ayudado de las astucias del conde-duque y del protonotario, rom-pió la clausura por una cueva de la casa de este, que dio paso a una bóveda del convento destinada a guar-dar el carbón. La hermosa monja, sabedora del deseo del rey, entre resuelta y tímida, dio de ello conoci-miento a la abadesa, y esta, animosa y desoyendo ame-nazas de aquellos dos poderosos terceros, dispuso en la celda de la dama, la noche de la primera cita, un es-trado en cuyas almohadas la hizo reclinar, y a su lado puso un devoto crucifijo con luces. Entró por la mina primero don Jerónimo, dejando en su casa al rey y al conde-duque, y en vista de aquel espectáculo, volvióse confuso y se suspendió la ejecución del proyecto. Des-

---

cubierto el engaño, luego tuvieron principio los galanteos, que no pudieron estar en secreto, llegando a poner en ello mano la Inquisición. Creciendo el escándalo, pidió Roma la causa, adonde debió llevarla el notario del Consejo, Alfonso de Paredes, a quien al desembarcar en Génova detuvieron y quitaron el cofrecillo en que la llevaba, reduciéndole a prisión. Llegada a manos del conde-duque, la llevó a su majestad, y entrambos la quemaron en la chimenea del cuarto del rey. Había sido preso en Toledo el protonotario, y allí estaba, hasta que, por fin, dispuso el inquisidor general que un tribunal, compuesto de padres de los más respetables de los conventos de aquella ciudad, le reprendiese, sin decirle de qué, acabasen por absolverle con la penitencia de que por un año ayunase los viernes, no volviese al convento y repartiase dos mil ducados de limosnas, con lo cual se le devolvieron sus empleos, con orden precisa del rey de que nunca le hablase, ni al conde-duque, de este suceso».

Esto murmuraba la villa; pero otra fue la causa seguida por el Santo Oficio a las monjas de aquel convento y a fray Francisco García Calderón, causa ruidosísima, en la que también fue procesado el protonotario, y que terminó en 1638, habiendo comenzado en 1631, y pasado a Roma, revotándose el Tribunal de la Inquisición y absolviendo a todos: frailes, monjas y protonotario. Sin duda Felipe IV, por el feliz

---

término de este suceso, mandaría pintar a Velázquez el crucifijo que regaló al convento, y, a decir del vulgo, además, el reloj de la torre, en cuyas campanadas, señalando los cuartos después de todas las horas, creen aún las gentes oír doblar con fúnebre tañido por la monja de antaño, lleno de inolvidable melancolía.

Este Cristo imponente, metido en oscuridades que en otra época tuvieron figuras y calaveras que aún se entrevén en la sombra del fondo, ha merecido grandes frases de los estetas, y Stirling ha dicho: «Jamás la gran agonía ha sido tan magistralmente pintada», y Woermann, que es una obra «grandiosa, silenciosa, sagrada».

Es un Cristo que a través de los años gana en grandeza y en abrumadora postración, como si apesantase su cabeza la miseria creciente de los tiempos.

Don Miguel de Unamuno es quien ha logrado decir de este Cristo las mejores frases, la mejor oración. Oigamos íntegro su poema:

#### EL CRISTO DE VELÁZQUEZ

Nube eres de blancura al par de aquella  
que a través del desierto fuera al pueblo  
de Dios guiando; nube de blancura  
como la perla de la negra noche

sin contornos; del infinito concha,  
que es tu Padre. Nube blanca teñida  
por la sangre del sol que entra en la tierra  
y se pone a nacer en otro mundo  
donde es su reino. Blanco cual las nubes,  
espuma de los cielos, los vellones  
celestiales que riegan a la tierra.  
Como la nieve blanco está el vestido  
de esa tu alma rendida, Nazareno;  
como la nieve; lavador en tierra  
no hay que le haga tan blanco: resplandece  
cual nieve, espejo de la luz. Convida  
a quedarse en el monte y, acampados,  
gozar de su blancura. Mas de pronto  
ve otra nube hace sombra de tristeza  
sobre tu frente lívida, y nos dice  
suave voz de su seno: «¡Este es mi Hijo,  
mi Hijo amado en quien me gozo, oídle!».  
Y el níveo albor de tu divino cuerpo  
de resurgir de entre los muertos canta  
—nos dice—, porque es música tu cuerpo  
divino, y ese cántico callado  
—música de los ojos su blancura—  
como arpa de David da refrigerio  
a nuestras almas cuando ya el espíritu

del Malo las tortura, y a las notas  
de la armonía de tu pecho santo  
se aduermen nuestras penas hechizadas  
en los nidos de nuestros corazones  
abrigados. Y entonces la pobre alma,  
hecha antes un ovillo por la tétrica  
mano del Tentador, que nos la estruja  
y engurruñe, al sentir la sinfonía  
de tu cuerpo, como un retoño ajado  
a que la savia vuelve, se endereza  
y en postura de marcha se recobra.  
El canto eres sin fin y sin confines;  
eres, Señor, la soledad sonora,  
y del concierto que a los seres liga  
la epifanía. Cantan las esferas  
por tu cuerpo, que es arpa universal.

...

Con aquellos sus ojos que probaron  
las tinieblas del seno de la tierra,  
tu amigo Lázaro, el de Betania,  
pálido repatriado de la tumba,  
que vivía en dos mundos, te miraba  
muerto en la Cruz, y al recordar su muerte  
lloraba recordando le lloraste.  
Con sus vírgenes ojos en Ti fijos

---

tu madre te bebía la blancura,  
y toda tu pasión se trasegaba  
desde tu quieto corazón al suyo  
crucificado en infinita pena.  
Con aguileños ojos contemplaba  
tu cuerpo Juan, y tras de Ti veía  
el sol de las edades y los pueblos,  
el hito eterno de la Historia. Al verte  
sin vida ya, Tomás se resistía  
dar a sus ojos fe, y con su mano  
quiso tocar la nieve de la muerte  
de tu cuerpo. Miraba al triste piso  
Pedro desencantado, y de sus ojos  
un venero de lágrimas cayendo  
iba a bañar la sangre que dejaste  
por huella en el Calvario. Nicodemo,  
vergonzante discípulo de noche,  
desde lejos tu Cruz miraba absorto,  
sintiendo renacérsele en el pecho  
de nuevo el corazón. La Magdalena  
solo una sola nube tras las lágrimas  
veía de sus ojos: todo envuelto  
tras negra noche. Con furor Santiago  
mirando a la ciudad cerraba el puño,  
fruncido el ceño. Esteban, tierno mozo,

el de angélico rostro recogía  
con piedad, cual reliquias, los guijarros  
con señal de tu sangre. Y entre tanto,  
allá en su Tarso, Saulo, el fariseo,  
al borde del mar Jónico, sus ojos  
flacos hincaba con afán inquieto  
sobre los rollos de la ciencia helénica,  
para ser tu Mercurio entre las gentes.  
Y a lo lejos, perdido en las tinieblas,  
el germen de Atanasio contemplando  
la luminosa oscuridad y viendo  
creado al Creador, la acción paciente,  
la infinitud finita, y humanado  
Dios para hacernos dioses a los hombres.  
Desde el cielo cayó sobre tu frente  
una gota de sangre desprendida  
del corvo pico de un ahíto buitre  
que venía del Cáucaso, y tu sangre  
con la de Prometeo se mezcló.

...

Al ocaso del día en que moriste  
se acostó el sol en nubes de sangría,  
en nubes agoreras que anunciaban  
el tormentoso anhelo de los hombres.  
La pobre codorniz presa en la jaula,

---

a la que vino desde el mar traída,  
salta buscando libertad y vuelo  
sobre los trigos, y en sus vanos saltos  
de su prisión el techo con la sangre  
de su cabeza sella, y a las veces  
sucumbe así, de sus anhelos mártir.  
¿No es acaso esa sangre del poniente  
señal del pensamiento dolorido  
de la pobre alma humana, que con saltos  
de loco escudriñar quiso la bóveda  
del cielo azul romper y ver los ojos  
de Aquel que a dar tu sangre así te enviara  
como remedio de esa sangre trágica?  
Ciegan, crueles, al cóndor de los Andes,  
lo sueltan, y el ceñudo soberano  
de las crestas, creyéndose en el fondo  
de barraca sin luz, levanta el vuelo,  
derecho, a plomo, así como guardando  
sus alas de los tormos de las rocas;  
va buscando la luz sin ojos, sube,  
no la encuentra, ¡cuitado!, y va subiendo,  
y llega a las alturas en que el aire  
para el vuelo y el huelgo se adelgaza;  
no logra respirar, sigue buscando  
la luz de vida con sus cuencas ciegas,

pliega sobre su pecho que revienta  
su corvo pico y se desploma muerto.  
Así del hombre el insaciable espíritu  
tras de la luz se alzó hasta las alturas  
donde no hay aire para el huelgo y vuelo,  
saber buscando a trueque del ahogo;  
pero bajaste Tú, luz de la gloria,  
la vida que era luz para los hombres,  
luz que en lo oscuro brilla iluminando  
a todo hermano tuyo que a este mundo  
a respirar el graso aire del valle  
mejido con la boira de las lágrimas  
y del sudor penitencial se viene.  
Con tu muerte trajiste Dios al suelo  
y la luz verdadera has enterrado;  
con ella nos bañaste las entrañas;  
de tu sangre, que es luz, has hecho sangre  
de nuestras almas, dando vista al ciego.  
Dios antes nos cegó para traernos,  
como a Saulo, camino de Damasco,  
a morir a tus pies, y con tu muerte  
darnos la luz a cuya busca errábamos  
por las alturas de mortal saber.

---

## LAS LANZAS QUE RINDIERON A BREDA

El palacio del Buen Retiro es una invención de Olivares, que tuvo gallardía y extensión y que hasta 1635 no está habitable.

Alas y alas de edificios cubren frondas y parterres, y la estatua de Leoni representando a Carlos V dominando a la herejía está en aquellos patios de armas, anchurosos y felices.

El palacio del Retiro no está acabado de decorar, y en una de sus crujías se monta el gran salón de las batallas, y como una de las pocas batallas que ha ganado este rey comediógrafo, enamorado y tierno, es la de Breda, Velázquez es el encargado de pintar un enorme lienzo en el que irrumpa en la luz de aquel triunfo.

Velázquez conoce la distribución de los ejércitos porque ha acompañado al rey en alguna campaña y es amigo de Spínola, con el que le vimos viajar desde Barcelona a la otra orilla del Mediterráneo.

Conoce el rumbo, la simpatía, la nobleza de Espínola, que respondió con su fortuna al empréstito que hubo menester levantar para las campañas en los Países Bajos.

---

Dada su amistad y considerándole hidalgo y caballero, le va a hacer pasar a la posteridad como un vencedor que no humilla al vencido, y toma de sus manos las llaves de la ciudad como si fuese el mejor regalo que le pudiesen ofrecer y fuera a usarlas para sacar un tesoro precisamente para los *bredenses*, convirtiéndolos en sus deudos más queridos.

En el recuerdo el cuadro de *Las lanzas* acrece sus lanzas, sus soldados, el paisaje del fondo, en el que aún arden los últimos fuegos de la batalla, y no habiendo más que dos caballos visibles, parece que hubiéramos visto muchos más.

Es portentoso este efecto recordatorio, y es que el lomo o ancas de caballo vencedor recula sobre los espectadores, retiene a la multitud en su puesto, da toda la sensación de poder que ordena el tope.

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.

Ancas de grandes caballos —color particularmente caballar— brillantes, como si el cepillo de los sombreros de castor las hubiese cepillado.

El disco del pasado, la repercusión de aquella hora, está en esas redondeadas ancas en que la luz espiralea.

Perfecto disco de la noble bestia ofreciendo como la trasera del pasado para el acariciamiento, para la pal-

---

*Las lanzas que rindieron a Breda*

---



*Detalle de «Las lanzas» o «La rendición de Breda»  
(Madrid, Museo del Prado)*

mada plástica. ¡El pleno pasado recula en ese gran lienzo, y como en las grandes paradas, aún la popa del pasado se nos echa encima como culata de guardia montado!

Hay quien se ha metido con el paralelismo de las lanzas, cuando en esas simetrías, al parecer artificiales, de los grandes cuadros históricos está su estilización, su serena heroicidad, ese lado geométrico de la victoria que estaba escrita y que iba a quedar perpetuada, como los monumentos que están en medio de las verjas de lanzas también paralelas, fijas y equidistantes.

No cubren el cielo esas lanzas, como en otros cuadros más retóricos, sino que lo decoran en sus signos triunfantes.

Calderón, militar como su hermano, parece haber estado en Breda, y en la comedia *El sitio de Breda*, que se estrenó como una actualidad a raíz de haber sido capturada la plaza —como si fuese incendio glorioso en el horizonte que entusiasmó al pueblo, porque parecía que España volvía de nuevo a ser la victoriosa—, hay versos en que se presencia el aún no pintado cuadro de las lanzas:

No así los rayos corteses  
del sol, con dulces fatigas  
mieses labraron de espigas,  
en los abrasados meses,  
como de las frescas mieses  
la gallarda infantería;  
y al mirarlos parecía  
que espigas de acero daba...

Otro pintor, pero de segunda clase, José Leonardo, quiso imitar a Velázquez, pero arrodilló al vencido a los pies del vencedor, humillando esa dignidad que elevó a Velázquez y que elevó Calderón cuando dijo:

... conozco que valiente  
sois: que el valor del vencido  
hace famoso al que vence.

Pero el cuadro de José Leonardo pasó al salón de Reinos con el título de *La rendición de Julier*, en hilera con otros cuadros que representaban glorias de la milicia española y que firmaban Maíno, Pereda y demás pintores de la época.

Como colofón y tablilla de la rendición de Breda, vayan esos admirables versos de Manuel Machado, que se titulan y dicen así:

---

«LAS LANZAS»,  
DE VELÁZQUEZ

Es la guerra –humo y sangre– la que hizo  
campo de pelear esta campaña,  
la que abrió este sendero, la que baña  
de rojo al holandés cielo plumizo.

Sobre este campo blando e invernizo  
–ya no paisaje, fondo de la hazaña–  
la gloria flota militar de España,  
al viento de la suerte, tornadizo.

Arde en el fondo Breda... Su alegría  
oculta el vencedor. Y el pecho fuerte  
del vencido devora su amargura.

Humana flor de eterna lozanía,  
por encima del odio y de la muerte  
la sonrisa de Spínola fulgura.



*Detalle de «Las lanzas» o «La rendición de Breda»  
(Madrid, Museo del Prado)*

---

## SU ESTILO, SU CRIADO Y SU YERNO

Velázquez en el promedio de su vida está ya en posesión de su estilo, lleno de notas y matices.

Ha vencido y logrado una fórmula sintética para la inquietud española, no solo del espacio, sino del tiempo.

El problema espacial, la fluidez aceitosa, el sosiego español, la toma constante del pulso, todo ayuda al gran estilo velazqueño. Ha encontrado la clave ambarrina de su color y los grises humo para la posesión del espacio.

Tan fácil le es representar lo que se ve más allá del balcón que lo que queda de este lado del balcón, dentro de la casa.

Completamente completo, Velázquez no tropieza ni en su estilo personal. Tutea al tiempo y al espacio. La cuajada del color que se ve en los otros pintores en él llega a ser etérea, como la conversación del silencio, como la vida de la muerte.

Entremete y pasma con verdes extraños, azules verdosos, grises verdeantes, toques rosas, negros resbalantes, asonancias rojoazulvioletas, todo dado con pinceles de pelo invisible y de un modo abreviado.

---

A la composición en forma de pirámide ordenada, que era el prurito de la escuela italiana, opone él una disposición verdadera de la vida, y ordénalo todo en hileras horizontales.

No tiene la preocupación del claroscuro, sino el deseo de una flexibilidad de las carnaciones en la luz que lo rodea todo.

Pero todo eso, inventariado y junto, ¿podría producir un cuadro de Velázquez? De ninguna manera, porque Velázquez es la sobriedad unida a la fortaleza.

Por eso Velázquez da la alegría de ver algo más que un realismo seco, ver la luz con expresión hallada y oír modestos cacareos.

Con todo eso ha logrado Velázquez definir la forma clásica del barroco.

La profundidad escueta de la vida, la profundidad civil que se va iniciando poco a poco y que cuenta a Velázquez como el primer profundista, vive como fondo, además de como figura, en los cuadros del pintor.

El hombre y la mujer están bien en su panteón vital, y el invierno de la vida es conminado por paredes, cortinas y braseros.

«Nos tenemos que conformar con esto», parece decir Velázquez, como un profeta, al señalar el ideal de nueva modestia que es la empleomanía y el periodismo, el ir tirando de los capitanes parados.

---

Había visto al Greco y era su más admirado pintor; tanto, que en su estudio colgaba, como su punto de mira y la linterna de su emulación, un Greco que él había adquirido y que se encuentra en el inventario que hacen de sus bienes a su muerte.

Tenía un gran talento electivo, y por eso eligió al Tintoretto y al Greco, este último su verdadero faro.

Estaba en ese tiempo en que los moradores de la tierra habían tomado mansa y humana posesión de sus destinos, albergados en casa. Velázquez goza de su plenitud.

A su alrededor anda Juan de Pareja con su color oliváceo, el esclavo manumitido por él, que pintó de manera «colorida y melancólica».

Tal es la influencia genial de Velázquez, que su esclavo negroide Juan de Pareja llega a ser un gran pintor, y pinta el interior de un salón con una docena de figuras dentro, con una fortaleza y solidez, que hemos admirado a contraluz en las visitas al Museo del Prado.

Es una pintura mulata la de Pareja, o sea mezcla de rasgos exultantes con rasgos inertes, en que lo negro entizona lo que se iba dando con tendencia grande.

¡Pobre alma desesperada que manejaba los dominicos los pinceles del maestro!

Velázquez tiene un discípulo predilecto, Juan Bautista del Mazo, y de nuevo se repite el enamoramiento

---

del aprendiz por la joven que vive en el Olimpo del maestro.

Velázquez, que sintió en su gratitud lo expeditivo que estuvo Pacheco al concederle su hija Juana, concede a Del Mazo la hija que le ha elegido el mancebo un tanto sombrío.

Ya tenía yerno pintor —ese cerciorante compañerismo que gozó también gracias a él su suegro Pacheco—, y su yerno, madrileño, nacido hacia el 1612, vivió feliz con su hija mayor, Francisca, mujer de bello cuello blanco y de puras líneas, con algo de hija del ideal y del pintor.

Tiene la suerte de que Juan Bautista Martínez del Mazo pinta muy bien en su mismo camino.

Tan compenetrados están suegro y yerno, que dejan perpleja a la posteridad en cuadros en que han colaborado, entre todos ellos la vista panorámica de Zaragoza, cuadro de rotundidad española —solaz como en el Paraíso a la vera del río—, en el que parece que Velázquez pintó a los personajes que conversan en grupos llenos de naturalidad, viéndose que son perfectos de expresión y atuendo, al revés de un truco de cine que disminuye las figuras para hacerlas más inquietantes, pues en este caso, al agrandarlas, se ve que podrían mostrarse más gallardas en mayor lienzo.

Su yerno miniaturiza Madrid; pero lo miniaturiza bien. No tiene la grandeza de Velázquez, pero com-

---

prende más el lado casero de la vida, su tono de mendocino y picadero.

Gracias a él ha quedado perpetuada la familia Del Mazo-Velázquez, prolífica a la española: los niños y las niñas no como los de ahora, sino que disfrazados con trajes de más Carnaval; la madre, un poco cansada y pálida después de vestir y asear a tantas criaturas, cuando aún tiene que dar el pecho a la última. (El pintor aparece copiando a alguien, en el fondo, para ganar con urgencia dinero para tanta gente.)

Por cierto que, como descendiente de ese Del Mazo un poco sombrío y de enternecedor estilo, en lucha con la muerte particular, hay un gran escritor argentino: Macedonio Fernández.

Viene en línea directa de Del Mazo, y es de ver con qué lisura y con qué suave transfiguración viene de él, y hay en su esposa muerta ecos de la blanca Francisca, hija de Velázquez, y hay un matrimonio feliz, y hay un haberse todos conllevado amistosamente, siendo la familia del grupo tan unida como lo fue Velázquez con su mujer y Del Mazo con la hija de Velázquez, habiendo una gran fusión de medallones y perfiles entre una muerta que lloran en verso padre e hijo y las que aparecen pintadas en los cuadros de Velázquez y Del Mazo.

---

REGAZO  
DE CUADROS

Numerosos cuadros de Velázquez, unos desaparecidos en el incendio, otros en remotas colecciones y algunos colocados entremedio de sus grandes obras en el Museo del Prado, atraerían una glosa interminable.

Solo unos cuantos, y de pasada, piden palabras entre los que merecen capítulo aparte.

Así los que llegaron a principios de este siglo al Museo del Prado, y que representan a doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y a don Diego Corral, su esposo en segundas nupcias —segundas nupcias de ella—, siendo lo singular que el retrato de don Diego está pintado sobre el cuerpo del primer marido, al que solo se varió la cabeza; así como parece que para madurarla más en su segundo matrimonio, Velázquez puso al día el rostro de doña Antonia.

Hágase la posteridad la desentendida, ya que fueron tan buenos amigos y protectores de Velázquez ese tal Corral y esa tal Ipeñarrieta.

El cuadro sobre Marte es un bravo injerto.

¡Terrible mozo de cuerda el tal guardia desnudo con casco!

Rembrandt ha pintado también los guerreros como guardias ordinarios, y a los que se quiere dignificar poniéndoles un casco de oro labrado.

¡Inútil! Ya esa heroicidad romana había pasado. Ya tenía que ser de otro orden y no apelar a la virilidad desnuda.

El Marte de Velázquez es un Marte absurdo, conserje de sala de museo con un casco de orfebre.

Se ve que ya tentaba las últimas fantasías del pasado, y todo lo mitológico se le escapa porque se le volvían hombres los dioses.

Como cuadro episódico, pero no lleno de gracejo —también se quemó—, hay uno que representa a don Luis Méndez de Haro, aristócrata de la casa de Alba, que, como español desafiador, quería desafiar y afrontar la muerte solo, honesto, sin médico. De ello da cuenta Barrionuevo en sus *Avisos* (tomo I, 1654 a 1658), figurando el cuadro en los catálogos de la casa de Alba. Sobre dicho suceso dice Sentenach: «Es el caso que el ministro del rey, hombre serio y hasta algo rijo- so, hubo de sentirse indispuerto en el Palacio Real, donde, por haberse quemado su casa, estaba hospeda- do. Supo el rey había manifestado la mayor repugna- ncia a que le fuera administrada alguna ayuda para sus dolencias; pero como el médico lo estimara convenien- te, el monarca, a pesar de sus protestas, de real orden mandó le fuese popinada. Penetró el doctor en la al-

---

coba en disposición de cumplir la orden del rey, mas el conde, montando en cólera, saltó del lecho, empuñó su espada y, si el doctor no anda listo, mal lo hubiera pasado. La escena hizo al rey una gracia indecible, y tanto se rió y tanto se relató y fue motivo de tanto regocijo, que ordenó a Velázquez la representara en un gran lienzo para perpetuarla. El maestro, sumiso, aunque satírico concentrado, puso una vez más en evidencia a aquella corte, que tales asuntos y tales modelos le proporcionaba; pero tan magistral obra pereció arrinconada en la casa ducal de Alba, sin que nadie se interesara por su salvación, dado lo grotesco del asunto. A haber llegado a nosotros tan curioso lienzo, ningún otro medio informativo más fehaciente tendríamos para reconocer al protagonista».

Si retrata mucho al narigón y al mismo tiempo romo conde-duque de Olivares es porque fue su protector desde el primer momento y porque, aunque tiene un lado de sombra para sus enemigos, para sus amigos tiene un lado dicharachero, bizarrón, fanfarronesco, con buena y derrochadora mesa.

Sin embargo, Velázquez no deja nunca de pegarle al rostro su nariz ciranesca, a la que servían bien los versos de su perseguido Quevedo de «Érase un hombre a una nariz pegado», que quién sabe si fueron el primer motivo de antipatía del conde-duque por don Francisco.

---

Como pequeños poemas rosas, verdes y dorados, Velázquez pinta a la infanta que ha de ser reina y a la que ha de ser emperatriz.

Todos los días hay fiesta en Palacio y *toilette* diferente, y Velázquez aprovecha la mascarada para pintar a las máscaras reales galoneadas de oro con un fino pañuelo en la mano y con la mayor joya de entonces sobre un velador: un reloj de torrecilla.

Al tratar Whistler, en su *Ten O'Clock*, de demostrar que lo bello puede hallarlo el artista en cualquier condición social y física, dice: «Así lo entendió Velázquez en aquella corte de Felipe IV, cuyas infantas, de faldas antiestéticas por lo ahuecadas, son, en concepto de obras de arte, de la propia calidad de los mármoles de Fidias».

Así han quedado esos retratos, que son el ramo inmortal y femenino de una realeza y de una época.

Manuel Machado ha metido en un soneto admirable la síntesis de esas infantas velazqueñas:

#### LA INFANTA MARGARITA

Como una flor clorótica el semblante,  
que hábil pincel tiñó de leche y fresa,  
emerge del pomposo guardainfante,  
entre sus galas cortesanas presa.

La mano –ámbar de ensueño– entre los tules  
de la falda desmábase, y sostiene  
el pañuelo riquísimo, que viene  
de los ojos atónitos y azules.

Italia, Flandes, Portugal... Poniente  
sol de la gloria, el último destello  
en sus mejillas infantiles posa...

Y corona no más su augusta frente  
la dorada ceniza del cabello,  
que apenas prende el leve lazo rosa.

Los pedagogos del arte dudan que el paisaje de la plaza de los jardines de Aranjuez, con sus inmensos árboles y su monumental fuente, sea de Velázquez.

Yo no lo dudo, porque ese es un cuadro genial, condensación de esos sombríos jardines que tienen tan gran misterio en la paramera pelada, y que Velázquez, y no Del Mazo, hubo de pintar como ocurrencia de unas vacaciones, porque Aranjuez era el desahogo del palacio de Madrid cuando Velázquez llevaba años de pintor del rey y el palacio del Retiro no se había inaugurado aún.

El cuidado de fechas con Velázquez es peligroso –alguna vez se incurre en anacronismo–, pues la hora española se va pasando, y los últimos años de Feli-

---

pe IV son como los primeros de Carlos II: los dos reyes agonías de la misma gloria de España.

Por eso es difícil situar el retrato de Quevedo, ya grisáceo, llena la melena de la sal y la pimienta de la vejez prematura que le dieron persecuciones y cárcel.

¿Lo hace en este claro último de la vida de Quevedo, cuando llega a él el indulto tardío?

Probablemente, porque no se hubiera atrevido en pleno auge de su protector el conde-duque.

Los eruditos discuten. Stirling supone que fue pintado entre 1645 y 1648, siendo esto un error, puesto que Quevedo murió en 1645 en Villanueva de los Infantes, habiendo salido en 1644 de Madrid. Ceán lo cree de 1644, pero también esto parece imposible, porque en 1643 terminó Quevedo su prisión en León, y no es fácil que un enfermo, lacerado y casi moribundo, doliéndole el habla y pesándole la sombra, según él, tuviese humor ni esfuerzo para reproducir tan lastimosa efigie, y que en este caso resultaría un anciano de sesenta y cuatro años, de aspecto bien diferente al transmitido de generación en generación. Observando la vida de ambos, se deduce que se pintó entre 1623 y 1639, que es el único tiempo en que coincide su estancia en Madrid con el pequeño intervalo del viaje del artista a Italia. Debió de representar el lienzo a Quevedo de más de cuarenta y tres años y menos de sesenta, lo que confronta con el tipo del cincuentón

---

bien conservado, lleno de vida y energía. No se sabe si este retrato de que se hace mención es el que existe en la galería de Wellington. Este cuadro resulta de parecido casi absoluto con todos los conocidos del poeta. Burger lo califica de *chef d'oeuvre*. Perteneció en Cádiz a Francisco de Bruna, en 1773; aparece luego en Londres en poder de lady Stuart, de donde lo adquirió el duque de Wellington, en 1841, por la suma de ciento noventa y cinco libras esterlinas. Hay quien opina que es el original del que existe en la Biblioteca Nacional



Francisco de Goya y Lucientes:

«Don Sebastián de Mora»

Interpretación del cuadro de Velázquez

1778

---

de Madrid. Aureliano Fernández Guerra cree que es «copia de mano poco diestra de algún lienzo de valor».

No fue el pintor que pintó solo a los reyes y a sus caballeros, sino que intentó dar su alrededor, sus zorros, sus bufones, sus cacerías, sus perros.

Supo sacar partido de palacio y de sus prebendas, y no le quitó tiempo al oficio de palaciego, pues buscó allí mismo sus modelos indelebles, pedazos de realidad cruda, llena de carácter, con la risa quebrada de la locura a veces, con el pausado terciopelo de la dinastía otras.

Dos palabras finales sobre esos cuadros que Velázquez pintó en Fraga en 1644: el del rey, para entrar con un buen paramento triunfante en Lérida, dominada, y el del Primo, pintado también en Fraga, con unos grandes libros y su aspecto de enano doctoral, porque es un trozo de pintura lúcido.

Como un retrato más de los hombres del séquito del rey, no hay que olvidar a ese hombre de pelo en pecho, simpático, lleno de sensatez, balletero del rey y autor del libro *Origen y dignidad de la caza*.

---

SEGUNDA ESTANCIA  
EN ROMA

De nuevo Velázquez toma el camino de Italia, nostálgico de los viajes y con el pretexto de comprar obras de arte para su rey y academias, más ese lado diplomático de que siempre se investían estos viajes.

Recorre diversas ciudades italianas, entre ellas Parma, y se establece en Roma, en la que es papa Inocencio X, el más feo de los papas; tanto, que él mismo lo reconocía.

Velázquez se apresta a retratarle, y para hacer mano, retrata a su mulato Juan de Pareja y al peluquero del papa.

Dispuesto a realizar su prodigio, Velázquez retrata al pontífice con tal verdad, con tan sanguinosa sinceridad, que cuando le pregunta a Inocencio X qué le ha parecido el retrato, contesta:

*—È troppo vero!*

Hace una escapada a Nápoles, donde le atiende el conde de Oñate, y visita de nuevo a Ribera, al que aún no le corroe el dolor que, ya muerto Velázquez, será la tragedia de su vida, por causa de don Juan de Austria, milano de su honor en su bella hija.

---

De nuevo en Roma, se hace amigo del pintor italiano Salvador Rosa, y así como el Greco despotricaba contra Miguel Ángel, Velázquez se mete con Rafael y alaba a Ticiano.

—*No mi piace niente!* —gritaba con la indiscreción castiza.

El rey, impaciente, deseando que le devuelvan su pintor, escribe a su embajador, el duque del Infantado, cartas tan apremiantes como esta, que se conserva en el Archivo de Simancas:

«He visto vuestra carta de 6 de noviembre del año pasado, en que me dais cuenta de lo que iba obrando Velázquez en lo que tiene a su cuidado, y “pues conocéis su flema”, es bien que procuréis no la ejecute en la detención en esa corte, sino que adelante la conclusión de la obra y su partencia cuanto fuere posible y de manera que para últimos días de mayo o primeros de junio pueda hacer su pasaje a estos reinos. Como se lo envió a mandar si estuviere en disposición de ello la obra y así os lo encargo, y que en orden a esto le asistáis cuanto fuere posible, que para mayor facilidad de ello envió a mandar al conde de Oñate le asista con el dinero que le hubiere dejado de enviar según lo que necesitare, porque no tenga excusa ni pretexto que pueda obligarle a diferirle, y porque juntamente le he mandado que haga venir a esta corte a Pedro de Cortona, pintor del fresco, y que para ajustar la forma

---



*Detalle de «Inocencio X»  
(Roma, Galleria Doria Pamphili)*

en que esto hubiera de ser se sirva de aquella autoridad. Os encargo, asimismo, que sabiendo el estado en que ha asentado el que venga a servirme, pues también envió a mandar al conde de Oñate asista con lo que para esto fuera menester, y porque uno y otro han de hacer su viaje por la mar, dispondréis también la forma en que hubieren de hacer su pasaje, porque a Velázquez envió a mandar no lo haga por tierra, por lo que en él se podría detener, y *más con su natural...*», estando fechada en febrero de 1650, en Madrid.

Pero hasta junio de 1651 –año y medio después de la carta de Felipe IV– no cumple las órdenes de su rey ni acepta los empellones de su embajador.

---

## CERCIORACIÓN MÁXIMA

A su vuelta del segundo viaje a Italia está como de vuelta de todo.

Salen todas las figuras que saca de su paleta como cercioradas al máximo.

Ya se aposenta cada vez mejor en Palacio, y por una galería llega a su casilla y a su fogón.

El estudio es cada vez más amplio y más lleno de luz.

Ningún sitio mejor que Palacio para que se reconforte y pinte un artista, sito en ese cuidado y cordial margen del mundo, con braseros encendidos, con cámaras de lujo tapizadas en vivos colores, con cuadros, relojes y jarrones, todo en ese espacio excepcional del mundo.

Saludos y consignas mientras se traslada a través de escalerones y pasillos al cuarto en que su servidor —manumitido de siervo— Juan de Pareja le tenía preparados tarros —aún no existía el tubo que se aprieta—, linazas, pinceles y trapos limpios.

El rey le ha concedido rincón en la galería del Cierzo —el cierzo es el ciervo de los vientos, triste, cornamentado, corredor— de lado occidental de Palacio, con luz a poniente y a la camellada de la sierra; grandes y destartalados aposentos con una inundación de luz

---

y de vientos sutiles. ¡Pero cómo se veía la realidad desde ese extremo!

Algún día veremos ese hueco en el castillo de naipes —que se incendiará— en el cuadro de *Las meninas*.

Durante muchos años, numerosos pintores de cámara —hasta Carrero y Claudio Coello— se sucederán en este rincón de Palacio en que se incubaba la inmortalidad.

En esa luz y en la habitación más reservada debe de pintar Velázquez por esa fecha *La Venus del espejo*, esa Venus admirable y patronímica que un día herirán en Londres las sufragistas, como queriendo desgarrar el lienzo más grande del arte universal.

La honestidad, que es el signo infaltado de Velázquez, me hace pensar, por la actitud, por el gesto, por el no poderla identificar bajo ningún sesgo, que es su propia esposa la retratada y que quiere salvar para sí mismo el desnudo que le enamoró toda la vida.

Cuando hace una sibila o destaca una mujer del pueblo en sus cuadros, es una mujer como su esposa o como su hija, y por eso nos puede quedar la sospecha de que el desnudo de *La Venus del espejo* sea el de su esposa, divagando por los pinceles, pero verdadero para su propio recuerdo por si su mujer desapareciera. ¿Que iba a tener el mal de ser público y mirado por todos? El arte eleva y depura le pacatería humana, y, además, ni en el espejo ni detrás del claro y menguante óvalo se puede saber quién pudo ser la dama.

---

---

## LOCOS Y BUFONES

Ante la incomprensión que rodea a estos motivos y temas de Velázquez, voy a intentar la reivindicación del bufón, elevando este tema para salvarle a Velázquez de ese sambenito injusto que le cuelgan por haber pintado tantos bufones, orates y hombres *idos*.

No comprenden los que critican a Velázquez que hay que distraer a la vida con ruido de cascabeles para evitar la torvedad y el homicidio, y todos debemos tener un bufón que se encarama en nuestras mesas y ría de nuestras excesivas seriedades.

Vamos creyendo demasiado que la vida es seria, y así carecemos del antídoto de esa seriedad que nos intoxica.

Mientras funcione el bufón íntimo y familiar, todo irá bien; pero si el bufón desmaya, es como cuando nos falla el hígado, que es donde se celebra el misterio de las desintoxicaciones.

Ante todo, ¿por qué se llaman bufones a los bufones? En realidad, no se ha llegado a saber. El diccionario etimológico de Ménage habla de un tal Bufo, sacrificador que huyó después de celebrar el sacrificio de Júpiter; por eso, todos los sacrificadores después huían y los jueces sentenciaban el hacha. Como esta

---

ceremonia y este juicio eran completamente burlescos, se ha llamado después bufones y bufonadas a las demás farsas y monerías.

Otros creen que viene bufón de *buffo*, con dos eses, término de baja latinidad con que se designaba a los que en el teatro aparecían con las mejillas infladas para que se reconocieran más los bofetones que habían de recibir.

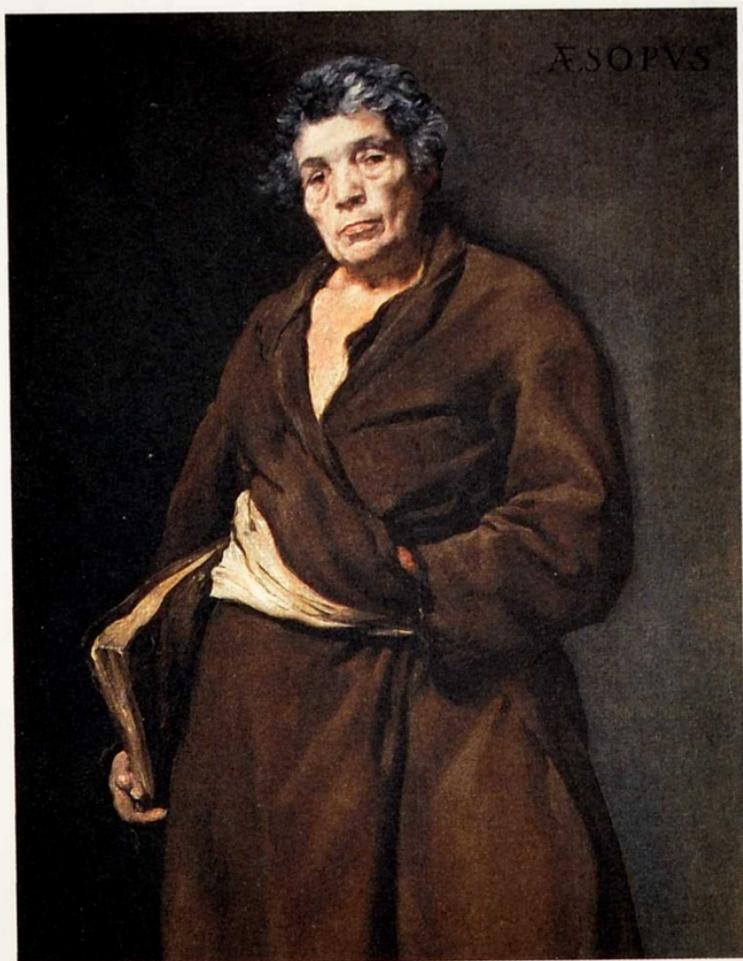
En el regazo de los bufones nace, en realidad, el teatro, pues los verdaderos bufones populares se encuentran en Grecia, en los tiempos de Aristóteles; discursen en la plaza pública, haciendo imitaciones, exhibiendo muñecos traídos de Egipto y a los que hacían mover por medio de hilos y resortes.

El Oriente también tuvo sus bufones populares, y de una bufonada surgían cuestiones tan poéticas como de aquellas palabras del bufón Hodja: «¿Qué se hace de las lunas que han pasado su último cuarto? Las rompen para hacer estrellas».

El primer bufón de fama en el mundo es Esopo.

Hay quien cree que Esopo, el alegre y bufonesco fabulista, fue un mito, pero datos bastante fidedignos le asignan el año 620 antes de Jesucristo como el de su nacimiento, y el de 590 como el de su muerte. (Aquellos que vivieron antes de Jesucristo parece que vivieron al revés, porque murieron en una cifra más joven que aquella en que nacieron.)

---



*Detalle de «Esopo»  
(Madrid, Museo del Prado)*

Esopo quieren que sea uno de tantos bufones domésticos como había en la Antigüedad. En casa del rico Janto es donde figura Esopo como morósofo o loco sabio. Era como una especie de Sócrates alegre.

La lección casi platónica que da Esopo la da un día en que Janto le encarga que compre en la plaza lo mejor que hubiera, y no otra cosa.

Entonces Esopo quiso dar una lección de esclavo esclarecido a su señor, y fue a la plaza y no compró más que lenguas, y las aderezó en diferentes salsas.

Los convidados, cansados de lengua, fueron representados por Janto en la reconvención que hizo:

—¿No te mandé que compraras lo mejor que hubiera en la plaza?

—¿Y qué hay mejor que la lengua? —contestó Esopo—. Es el lazo de la vida civil, la clave de las ciencias, el órgano de la verdad y de la razón... Por ella se edifican y se gobiernan las ciudades, con ella se enseña y se persuade, y con ella y por ella se reina en las asambleas; sobre todo, por su medio se cumple el primero de todos los deberes, que es alabar a los dioses.

—Pues bien —repuso Janto—: mañana has de comprar lo peor, y así habrá variedad para regalar a estos amigos, que vendrán mañana también a mi mesa.

Esopo volvió al día siguiente a servir los mismos guisos de lengua, diciendo que la lengua es también lo peor que hay en el mundo.

---

—Es —dijo— la madre de todas las disputas, la nodriza de todos los procesos, la fuente de las divisiones y las guerras... Si se dice que es el órgano de la verdad, también lo es del error y, lo que es peor, de la calumnia. Por ella se destruyen las ciudades y se persuade a las cosas malas. Y si por su parte alaba a los dioses, por otra profiere blasfemias contra su poder.

Al oír esas palabras, todos reconocieron que Esopo tenía razón, y se resignaron a comer lengua otra vez.

Fue estupenda la lección de esa dualidad que mostró el bufón al mundo, esa contradicción escondida que hay en lo uno y lo mismo, la lección de la lengua estofada y la lengua a la escarlata.

La locura tiene algo de bufonesco, y por eso el primer loco que hubo en el mundo fue quizá el primer bufón. La locura en la Antigüedad gozó de más prestigio que ahora. Hipócrates la atribuía a inspiración del cielo, y se creía que los locos podían dar oráculos infalibles.

Cuando Panurgo quiere saber si hará bien en casarse, si será feliz en el matrimonio, cosa que ha consultado con sibilas, mudos, frailes y teólogos, médicos y legistas, Pantagruel le recomienda que consulte a un loco, porque del «loco el labio puede enseñar al sabio», y por predicción de los locos, ¿sabes cuántos príncipes, reyes y repúblicas se han conservado, cuántas batallas ganado y cuántas dudas resuelto?

---

Erasmus, en su elogio de la locura, dice que un festín es cosa insípida si falta en él la salsa de la locura. «Si entre los convidados no hay uno a lo menos capaz de alegrarlos con su locura natural o artificial, se pagará algún bufón, o bien se atraerá algún parásito ridículo que sepa ahuyentar el silencio y la tristeza por medio de chistes divertidos.»

La Edad Media tiene bufones que son su única clarinada de luz, su único grito de porvenir, su único atisbo de otra modernidad, porque la Edad Media se creía moderna en su tiempo.

Los bufones de corte a veces son tan importantes, que Thévénin, que era el predilecto de Carlos V, mereció una lápida sepulcral esculpida con todo boato.

Carlos V tuvo hasta una bufona, pues en una carta autógrafa del rey se habla de «Artanda del Puy, loca de nuestra muy amada compañera la reina».

El duque de Berry, muerto en 1416, fue conducido solemnemente a su última morada por sus bufones, vestidos de luto. ¡Cortejo maravilloso y oportuno de aquel aristócrata alegre y libertino!

El poeta Villon, que Brantôme coloca entre los bufones célebres, fue un bufón contumaz, pero fue demasiado independiente para ser el bufón de un rey. ¡Se reía demasiado de todos los reyes para pertenecer a uno solo!

Huido de París, fue a parar a Inglaterra, donde Eduardo V, que lo tenía en gran privanza, le mostró un día un escudo con las armas de Francia, que había mandado pintar en un lugar excusado, diciéndole con ironía:

—Mira en la estimación que tengo a tus reyes.

Entonces, Villon repuso:

—Bien sabéis, señor, lo que conviene a vuestra salud, porque viendo esas armas no tenéis necesidad de drogas contra vuestro estreñimiento.

Los bufones llamaban primos a los reyes, como todos los reyes se suelen llamar.

Francisco I recibió una queja de su bufón porque algún noble le había amenazado con matarle a palos.

—No temas —dijo el rey—; si alguien se atreviere a hacer eso, lo mandaré ahorcar un cuarto de hora después.

—¡Ah, primo! —repuso el bufón—. ¡Cuánto te agradecería que lo mandarás ahorcar un cuarto de hora antes!

En los momentos terribles eran los únicos que señalaban el destino. Se cuenta que cuando entró Enrique el Acuchillado a que le bautizaran con ese nombre, el bufón del rey quiso avisarle sin traicionar el secreto, y se puso a afilar su cuchillo a la puerta de la cámara regia.

---

—¿Qué haces? —le preguntó don Enrique.

—Ya lo ves —contestó el bufón—, estoy afilando mi espada.

Don Enrique le miró sin pensar en la importancia que tienen las palabras de los bufones y entró a que le acuchillasen.

El bufón es un héroe de burla hasta en la muerte, y se cuenta que un bufón español, malherido y ya agonizante, recibe el ruego de un amigo para que se acuerde de él al llegar al cielo y lo encomiende a Dios.

—Átame un hilito a un dedo —le dice el bufón que se muere— para que me acuerde de tu encomienda.

Muchas cosas más se podrían contar de los bufones de Francia, de Inglaterra y de Italia, donde son demasiado personajes de la *Comedieta* del arte y despuntan en el polichinela y el arlequín.

El bufón fue dignificado sobre todo por Shakespeare, que hace que sea el único que acompañe al rey Lear cuando este huye de la ingratitud de sus dos hijas, perdiéndose con el bufón por los caminos de la noche y de la tempestad y recibiendo en préstamo su gorro de cascabeles para que se defienda del chubasco.

El bufón de Shakespeare, que se burla del conde de Kent, le regala sentencias como estas: «Ten más de lo que representes; habla menos de lo que sepas; presta menos de lo que tengas; anda más a caballo que a pie; abandona tu vaso y tu manceba; permanece tranquilo

---

en tu casa, y de esa suerte ganarás más de veinte por veinte».

William Blake dijo: «Sufrir las amonestaciones del loco, privilegio real».

Pariente del histrión, que era el que representaba disfrazado, el bufón tenía un gran orgullo en su intimidad, y su esposa era la única que no podía llamarle bufón, porque esa hubiera sido terrible ofensa, y por eso le llamaba «¡Mi rey!».

Poe tiene un terrible bufón en el célebre cuento en que el bufón escarmentado y dolorido, aprovechando una fiesta de máscaras, hace creer que se trata de una broma a los ministros, y después de disfrazarlos de monos con estopas y colgarlos de una cadena que ha de subir con ellos a lo alto del techo, entre el jolgorio de no saber quiénes son, les prende fuego y ríe de la inmolación, su gran venganza.

Poe debió de inspirarse para este cuento en la vida de Carlos VI, que sufrió un grave accidente en un baile de máscaras, yendo a morir quemado, como los ministros de Poe, porque se le prendió el disfraz, de estopa untado en pez, hundiéndose en la demencia desde entonces y no pudiendo ir sino con locos y bufones.

El bufón de *El rey se divierte*, de Víctor Hugo, también es bueno, y llega a lo tragicómico cuando le roban su hermosa hija para entregársela al rey, y, sentenciado además a morir, los que saben que el bufón va

---

a desaparecer, se preguntan: «¿De quién nos vamos a reír mañana?».

El teatro español está lleno de bufones, y hasta hay un bufón contemporáneo en una obra de Azorín que solo se puede leer en las bibliotecas nacionales, porque no se repitió su edición desde aquella época de juventud en que Azorín la escribió: bufón de amor, bufón por amor, que vive sus bufonerías para poder vivir disfrazado en el palacio de la dama de sus amores.

Los bufones se suben a las librerías, ríen y hacen barullo desde el pasado, y se piensa que los reyes mejores, los que tenían depurado y acentuado su poder, fueron los que tuvieron a su lado un bufón genial, que con su franqueza inaudita corregía lo que sucedía a su vista, descomponía las recepciones, desenmascaraba de un golpe de tirso al hipócrita, tonsuraba la misma vanidad del rey, como peluquero de su escabel, sentado a los mismos pies del trono.

Gracias a esa majestad compartida por el bufón, su majestad fue fuerte, precavido, dúctil en el poder, generoso e implacable. Solo el bufón moderaba y volvía imponente la autoridad difícil del rey.

Frente a los bufones italianos, que son seres de dos colores, la pierna derecha roja y la izquierda amarilla, para que se note que una es la osada y la otra tímida, los bufones españoles son menos malabaristas y son como hidalgos austeros.

---

Moreno Villa llegó a aislar ciento veintitrés en el Palacio Real.

Parodiaban y remedaban voces y gestos de los hombres de pro.

En la España más antigua, en la de los juglares, ya está considerado como título palaciego el de bufón o albardán, considerando como el más legendario aquel «que se hizo albardán, así como loco, para vengar la muerte de la reina Amalasante, de la cual era criado».

Fray Íñigo de Mendoza censuraba a los nobles que en aquellos tiempos gastaban mucho en bufones:

Traen truhanes vestidos  
de brocados y de seda,  
llámanlos locos perdidos,  
mas quien les da sus vestidos  
por cierto más loco queda.

El escritor del siglo XVII Cristóbal Suárez de Figueroa, criticando la influencia de los bufones, supone que dedica su libro a Simón Bonamí, enano de la reina, al que la Parca se ha tragado en un bostezo: «Al septentrional Bonamí, príncipe de enanos, pensamiento visible, burla del sexo viril, melindrillo de naturaleza, ínclito poseedor de cuantos títulos, atributos y epítetos se pueden aplicar a la más única pequeñez».

---

Gentilshombres de placer, como se les llamaba entonces, jugaban al ajedrez con el rey y tenían criado propio.

Repentistas y pigmeos, lucían ropas gayadas con flores de lis y cascabeles.

Velázquez se los encuentra felices, despiertos, osados, más inteligentes que los no contrahechos.

El Palacio está lleno de sus cuentas de trajes, de sus trifulcas, de sus orgullos.

Ya había «hecho mano» de pícaros y de soberanos —más que el propio soberano— en el Pablllos de Valladolid, que aún desafía y menosprecia la posteridad —aún se lo merece—; pero para llegar a la saturación había concurrido en la última tertulia de lunáticos y bufones de los reyes de España, pues ya a Carlos II el Hechizado le amedrentan, y Felipe V los suprimirá.

En su *Monopodio* y su *Esopo* rondó lo bufo, lo bufonesco, la bufonada, lo que es la vida en el fondo, bufonamente trágica.

Le atraen los bufones como a un gran espíritu, y conocía el valor de los locos y de los monstruos.

¿Nobles? ¿Hidalgos cachazudos y fanáticos? Nada de eso. Su rey y sus príncipes y, después, los seres trascordados, los locos y los bufones, las almas en pena de Palacio, los burlones de la grandeza, los seres sinceros que decían la verdad al lucero del alba.

---

Hombres de placer, héroes cinematográficos del cine de palacio, podían servirle de modelo ya que su ocio era interminable.

Pinta al bufón que se llama Juan de Austria. El filósofo español —que ha de ser mendicante y diogeniano— aparece en este bufón al que Velázquez le ha puesto a los pies, como trofeos vencidos, corazas, balas, cascos, escopetas, pintándole en pie sobre el campo de su supuesta victoria, orgulloso de su prosopopeya vital.

El que se llame al bufón Juan de Austria cuando el primer bastardo llamado así aún es recordado, y un nuevo bastardo que se llamará también Juan de Austria se prepara a figurar en la historia de España, revela la tolerancia mezclada a la ironía con que reina este rey del ocaso, el gran monarca del véspero de oro.

Pinta dos veces al Bobo de Coria, pinta al Niño de Vallecas y otros muchos cuyos retratos se perdieron con el incendio o en la desaparición.

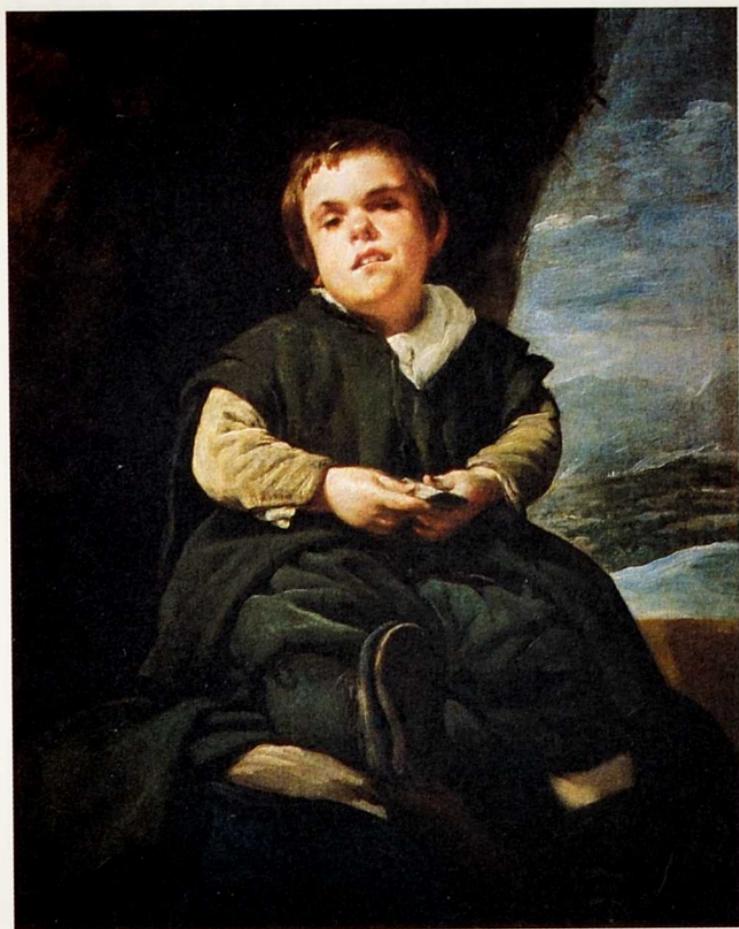
La crónica del arte, en su estilo profesional inefable, reseña de este modo la genialidad de Velázquez, dada a lo bufonesco:

«En Fraga retrató también a Luis de Aedo, llamado el Primo, hombrecillo muy apreciado del conde duque, y del cual quedan algunas memorias, y hasta algo padeció cuando le ocurrió el percance de Daroca, por ir en el coche con el valido, quien lo llevaba frecuentemente consigo. En la inteligente fisonomía de

---

este enano se ve más a un pillo que a un imbécil; más que a un monstruo, a una sabandija, reconociéndose su afición tipográfica por el libro que tiene entre manos. En los inventarios figura como compañero del anterior el de Morra (Don Sebastián), enano de cortísimas piernas y abultada cabeza, payasescamente vestido, y aunque su expresión es de mal genio, créese fue completamente inofensivo. Los otros dos enanos, conocidos vulgarmente por el Bobo de Coria y el Niño de Vallecas, aparecen todavía más magistralmente ejecutados: el primero de ellos, que sin duda es el Calabazas de los inventarios, es modelo acabado de organismo degenerado y enfermizo, en que la escrófula ha hecho sus mayores estragos, y el segundo, el Soplillos de las relaciones antiguas, es sencillamente un hidrocéfalo, cuyo solo aspecto produce la más honda compasión, no pudiendo ser más perfectos como ejemplares patológicos, y solo el arte maravilloso de Velázquez pudo neutralizar la mala impresión que en el natural producirían. Don Antonio el Inglés, más lujosamente ataviado, y en el que se manifiesta cierta presunción de raza, ofrece mejor aspecto, y por la elegancia de su traje y apostura se ve en él un conato de *gentleman* y no un enano vulgar. Pero en el que Velázquez hizo gala de todo su estilo fue en el retrato de aquel ladino o perturbado que, viviendo en Palacio, llegó a creerse o decir que era el propio don Juan de Austria, mote con que le distinguía la cor-

---



*«Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas»  
(Madrid, Museo del Prado)*

te, con no muy acendrado respeto a la memoria del vencedor de Lepanto. Según dice Sentenach, "la ejecución de este lienzo llega a la suma maestría; no cabe más experiencia ni dominio del arte, pareciendo que por ello quiso demostrar el pintor que la virtualidad del estilo es tal, que puede suplir las mayores incorrecciones y dislocaciones del organismo humano, convirtiendo lo repulsivo en cómico y lo deforme en gracioso. Si tal se propuso, lo logró colmadamente". Hay memoria también de que Velázquez hizo los retratos de otros seres menguados, como el de Bautista el del ajedrez, casi centenario; Cárdenas el Toreador y otros varios con que se completara la colección de fachas innobles admirablemente retratadas. Es de lamentar que pincel que tan alto temple había adquirido se hubiese de dedicar a esos asuntos, pudiendo haberse empleado en inmortalizar seres más dignos de tan bello estilo».

¡Seres más dignos de tan bello estilo! ¿Se comprende ahora la justificación y revelación de lo monstruoso y lo enloquecido que he intentado en este capítulo?

Mélida, ya hace muchos años, reaccionando también contra estas invectivas contra Velázquez por haber pintado la recrudescencia humana de bufones o «sabandijas», como también se les llamaba, escribió lo siguiente:

«Se ha repetido mucho que Felipe IV empleó mal el talento de Velázquez, haciéndole pintar los enanos, los

---

bufones, de que por mal gusto de la época había llenado el rey su palacio. Pero no debió Velázquez de llevar a mal el peregrino deseo de perpetuar tan desdichadas imágenes, pues que ellas le ofrecían libre campo para estudiar al natural e interpretarlas sin trabas de la cortesía ni de la etiqueta. No hay más que examinar tales retratos para comprender el amor con que los pintó. Es que Velázquez debió de pensar, y pensó bien, que la Religión, la Historia y la Fábula habían sido ya suficientemente sublimadas con los pinceles, pero nadie se había cuidado de sublimar e inmortalizar la vida real, sin fantasearla, tomándola cual es, sin olvidar sus deformidades ni suprimir sus extravagancias, tales como los terribles guardainfantes y los peinados a modo de racimos. Ingenio vigoroso, inflexible, Velázquez nada corrige al natural, nada perdona; busca en todo el aspecto pintoresco, y eso es lo que interpreta con una brillantez y una fuerza que subyuga. ¡La verdad, el carácter! He aquí todo el dogma del arte moderno, cuyo punto de partida es Velázquez».

Son miserables y aristocráticos. A veces, cuando todo es silencio consentidor alrededor del rey y nadie se mete con su favorito, solo un bufón le replica, y cuando Felipe IV le pregunta si en Balsaín hay olivas, le responde: «Señor, ni olivas ni olivares», chiste alusivo al conde-duque de Olivares, que le cuesta ser desterrado a Sevilla por algún tiempo.

---

Tienen espada, reciben ración de gallina y velas, dejando a veces viudas mozas y gallardas que siguen recibiendo pensión de Palacio.

Los libros de la Contaduría real están llenos de alusiones a ellos, y así, a esa enana y loca se le concede «una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la reina nuestra señora, en consideración de lo que la hace reír».

Para comprender cómo se trata a los bufones en España hay que darse cuenta de cómo se sabe tratar a la locura por allí y cómo se sabe convivir con ella a sabiendas de que es locura, y cómo se propinan a los locos los mejores banquetes sin demasiada burla—desde Don Quijote a Sancho—, sabiéndose que los locos son los que dicen las grandes verdades, las sinceridades sin vulgaridad.

Por eso Velázquez da a sus locos la nobleza que tienen y justifica su actitud.

Felipe II ya lo comprendió como nadie, y gustaba de ellos, de los simples y de los complicados, escribiendo a sus hijas desde Portugal, refiriéndose a un delirante llamado Morata, «que todo es menester para que no esté a mal conmigo». ¡Lo único malo es cuando les daban los delirios violentos!

Los bufones en las cortes de Italia eran más zalameiros, alegres y zangolotinos, pues eran galanes que se hacían los locos.

---

En España hasta tenían la misión de observar la *estampa* o colocación del sello real, para que no acreditasen la credencial de un falso príncipe o de un sordo oidor.

Por eso se puede decir que ser un bufón o un enano de aquellos que pintó Velázquez es un ideal humano y canicular.



Francisco de Goya y Lucientes:  
«El bufón don Diego de Acedo»  
Interpretación del cuadro de Velázquez  
1778

---

---

## LAS SORPRENDENTES MENINAS

Después de un filtraje de años, me he dado cuenta de que el cuadro que más añoro es el de *Las meninas*, de Velázquez.

El Greco o Goya pueden acompañarnos en reproducciones evocadoras; pero Velázquez, no; Velázquez está anclado en la atmósfera de la capital de España y tiene luz conjunta e inapagable de su montículo cimero, buhardillón de la alta altameseta, altaparamera o altillano de las dos Castillas.

Sobre todo este cuadro, con figuras y escenario de tamaño natural, es cuadro estanciado, añejado, consustancial con el sitio de su pintaduraje.

Es el cuadro en que se conserva la calidad de la luz y del tiempo ibérico, pues no debe olvidarse que Velázquez desciende de portugués, y es fama de los puros balcones de los palacios y los castillos en la línea oeste y dorsal que los días claros se ven las montañas portuguesas, o sea que las dos luces peninsulares se mezclan en el horizonte.

Ese doble realismo de Velázquez, en que supera el manifestarse de los cuerpos y de los espacios, se debe no solo a su naturalismo español, sino a su fondo lusi-

---

tano, revelador profundo, meditativo, un poco saudoso y un mucho sereno, de la realidad y su arrostrada presencia. En la mansitud portuguesa se encaran los rostros, el sucederse del tiempo, la espesa paz de vivir, con ese tono velazqueño. No hay que olvidarse, al tratar de Velázquez, de ese pintor impar en el tiempo, realista sin los convencionalismos flamencos, superior a todos los pintores de su tiempo, que se llamó Nuño Gonçalvez, y que en el *Tríptico de los príncipes* proyecta los rostros con una franqueza de pincel que solo muchísimos años después aparecería en Velázquez.

Así como Quevedo se llamaba a sí mismo poeta de cuatro ojos, porque gastaba lentes, Velázquez, por esta doble personalidad lusitano-sevillana, y sin gastar cristales, es un pintor de cuatro ojos, y por eso distinguió el doble fondo de las estancias y la multiplicada plasticidad de los rostros.

Ese cetrinismo de Velázquez, ese matiz de fidalgo rusticano que se nota en él y que se mezcla, como enjundia de su gracia andaluza, a sus autorretratos de gran melena y borgoñón mostacho, son elementos que completan el alma del que resume el perfil de la Península reuniendo en sí reflejos del otro lado de la raya de una frontera un tanto convencional.

Dueño, por tanto, de los dos componentes —oriental y occidental— de la luz que alquitara en sus cuadros, más que nada en este gran lienzo de *Las meninas* se

---

comprende que haya sed de esa fuente de contemplación y saciedad.

El Museo del Prado ha hecho una excepción de aislamiento para este cuadro y lo ha encerrado en una sala proporcionada, con gran balcón y entornado de postigos y cortinas, culminando este arreglo mágico en un espejo al fondo que recoge toda la encuadración de la pintura y desafía con el espejo que tiene en la pared final del cuadro.<sup>1</sup>

Al entrar en ese sagrario del museo se siente como si se abriese la clepsidra del tiempo y se nos permitiese un rato de amenas destilaciones en el laboratorio recoleto del arte.

He estado a la par de Azorín, algún día, en la sala misteriosa y trascortinada, y he visto más nítida que nunca la lágrima del maestro, que ha intentado en literatura lo que está conseguido en ese cuadro: las presencias reunidas y amalgamadas, en hipótesis ideal, del espacio y del tiempo.

El viejo director del museo —quizá uno de los Madrazo— al que se le ocurrió el laberinto sencillo de esta sala, con banco de antesala para la reflexión, compuso un receptáculo mágico, un artilugio para la evasión, una ratonera entre dos tiempos, el pasado y el presente.

La jugada trascendental que se celebra en este gabinete de puertas excusadas y secretas está llena de

---

inquietud de resquicios. Se compaginan fechas, corazonadas, presunciones y nostalgias de inmortalidad.

Algún cascarrabias crítico se ha atrevido a encontrar mal esa sorpresa parca del espejo frente al cuadro —toreo de espejos—, pero es que le temblaron los huesos entre dos cornadas: la inmortalidad y la mortalidad.

Se celebra a veces en ese gabinete mágico una experiencia que deja consternado. El caso es que se ha ido con una novia, y al entrar en este rincón propicio y sin vigilancia —¿quién se va a llevar tan inmenso cuadro?—, como sitio para el beso furtivo, quizá el inicial, se ve que no puede ser, que no admite la doble presencia del cuadro y del espejo el desliz aventurado. No tendremos ocasión tan reservada en mucho tiempo, tal vez nunca, pero no es aprovechable la oportunidad. La dignidad vigilante de lo superviviente está allí, y nos sentimos entre la espada y la pared o entre las dos espadas; la del espejo de ayer y la del espejo de hoy.

Alguna vez fui a gritar para ver si retumbaba el eco de mi voz en el fondo de la sala llena de polvo de siglos.

Hay mucho revolero capeo en ese cuadro, como si el pintor hubiese dado las mejores largas en su deseo de convivir su tiempo desde cómodo aposento —el nicho es muy estrecho— y el tiempo futuro.

---

Es el cuadro de mayor artificio para satisfacer el deseo de inmortalidad y conseguir burladero en que salvarse de la embestida de la muerte. Da el revés del cuadro, el otro lado, lo que le rodeaba sin huir ante la expectativa —puesto que no la había—, lo que estaba detrás del pintor mientras él pintaba lo que tenía delante.

Lo que está pintado no es lo que copia el pintor —sino un estacionarse una escena vital por milagro de Dios—, es lo que está en la realidad del pasado sobre la pintura estampada por la temblorosa mano del artista. Se ha quedado así en el antes mientras está jacarandosamente en el después.

Ha gastado Velázquez una pesada broma al devenir o sucederse del tiempo. Ya sabía Velázquez de la relatividad en medio del moverse los astros, y calculó la única manera de quedar.

A este cuadro lo llamó Jordán la «Teología de la pintura».

Es esta tela la paradoja pictórica por excelencia. En el escenario están el público y el dramaturgo en pleno drama estático y expectante, mientras en la sala están los personajes que debían estar en el escenario, los que se consumen en la acción. Por eso Eleonora Duse exclamó al ver este cuadro:

—¡Qué teatro más real!

El espectador, al volverse hacia el espejo y verse ante la intensa realidad del cuadro, y metido en él

---

como en un cuarto trastero del pasado, en que se le brinda vivir el presente, enloquece, dice algo incongruente, se toca el pecho, se reconoce, duda o pregunta, como Teófilo Gautier en presencia del magnífico lienzo:

—¿Dónde está el cuadro?

Para cerrar el círculo, para que se muerda bien la cola esta presentación de lo inmortal, veamos, después de estas escenas desasosegadas y azogadas de la actualidad, cómo fue pintado el cuadro que más echo de menos.

Es el año 1656. Velázquez está en su plena madurez, trabaja con todo pagado en un torreón del viejo alcázar —sobre cuyo solar chamuscado por el incendio se alza el actual Palacio Real—, y se asoma al gran balcón de las Españas, sobre el panorama guadarrameño, que le llena de estímulo y le entrega luces potentes.

En el más alto caballete, la tela, tensa, se apresta a recibir el tema del creador, las *meninas*, que, según se decía en el castellano de entonces, eran las medio niñas, las jovencitas, las señoritas, palabra que ha quedado en el portugués de hoy, manteniéndose así en pie el título del cuadro como un título de la tierra de su progenie paterna («Oh mia menina!»).

Velázquez ha entornado las contrapuertas de los altos balcones —preparando un juego de postigos, como fotógrafo que quiere hacer su mejor grupo—, y como lo

---

que va a pintar –el supuesto cuadro lleno de luz de la pareja real– va a estar en el fondo claro de los balcones abiertos –los que no se ven–, para hacerse metido bajo el lienzo oscuro del retratista para atisbar la luz de plata del otro hemisferio, pues prepara un cuadro inaudito en que estará coordinado lo imposible, los dos hemisferios, el del espectador, por primera vez dentro del lienzo, y el de los representados, por primera vez fuera, aunque constando dentro del lienzo, también gracias al indiscreto espejo que recoge la luz de amanecer del remoto hemisferio.

Nombrado *apoyentador* por el rey, es maestro en apoyentos, especialista en fondos llenos de elipses de las moscas invisibles.

Velázquez cobija como un milagrero bajo su paleta a ese mundo de infantas niñas y enanos adolescentes que ha crecido en el lienzo por generación espontánea, mientras él, distraído, mira a los reyes, que son los que simula pintar.

La infanta favorita y rubia, doña Margarita, juega con sus damiselas de honor, las meninas doña Isabel de Velasco y doña María Agustina Sarmiento, que en su deber de azafata de la regia niña se arrodilla graciosamente para darle un vaso de agua.

Dos enanos, Mari-Bárbola y Nicolasio Pertusato, dan carácter extraño y obsesionante al cuadro.

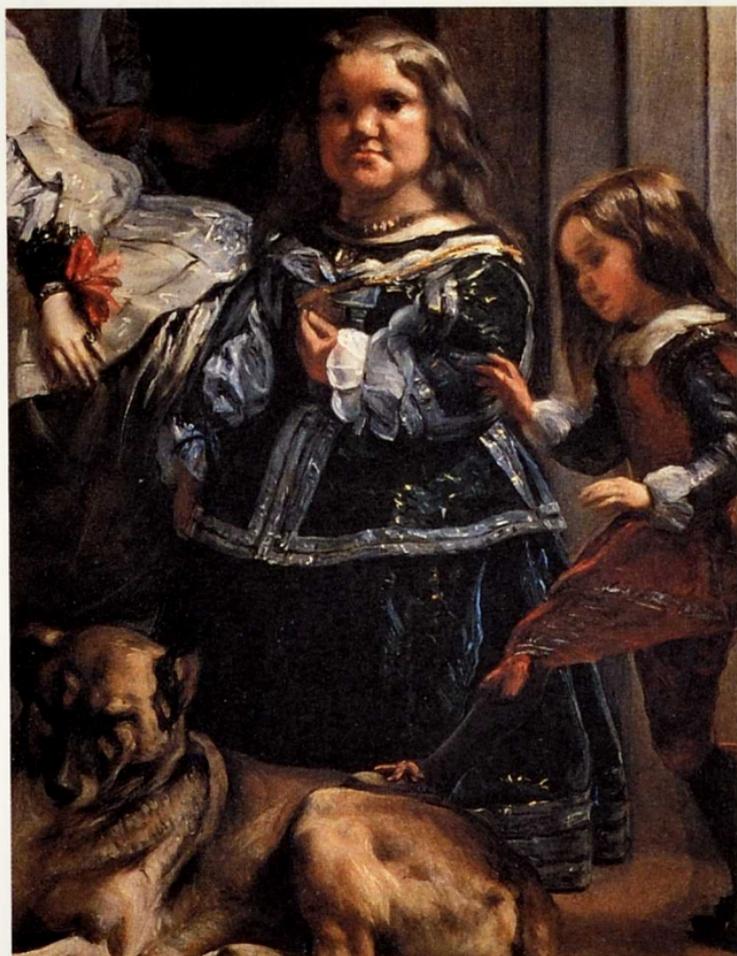
---



*Detalle de «Las meninas» o «La familia de Felipe IV»  
(Madrid, Museo del Prado)*



*Detalle de «Las meninas» o «La familia de Felipe IV»  
(Madrid, Museo del Prado)*



*Detalle de «Las meninas» o «La familia de Felipe IV»  
(Madrid, Museo del Prado)*

Mari-Bárbola fue una alemana (María Bárbara Asquín) que pasó a Palacio por muerte de la condesa de Villerbal y Walther, de la que era enana, disfrutando en Palacio paga, raciones y «cuatro libras de nieve durante el verano».

Nicolasito Pertusato, oriundo del estado de Milán, fue *hombre de placer* favorito del rey, del que llega a ser ayuda de cámara, muriendo, tan pequeño como siempre, a los sesenta y cinco años, estando a favor de doña Paula Esquivias, «moza y mayor de veinticinco años».

Como cuidando de la *meninada*, en pie, en el centro de la habitación, está doña Marcela de Ulloa y algún mentor o guardamanos, que es del único del que se ha perdido el nombre.

En la puerta del fondo, por la que entra fúlgida luz, que ojeriza sus cuarterones, aparece don José Nieto, compañero de cortesanía y aposentador, como el propio pintor, lo será hasta el término de su vida.

En el espejo, unidos a su apoteosis, Felipe IV y su segunda mujer, doña Mariana de Austria, más bien aparecen como atisbadores de lo que hace la gente menuda que dejándose copiar por el pintor.

Un mastín –perro castellano y noble, con saciedad amodorrada– entresueña la escena, la sesteá, y por su ceño, de cejas oblicuas y lampiñas, asoman sus ojillos de zorro bueno, mirando a su señor, el rey de los case-ríos y de las casas de campo, que le ha hecho su favo-

---

rito, no inquietándose por eso al sentir que el enano de turno le pone el pie encima.

Y moviendo todo eso alrededor de su eje, valiente, levantando esa prueba del mundo a pulso, con gesto observador y pronto a la pincelada de gran puntería, Velázquez, vestido con su austero traje de mangas acuchilladas, se asoma a los dos lados del tiempo, quedando una incógnita en pie. ¿Es verdad que esa insignia de la encomienda de Santiago se la pintó el rey, premiando al pintor al hacerle caballero de una pincelada? Bello hubiera sido el gesto y la frase («solo falta esto»), pero la verdad es que ese ratimago o rúbrica roja fue pintada después de muerto Velázquez, al cabo de haber depuesto noventa y dos testigos en el expediente, y no pudiéndose probar la nobleza mínima de cuatro abuelos,<sup>2</sup> acabando el rey por cansarse y pintándole en el pecho la filigrana, mientras decía:

—Para que ya que no en vida, en la muerte nadie se atreva a quitársela.

---

«LAS HILANDERAS»

Cuadro de parada y luz, es como el recuerdo de sol y sombra, un día optimista.

Es el interior de la Real Fábrica de Tapices de Santa Isabel, de la que un día será director Goya, y que copiará más confusamente.

Velázquez, como aposentador del rey, como organizador de fiestas y saraos, ha ido muchas veces a requerir tapices a la fábrica de vestir paredes, de ilusionar salones.

Velázquez ha querido escribir y revelar el nido de esa forma bastante inmortal del arte que es el tapiz, y en una galantería de color está ya el impresionismo, el puntillismo y otros triunfos de la pintura futura.

En *Las hilanderas* se sufre un extraño deslumbramiento.

Sentimos que venimos de la rotonda con sol y tapices que se anuncia al fondo, y nos hemos quedado en un interior medio, en sombra, sin haber podido ajustar los ojos a la oscuridad; vibrante el sol, apaciguada pero viva la sombra.

Teatro con las luces y las sombras secas y esplendorosas del estío madrileño, la Fábrica de Tapices tiene

---

un fondo teatral maravilloso. Teatro de la realidad con su misterio de realidad.

La idealidad del tapiz queda en la luz del recibimiento, mientras las hilanderas preparan los futuros telones ideales.

Es curioso que, visto a través de los años este cuadro, siempre aparece una figura más en él.

Es así Velázquez el primero que pinta el movimiento de la masa trabajadora en una fábrica, y de él vendrán las cigarreras de los cuadros futuros y otros conjuntos de ese tipo.

Se veía que trabajaba por un ideal, que iba consiguiendo mayores especulaciones artísticas.

Lo mismo hacía en Palacio. Todo le servía para el arte por el arte.

Radiografiaba a un rey —cada vez más hasta el fondo del alma— y copiaba tisúes, terciopelos, galones, plumas, cabelleras rubias...

En Rembrandt esto hubiera sido un contraste, un claroscuro. En Velázquez son dos espacios, en uno de los cuales está estanciado el sol y en el otro la sombra, dándonos la sensación de que estamos en los dos.

---

LA ISLA DE  
LOS FAISANES Y LA DOBLE  
MUERTE

El destino es así, se adorna de los mejores paramentos para matar.

Cuando Velázquez sale a celebrar el preámbulo de las bodas de su princesa con el príncipe de Francia no sospecha que está en el camino encipresado de su último viaje.

Doña Juana tampoco sabe nada y abraza a su esposo sin saber que los dos van a dar el rodeo último por el andén fatal.

En la isla de los Faisanes es donde caza Francia a España. Como si fuese un faisán, se entrega la futura reina de Francia el 15 de abril de 1660.

El rey y un enorme séquito, en el que van Lope de Vega, de sotana y con elementos lujosos de culto que le ha mercado el duque de Sessa, su señor; Quevedo, Calderón de la Barca y, de aposentador responsable, don Diego Velázquez.

Hay fiestas a las que se asoman todos –toros despeñados en Lerma y en la Huerta del Rey, de Valladolid–, visita a palacios y catedrales y, por fin, amable recibimiento en la región limítrofe, en la isla de los

---

Faisanes, pequeña isla que forman dos ramales del Bidasoa en las proximidades de Irún, y que se suponía pertenecer a los dos reinos: España y Francia.

Velázquez había sido el encargado de preparar el escenario, y lo cubrió de tapices y de hermosas mesas y butacas, abriéndose en su día las dos puertas, la que daba a Francia, por la que entraron dos representantes franceses llenos de cintas, de la peluca al zapato, y por la otra, el rey, pálido, y sus aristócratas y artistas, vestidos de austeros terciopelos oscuros.

Todo se realiza bien, y creen que porque esté estipulado que la novia ha renunciado a sus derechos sobre España, el rey de Francia no ha de promover pleito sobre la cuantiosa herencia, que no puede sostener España por lo inmensa que es.

Velázquez, como aposentador de la extensa caravana, tiene que hacerles sitio y darles comfortable hospedaje en pueblos pobres y pequeños en ese viaje de ida y vuelta, pasando por los siete climas de España.

Es un azacaneo monstruoso, en que gasta las fuerzas de su corazón. El artista, endeble por sus meditaciones y sus esfuerzos de sol a sol, ha querido quedar bien con aristócratas y literatos y, sobre todo, merecer los plácemes de su rey y su reina.

Está exhausto. Leguas y leguas de exhaustez.

Ha cumplido. Ha conseguido hacer decoración de algo en pueblos en que no había nada. La comedia

---

tiene telón. Velázquez muere al término de esa gran jornada regia.

Palomino da, por lo menudo, cuenta de la muerte de Velázquez:

«Cuando Velázquez entró en su casa», dice, «fue recibido de su familia y de unos amigos con más asombro que alegría por haberse divulgado en la corte su muerte, que casi no daban crédito a la vista; parece que fue presagio de lo poco que vivió después.

»Sábado, día de San Ignacio de Loyola y último del mes de julio, habiendo estado Velázquez toda la mañana asistiendo a su majestad, se sintió fatigado con algún ardor, de suerte que le hizo irse por el pasadizo a su casa. Comenzó a sentir grandes angustias en el estómago y en el corazón; visitóle el doctor Vicencio Moles, médico de la familia, y su majestad, cuidadoso de su salud, mandó al doctor Miguel de Alva y al doctor Pedro de Chávarri, médicos de cámara de su majestad, que le viesen, y conociendo el peligro, dijeron que era principio de terciana sincopal minuta sutil, afecto peligrosísimo por la gran resolución de espíritu y la sed que continuamente tenía, indicio grande del manifiesto peligro de esta enfermedad mortal. Visitóle, por orden de su majestad, don Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno, arzobispo de Tiro, patriarca de las Indias; hízole una larga plática para su consuelo espiritual; y el viernes 6 de agosto, año del Nacimiento del

---

Salvador, 1660, día de la Transfiguración del Señor, habiendo recibido los Santos Sacramentos y otorgado poder para testar a su íntimo amigo don Gaspar de Fuensalida, grefier de su majestad, a las dos de la tarde, y a los sesenta y un años de su edad, dio su alma a quien para tanta admiración del mundo le había criado, dejando singular sentimiento a todos, y no menos a su majestad, que en los extremos de su enfermedad había dado a entender lo mucho que le quería y estimaba.

»Pusieron al cuerpo el interior humilde atavío de difunto, y después le vistieron como si estuviera vivo, como se acostumbra hacer con los caballeros de las órdenes militares; puesto el manto capitular con la roja insignia en el pecho, el sombrero, espada, botas y espuelas; y de esta forma estuvo aquella noche puesto encima de su misma cama en una sala enlutada, y a los lados algunos blandones con hachas y otras luces, en el altar donde estaba un Santo Cristo, hasta el sábado, que mudaron el cuerpo a un ataúd, aforrado en terciopelo liso, negro, tachonado y guarnecido con pasamanos de oro, y encima una cruz de la misma guarnición, la clavazón y cantoneras doradas y con dos llaves, hasta que llegando la noche, y dando a todos luto sus tinieblas, le condujeron a su último descanso, en la parroquia de San Juan Bautista, donde le recibieron los caballeros ayudas de cámara de su majestad, y

---

le llevaron hasta el túmulo que estaba prevenido en medio de la capilla mayor; encima de la tumba fue colocado el cuerpo; a los dos lados había doce blandones con hachas y mucho número de luces. Hízose todo el oficio de su entierro con gran solemnidad, con excelente música de la Capilla Real, con la dulzura y compás, y el número de instrumentos que en tales actos y de tanta gravedad se acostumbra. Asistieron muchos títulos y caballeros de cámara y criados de su majestad; luego, bajaron la caja y la entregaron a don Joseph de Salinas, de la Orden de Calatrava, y ayuda de cámara de su majestad, y otros caballeros de la cámara que allí le hallaron, y en hombros le llevaron hasta la bóveda y entierro de don Gaspar de Fuensalida, que en muestra de su amor le concedió este lugar para su depósito».

Se ha quebrado la gran vida; pero a los pocos días—Velázquez ha muerto el 6 de agosto y esto sucede el 14— muere de dolor, de no poder vivir sin él, doña Juana Pacheco, su esposa, que es enterrada con él en la parroquia de San Juan, parroquia que un día es derribada, y bajo la plaza pública que ocupa su lugar desaparecen innominados los huesos de los dos esposos.

---

## SUCESIÓN

Los cuadros magníficos de Velázquez son la fortuna sin quiebra; pero el artista, como siempre —como siempre que es muy grande—, no deja detrás de sí —por la injusticia del mundo y de sus acaparadores de dinero— nada más que miseria.

Su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo, sufre la despiadada persecución del fisco y de los acreedores, pues se le hizo responsable de las deudas de su suegro, que ascendían a 934.900 maravedises.

Soporta Del Mazo la persecución de las deudas porque está infiltrado del genio del maestro, y sus cuadros encenderán la duda honrosa de si son de él o de él.

Se le oscurece el espacio, pero le resarce el que le nombren pintor de cámara de su majestad en recuerdo de don Diego.

Otro discípulo afortunado del gran maestro fue el pintor retratista Francisco de Burgos Mantilla, «famoso en hacer retratos por el natural, como lo manifiestan muchos que ha hecho en esta villa de Madrid de diferentes señores, con lo que ha ganado grande opinión». También recibió lecciones de Velázquez Juan de la Corte, considerándose como discípulo

---

suyo, pues habiendo pintado un cuadro de gran tamaño que representaba el *Socorro de Valencia del Po por Carlos Coloma* para el Salón de Reinos del Buen Retiro, le pintó Velázquez la cabeza del caudillo. Murió el mismo año que su maestro. También a Antonio Puga se cita como discípulo e imitador de Velázquez y Tomás Agiar.

Tampoco hay que olvidar a Pereda, que había trabajado al lado de Velázquez, y que tiene muy buenos retratos, y junto a ellos, un cuadro que me enamora: *El sueño del caballero*, colgado en los muros de la Academia de San Fernando, en Madrid.

A Carreño hay que consagrarle un vivo recuerdo, porque es un dramático actor de la pintura, con pinceles poderosos.

—¿Velázquez? ¿Greco? —preguntábamos en la época indecisa de nuestra adolescencia, antes de aprendernos en el alma los museos.

—No —nos contestaba el cartelito clasificador—: Carreño.

Después hemos sabido que Carreño, descendiente de asturianos, era de familia noble y tenía derecho a recibir el Viernes Santo el traje que el rey había usado el Jueves Santo.

Pintó retratos de reyes y reinas, damas y caballeros de la aristocracia, con todo el color de sus vestimentas, pero la habitación se va quedando otra vez oscura,

---

va perdiendo aquella sostenida luz convincente que le había logrado dar Velázquez.

Su retrato de Carlos II es admirable, pero sombrío, y su Mariana de Austria es tétrica, y ni la gorda menina, que es como una escapada hacia Velázquez, logra tener la alegría del mundo y la realidad que hay en *Las meninas* de Velázquez.

Carreño tiene dos erres rabiosas y tenaces, pero le faltan las dos zetas de ¡zas!, ¡zas! que Velázquez impuso a la pintura.

Después de Velázquez, como después de Felipe IV, viene el sol último de la monarquía y de los poderes supremos de España.



Francisco de Goya y Lucientes:  
«Los borrachos» o «El triunfo de Baco»  
Interpretación del cuadro de Velázquez  
1778

---



---

## NOTAS

Página 116, nota 1: La presentación del cuadro en el Museo del Prado a la que se refiere el autor ya no se mantiene en la actualidad. (N. del E.)

Página 125, nota 2: Los comisionados de la orden fueron a Sevilla, y aunque no debieron de dar con él, volvieron a los cien días, informando «que no era posible admitir la nobleza de sus cuatro abuelos y que la baronía del paterno estaba en litigio». El rey pidió al papa la dispensa de nobleza de aquellos señores, lo cual no bastó, ni que con fecha 28 de noviembre de 1659 le hicieran hidalgo, «por su propio real y absoluto poder» para ello, el mismo día que se le despachaba el título de caballero de la Orden de Santiago, cometiéndolo al conde de Niebla, Gaspar Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y al religioso maestro Gregorio Román, siendo este despacho el último documento que en el proceso se extendió, «quedando sin cruzar y recibir el hábito, conforme a la nota que lleva el asiento, de que se le relevó del montado, galeras y profesión, por decreto de su majestad».

---

## TABLA DE ILUSTRACIONES

|  |         |
|--|---------|
| Detalle de «El aguador de Sevilla» .....                   | 25      |
| Detalle de «Vieja friendo huevos» .....                    | 29      |
| «Felipe IV» .....  | 44      |
| Detalle de «Felipe IV» .....                               | 45      |
| Detalle de «Los borrachos» o «El triunfo de Baco» .....    | 51      |
| Detalle de «La fragua de Vulcano» .....                    | 55      |
| Detalle de «Cristo en la cruz» .....                       | 59      |
| Detalle de «Las lanzas» o «La rendición de Breda» .....    | 71, 75  |
| Detalle de «Inocencio X» .....                             | 91      |
| Detalle de «Esopo» .....                                   | 97      |
| «Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas» .....             | 109     |
| Detalle de «Las meninas» o «La familia de Felipe IV» ..... | 121-125 |

---

---

## TABLA

|   |     |
|---|-----|
| Presentación, por Benigno Pendás .....                      | 5   |
| «Velázquez, entre Ortega y Ramón», por Ioana Zlotescu ..... | 9   |
| Preámbulo .....   | 15  |
| Nacimiento y primeros pasos .....                           | 19  |
| Agua y bodegones .....                                      | 21  |
| Luz de Madrid .....   | 32  |
| El rey Felipe IV .....                                      | 42  |
| Visita de Rubens .....                                      | 49  |
| Primer viaje a Roma .....                                   | 52  |
| El Cristo del mechón .....                                  | 58  |
| Las lanzas que rindieron a Breda .....                      | 69  |
| Su estilo, su criado y su yerno .....                       | 76  |
| Regazo de cuadros .....                                     | 81  |
| Segunda estancia en Roma .....                              | 89  |
| Cercioración máxima .....                                   | 93  |
| Locos y bufones .....                                       | 95  |
| Las sorprendentes meninas .....                             | 114 |
| «Las hilanderas» .....                                      | 126 |
| La isla de los Faisanes y la doble muerte .....             | 128 |
| Sucesión .....  | 133 |
| Notas .....   | 137 |

---

---

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA  
OBRAS COMPLETAS  
EN XXI VOLÚMENES

Bajo la dirección de Ioana Zlotescu.

Con el asesoramiento de José-Carlos Mainer.

Revisión de los textos por Juan Pedro Gabino.

Coordinación documental de Pura Fernández.

*Diseño de la edición y estructura de los volúmenes*

El vasto conjunto de las Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna se ofrece dividido en ocho «espacios literarios», término que sirve para agrupar aquellos títulos que, dentro de la clasificabilidad propia de toda la obra de Ramón, comparten determinadas características genéricas. Estos espacios literarios son los siguientes: «Prometeo», Ramonismo, Novelismo, Teatro, La ciudad, Ensayos, Retratos y biografías, Escritos autobiográficos.

Dentro de cada espacio literario, los volúmenes se suceden cronológicamente. En los casos en que un espacio literario ocupa dos o más volúmenes, cada uno lleva, además de la numeración que le corresponde en el orden correlativo de las Obras Completas, la numeración correspondiente a su lugar dentro de la secuencia de su propio espacio literario. Todos los espacios literarios se presentan antecidos por un Preámbulo escrito por la directora de la edición en el que se perfilan sus rasgos característicos. Cada volumen lleva un prólogo original encomendado a un destacado conocedor de la obra de Ramón Gómez de la Ser-

---

---

na, y se cierra con las correspondientes Notas a la edición y Fichas bibliográficas. Las Notas a la edición —firmadas siempre por la directora de las Obras Completas— tienen por objeto reseñar los datos más significativos en la historia de la publicación de cada texto; en tanto que las Fichas bibliográficas, elaboradas por Pura Fernández, cumplen la tarea de fijar con el máximo rigor posible las distintas ediciones que ha conocido cada texto en vida del autor, con descripción somera de las características de su formato y observaciones puntuales acerca de su presentación. En sendos apéndices, finalmente, se recogen las supresiones o cambios practicados por el propio Ramón Gómez de la Serna de una a otra de las distintas ediciones de un mismo título. Toda vez que se juzga oportuno, se reúnen al final de cada volumen índices onomásticos u otros instrumentos de documentación y consulta.

#### *Plan de publicación*

VOLUMEN I.\* «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913): Ramón en *Prometeo* (Artículos de Ramón Gómez de la Serna en la revista *Prometeo*). En torno a *Prometeo: Entrando en fuego, Morbideces, El libro mudo, Tapices*. Otros textos. Apéndice: sumario de la revista *Prometeo*. Prólogos de José-Carlos Mainer y I. Zlotescu.

VOLUMEN II.\* «Prometeo» II. Teatro de juventud (1909-1912): *Teatro suelto, Ex-votos, Teatro muerto*. Otros textos. Prólogo de Gonzalo Sobejano.

VOLUMEN III.\* Ramonismo I (1914-1917): *El Rastro, El circo, Senos*. Prólogo de César Nicolás.

VOLUMEN IV.\* Ramonismo II (1917-1919): *Greguerías, Muestrario, Greguerías selectas*. Prólogo de José Enrique Serrano.

VOLUMEN V.\* Ramonismo III (1920-1923): *El libro nuevo, Disparates, Variaciones, El alba*. Prólogo de Rafael Conte.

---

---

VOLUMEN VI. Ramonismo IV (1918-1924): *Pombo, La Sagrada Cripta de Pombo*. Prólogo de Andrés Trapiello.

VOLUMEN VII. Ramonismo V (1923-1962): *Ramonismo, Caprichos, Gollerías, Trampantojos, Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Prólogo de Alfredo Arias.

VOLUMEN VIII. Ramonismo VI. Greguerías (1927-1962): Prólogo de José Luis López Molina.

VOLUMEN IX.\* Novelismo I (1914-1923): *El Doctor Inverosímil, La viuda blanca y negra, El Gran Hotel, El Incongruente, El Chalet de las Rosas, El secreto del acueducto*. Prólogo de Ignacio Soldevila.

VOLUMEN X. Novelismo II (1923-1928). *El novelista, Cine-landia, La Quinta de Palmyra, El torero Caracho, La mujer de ámbar*. Prólogo de Carolyn Richmond.

VOLUMEN XI. Novelismo III (1921-1932): *La malicia de las acacias, Seis falsas novelas, El dueño del átomo, La hiperestésica, Cuentos para niños*.\* Otros textos. Prólogo de Francisco Nieva.

VOLUMEN XII. Novelismo IV (1928-1937): *El caballero del bongo gris, Policéfalo y señora, La Nardo, ¡Rebeca!* Prólogo de José-Carlos Mainer.

VOLUMEN XIII. Novelismo V / Teatro (1929-1949): *El cólera azul, Cuentos de fin de año, Novelas superbistóricas, Novelas sueltas. / Los medios seres, Escaleras*, Libreto de la ópera *Charlot*. Prólogos de Ana Rodríguez-Fischer y Jesús Rubio Jiménez.

VOLUMEN XIV. Novelismo VI (1937-1961): *El hombre perdido, Las tres gracias, Piso bajo*. Anexo: *El hombre de alambre*. Prólogo de Ioana Zlotescu.

VOLUMEN XV.\* La ciudad: Madrid - Buenos Aires (1919-1956): *Elucidario de Madrid, Explicación de Buenos Aires, Interpretación del tango, Nostalgias de Madrid*. Anexo: *El Paseo del Prado*. Prólogo de Luis Carandell.

---

---

VOLUMEN XVI. Ensayos / Retratos y biografías I (1912-1959): Ensayos, Prólogos, *Efigies, Ismos*. Prólogos de Fernando Rodríguez Lafuente y Ángel González.

VOLUMEN XVII. Retratos y biografías II (1941-1961): *Retratos contemporáneos, Nuevos retratos, Otros retratos*. Prólogo de Juan Manuel Bonet.

VOLUMEN XVIII. Retratos y biografías III (1928-1944): *Goya, El Greco, Diego Velázquez, Gutiérrez Solana*. Prólogo de Saul Yurkiévich.

VOLUMEN XIX. Retratos y biografías IV (1930-1953): *Azorín, Carolina Coronado, Valle-Inclán, Lope de Vega, Quevedo, Edgar Poe*. Prólogo de Andrés Amorós.

VOLUMEN XX. Escritos autobiográficos I (1948): *Automoribundia*. Prólogo de Ioana Zlotescu.

VOLUMEN XXI. Escritos autobiográficos II (1949-1957): *Cartas a las golondrinas, Cartas a mí mismo, Diario póstumo, Nuevas páginas de mi vida, Preámbulo a Mis mejores páginas literarias*. Prólogo de Rodolfo Cardona.

\* Volúmenes publicados.

---

---

Los grabados de Francisco de Goya que ilustran  
esta edición han sido reproducidos por gentileza del  
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Diseño: Norbert Denkel. Fotocomposición: Domingo Romero.  
Producción: Sebastián Acosta. © Eduardo A. Ghioldi, heredero  
de Ramón Gómez de la Serna, 1999. © Galaxia Gutenberg, S.A.,  
1999. © de la presente edición: Secretaría General Técnica, Galaxia  
Gutenberg, S.A., y Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Uniper-  
sonal), 1999. Impresión y encuadernación: Printer industria grá-  
fica, S.A. Nacional II, Cuatro Caminos, s/n, 08620 Sant Vicenç  
dels Horts, Barcelona, 1999

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA. Dirección Gene-  
ral de Bellas Artes y Bienes Culturales. Plaza del Rey, s/n, 28071  
Madrid. GALAXIA GUTENBERG, S.A. Passeig de Picasso, 16,  
08003 Barcelona. [www.galaxiagutenberg.com](http://www.galaxiagutenberg.com). CÍRCULO DE  
LECTORES, S.A. Travessera de Gràcia, 47-49, 08021 Barcelona.  
[www.circulolectores.com](http://www.circulolectores.com)

1 3 5 7 9 0 0 0 1 8 6 4 2

Depósito legal: B-642-2000. NIPO: 176-99-180-1  
N.º 60574. Impreso en España.

---

Los conocedores de la obra de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) saben que el escritor nunca se dejó atrapar por la biografía de una persona que no le fuera afín. Ramón salió al encuentro de Velázquez hablándole de tú a tú, como «creador», y logró captarlo en su esencia de *otro* realismo.

Ramón también dedicó una biografía a Goya, otro artista genial cuya admiración por Velázquez queda reflejada en los grabados que hizo de algunas de sus obras, empleados aquí como complemento de los abundantes detalles de cuadros del mismo Velázquez que ilustran en esta edición los argumentos de Ramón.

Galaxia Gutenberg coedita con Círculo de Lectores las Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna, en veintiún volúmenes, dirigidas por Ioana Zlotescu, y dentro del año del centenario de Velázquez ha publicado también, en colaboración con la Fundación de Amigos del Museo del Prado, *Velázquez*, una voluminosa colección de ensayos sobre el pintor a cuenta de los más prestigiosos especialistas en su obra.

Pintura austera, pintura de Castilla,  
pintura de la concentración,  
pintura con luz interior y el espacio por  
el espacio como el arte por el arte.

Comprender a Velázquez,  
llegar a comprender a Velázquez,  
es lo más largo y difícil de conseguir...

Velázquez es el fiel de España  
cuando la balanza estuvo más alta  
y en los platillos estaba  
el oro del Siglo de Oro. La ecuación  
plástica real y aurífera perfecta...

Los que poseen el secreto  
del fiel del mundo –secreto diplomático  
y fehaciente– han encontrado en  
Velázquez el fiel supremo  
de la pintura.

*Ramón Gómez de la Serna*