

VILLA de MADRID



Homenaje a Velázquez

Ayuntamiento de Madrid

1111

1111

1111

Sumario

Editorial.

Introducción a Velázquez. A. G. B.

Velázquez.

Los monstruos de Velázquez. Joaquín
de Entrambasaguas.

Velázquez, arquitecto. Francisco Iñí-
guez.

Atmósfera madrileña de Velázquez.
Julio Trenas.

Velázquez y el 98. Gaspar Gómez de
la Serna.

Velázquez en la literatura.

Velázquez, impresión de realidad. Fer-
nando Chueca Goitia.

Doña Fabiola en Madrid.

Vida de la Corporación,

Depósito legal M. 4.194-1959
Estades. Artes Gráficas. Madrid

VILLA *de* MADRID

23



REVISTA DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

PLAZA DE LA VILLA

CENTRO DE ESTUDIOS

MUNICIPALES

ANTONIO MAURA

Precio del ejemplar: 40 pesetas.

SUSCRIPCIONES:

Semestre 120 pesetas.

Año 240 »


Tel. 248 18 29

M A D R I D

AÑO III

NUM. 14





Editorial

EN este año se cumple el III Centenario del que ha sido reconocido bajo todos los cielos como el primer pintor univertal: D. Diego de Silva y Velázquez. Aunque nace al mundo y a su gloria en un junio sevillano, Velázquez no puede considerarse circunscrito a ninguna escuela regional, porque es él quien da, por encima de escuelas y geografías, norma y genio a la pintura. Pudiera definirse a Velázquez como el pintor de la serenidad, sin que esto no signifique que la llegada de su pincel no abriera paso a una auténtica revolución en la pintura; posiblemente la revolución más honda y de mayor trascendencia que se registra desde los tiempos del Giotto hasta los del impresionismo. Pero esta revolución se desliza por unos cauces serenos, soterrada, pudiéramos decir, de tal manera que su superficie se nos muestra siempre calma y transparente. Las "transparencias" de Velázquez animan un nuevo modo de hacer, y un concepto especial y particular del arte pictórico, al que no es en modo alguno ajena su personalidad. Esto que sucede con todo artista resulta aún más marcado en Diego Velázquez, el hombre que pone su vida —y su concepto de la vida— al servicio de una obra impresionante, que no encuentra parigual en la historia de las artes.

Pero, dentro de esta obra, aun teniendo en cuenta su carácter dilatado y sin fronteras, existen características que la califican, independientemente de su nueva calidad. Muchas veces se ha llamado a Velázquez "el pintor de la luz". Desde la inspiración sin relieve de los primitivos hasta los ramalazos del Caravaggio, la luz se introduce en la representación plástica, tímidamente, a empujones, como si se abriera una ventana, que permitía vislumbrar nuevos horizontes, para cerrarse de seguido y volvernos al desconcierto y a la penumbra. Velázquez no, Velázquez abre todo su mundo a la luz entera, a la luz que continúa, y que da a los cuerpos y a los objetos su postura exacta, y su exacta dimensión espiritual, en su paisaje y en su intimidad. Esta luz anima las miradas, perfila las siluetas y presta fondo a sus diversas animaciones. Al fin de sus retratos de príncipes niños, de reyes e infantes cazadores, ofreciéndose a las cabalgadas del Conde Duque de Olivares, se extiende una luz y un paisaje que son la luz y el paisaje de Madrid. Muchas veces, al horizonte verde de los encinares y las jaras de la Casa de Campo, a la corona dentada de la sierra, a los azules y a los verdes que llevan su gradación hasta pueblos con monasterios y aldeas con plazas ensilladas, se le dió, y bien dado, el nombre de "paisaje Velazqueño". Madrid, que albergó el genio poderoso y tranquilo de Velázquez durante la parte más dilatada de su acción, puede enorgullecerse de haber quedado vinculado a lo que en el pintor es, sobre todo, novedad y maravilla; a su luz. Por eso, en la conmemoración de su centenario, el Ayuntamiento de Madrid ha sabido convocar un concurso de pintura, entre todos los artistas de hoy, que lleva, como tema del trabajo, "Interpretación de la Casa de Campo". Velázquez, tan extenso, tan del mundo, tan amplio como nadie de los que le preceden y le siguen, se circunscribe así a una porción reducida y entrañable de Madrid. La que todavía ve desfilar los tipos populares en días de asueto y conserva intacto el milagro del sol quebrándose entre las hojas, las piedras y los largos campos.

"Villa de Madrid" publica este número como homenaje al primer pintor del mundo. Es el homenaje de Madrid, una capital que no queda reducida tampoco al área nacional, sino que siempre supo expandir, por la tierra, la luz de su cultura, de su sensibilidad y de su fe.

INTRO

Infanta María Teresa, por Velázquez.



lor humano, y como el vencido por la Fortuna, en las empresas en las que puso alientos de titán, capaces de compensar en parte los fracasos de su gran aventura, fué don Diego también quien le abrió la tribuna de los siglos para que, a lo largo de ellos, siguiera explicando, risueño unas veces y fanfarrón otras, el porqué de lo que fué y no fué, de lo que quiso y no pudo, como reforzando en otro interminable *Nicandro*, la razón y la sin razón de los que le siguieron y los que le combatieron.

Y ahí están, tejidos en color en el lienzo, con músculos tensos y sangre caliente, junto al Monarca y al Valido, los Grandes de la Corte y los hidalgos de la calle, los enanos y los bufones que animaban aquélla, y el pueblo que aplaudía en ésta los cortejos reales o murmuraba en los mentideros; y el borracho y el menestral, el militar y el escritor, y los animales y las cosas, piezas de aquel mundo español de hace tres siglos, moviéndose entre el aire y la luz de un Madrid bullidor y pequeño, estampado sobre los fondos del Guadarrama. Todo está en esos lienzos vivos y en pie, tan vivo y tan en pie como en el Madrid de hoy. Por eso, al acer-

EN estas páginas que VILLA DE MADRID dedica a enaltecer la figura de don Diego Velázquez con ocasión del III Centenario de su muerte, se reúnen recuerdos y notas documentales evocadores de la presencia y actividades del gran pintor en la Corte de aquel Reino al que dió forma y vida en sus lienzos, con genio de creador tal, que se diría que él había sido el auténtico Monarca y Señor de la España de aquellos años, trágicamente deslumbradores.

Y, en realidad, lo fué. Porque

si Felipe IV ha quedado en la historia ceñido por una orla de disculpas y de perdones a sus errores y pecados, a don Diego lo debe, ya que merced a él puede seguir hablándonos con la misma severa y sincera cordialidad con la que hablaba al pintor, al descubrirle su alma o con la misma confesional emoción con la que se entregaba al diálogo en un deseo de justificaciones y arrepentimientos, no siempre cumplidos, con Sor María de Jesús de Agreda.

Y si el Conde-Duque puede mostrárenos hoy en todo su va-

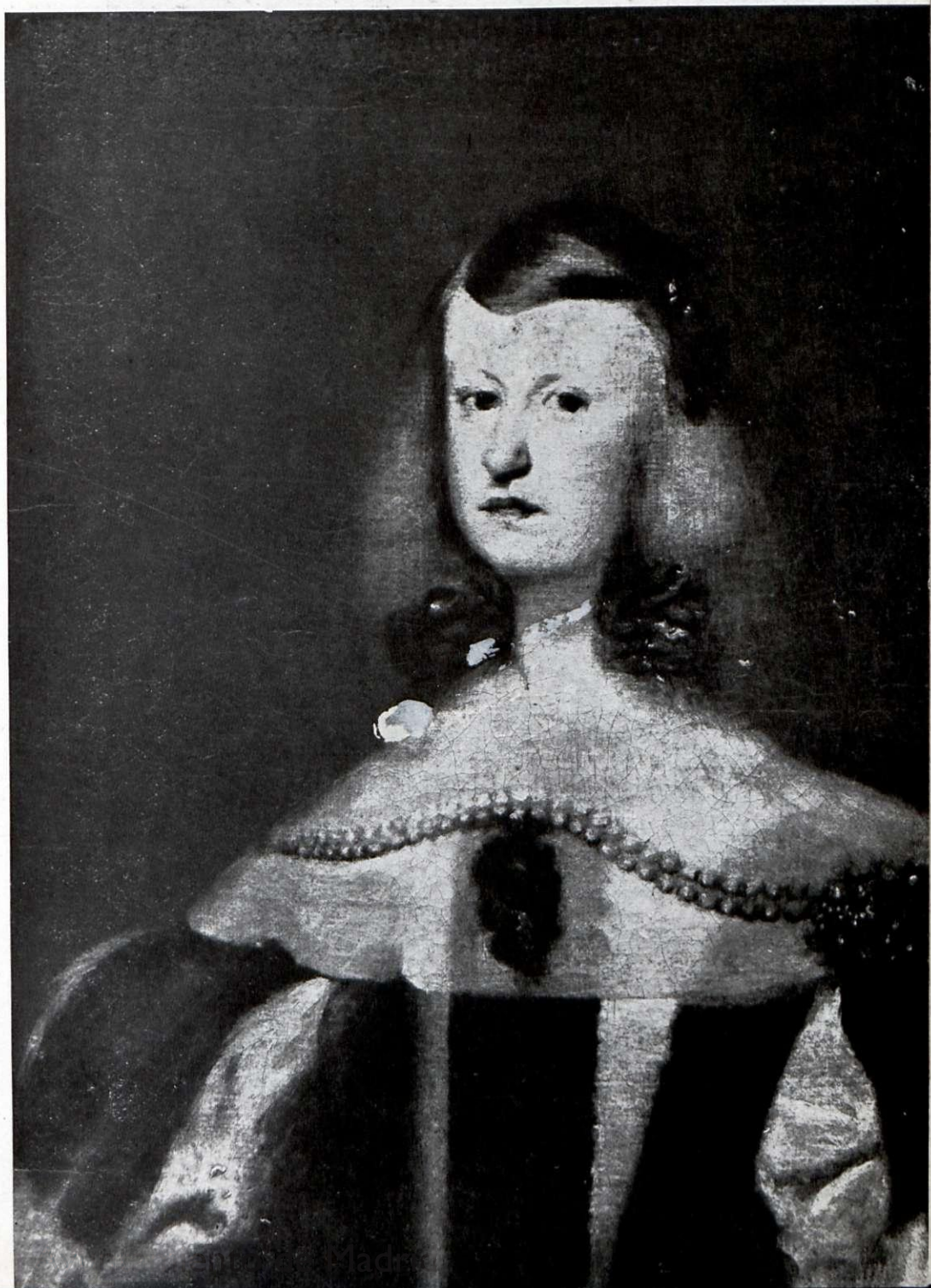
UCCION A VELÁZQUEZ

carnos a estas imágenes de aquellos cuarenta años centrales del seiscientos no nos son extrañas y, frente a ellas, nos parece que vamos a reanudar una conversación que dejamos interrumpida ayer mismo.

¿Realismo? ¿Ojos privilegiados para captar cuanto ante ellos se detiene? ¿Pintor, Velázquez de lo que es y de lo que ve? No, no sólo eso. Velázquez es pintor de lo que ve y de lo que no se ve, pero que está ahí; de lo que es y de lo que no es y parece ser. De ahí su eternidad. Porque lo eterno es ese instante huido y prolongado que repite el gesto esencial, la palabra insustituible, la acción limpia y clara, y que enlaza con el instante que le sigue y con el otro y con el otro, para no quedar muerto, negando al tiempo, en la estampa de su quietud.

Velázquez cazó ese instante, en el correr de los instantes, que era cazar la vida como a una mariposa, y con el polvo multicolor de sus alas salpicó sus lienzos y les infundió su temblor inextin-

guible. Por eso, su realismo —siéndolo— es un realismo fantasmal y mágico, que de la realidad elimina todo lo accesorio y toma lo esencial e impalpable de ella, todo lo que en ella hay de



Mariana de Austria, por Velázquez.



eterno en su fluir continuo: la mirada de Morra el enano, la palabra muda convertida en gesto de Ambrosio de Spínola, el gozo del borracho y el desenfado del truhán de siempre, el susurro de la hilandera, labor continua, y del artesano, la espera vigilante del mastín a los pies de su amo, el reposo de Venus, símbolo de la espera pasiva de la mujer desindividualizada en el vago reflejo de una faz en el espejo de los siglos y en la imantada curva de su cuerpo...

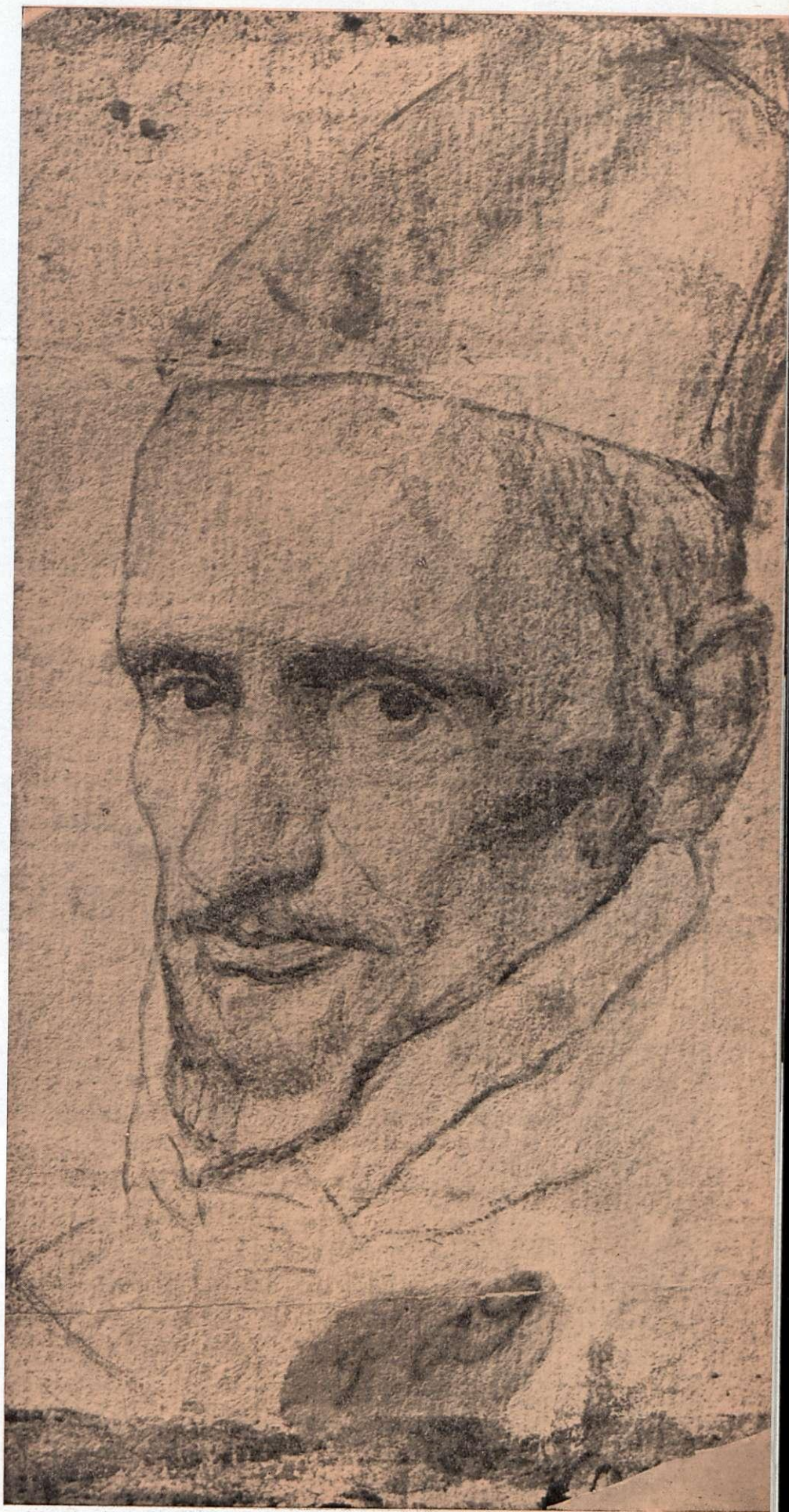
Realismo mágico que pone en pie una realidad siempre vigente, que corre con el tiempo, para no quedar olvidada de él y paralizada en un gesto que, pasado su instante, ya no nos diría nada. Por eso, a los trescientos años de su desaparición, Velázquez puede seguir pincel en ristre, cantando su pincelada nueva, que todos miran, reconociendo en ella su afán y su logro como si acabaran de descubrir el secreto expresivo de imágenes y luz que encierran sus manchas distantes, en las que se recogen lo esencial, y distante también, de esa humanidad, imposible de captar para quienes con el pincel quieren ceñirla con cerrado contorno o deshacerla para recrearla con fórmulas mentales al margen de ella.

El valor universal y eterno de Velázquez fué fundamentalmente

Un caballero, dibujo al carbón por Velázquez.

ese: no olvidar la lección de la vida, de valor y de gozo, de alegría y trascendencia, de luces y de sombras, sin corregirla para perfeccionarla, ni deshacerla para recrear con su experiencia mundos artificiales. El la acepta y la ama como Dios nos la entrega, para gozarla y sufrirla, para también adivinar en todos sus resquicios los secretos de cada uno de sus pequeños mundos y rellenarlos de un color nuevo del que nazca una nueva forma. Por eso, pudo recrear ese mundo con efluvios de vida, ni adormecidos ni apagados. Todo tiene la frescura de lo que acaba de nacer. De ahí su vigencia incommovible que ningún otro pintor ha podido lograr. El ha superado la prueba de tres siglos, al cabo de los cuales sigue siendo invencible, como su pintura, la actualidad de su nombre, tan vivo y fresco como esas flores que cortó una mañana en el jardín multicolor de su paleta para colocarlas en el búcaro transparente que, junto a la Infanta Margarita nos las sigue mostrando como acabadas de cortar, abiertos sus pétalos al rocío mañanero que ha dejado caer sobre ellos sus gotas cristalinas.

Ese milagro humano de hacer lo pasajero perenne y que lo perenne sea una forma continua de renovada actualidad, es el mila-



Retrato del Cardenal Borja, dibujo al carbón por Velázquez.



La rendición de Breda (fragmento). Velázquez.

gro que Velázquez logra. El supo y pudo captar en la red de su mirada cuanto en lo natural hay de obra de Dios, y como tal, eterno, y lo que el pequeño mundo de cada ser, de cada cosa, de cada hora, encierra de temporal y pasajero, de intemporal y eterno. Por eso, sus personajes y sus paisajes, sus objetos y su luz, con esa vivencia intemporal, son los espectadores de nuestro desfile por la vida y no ellos los que se

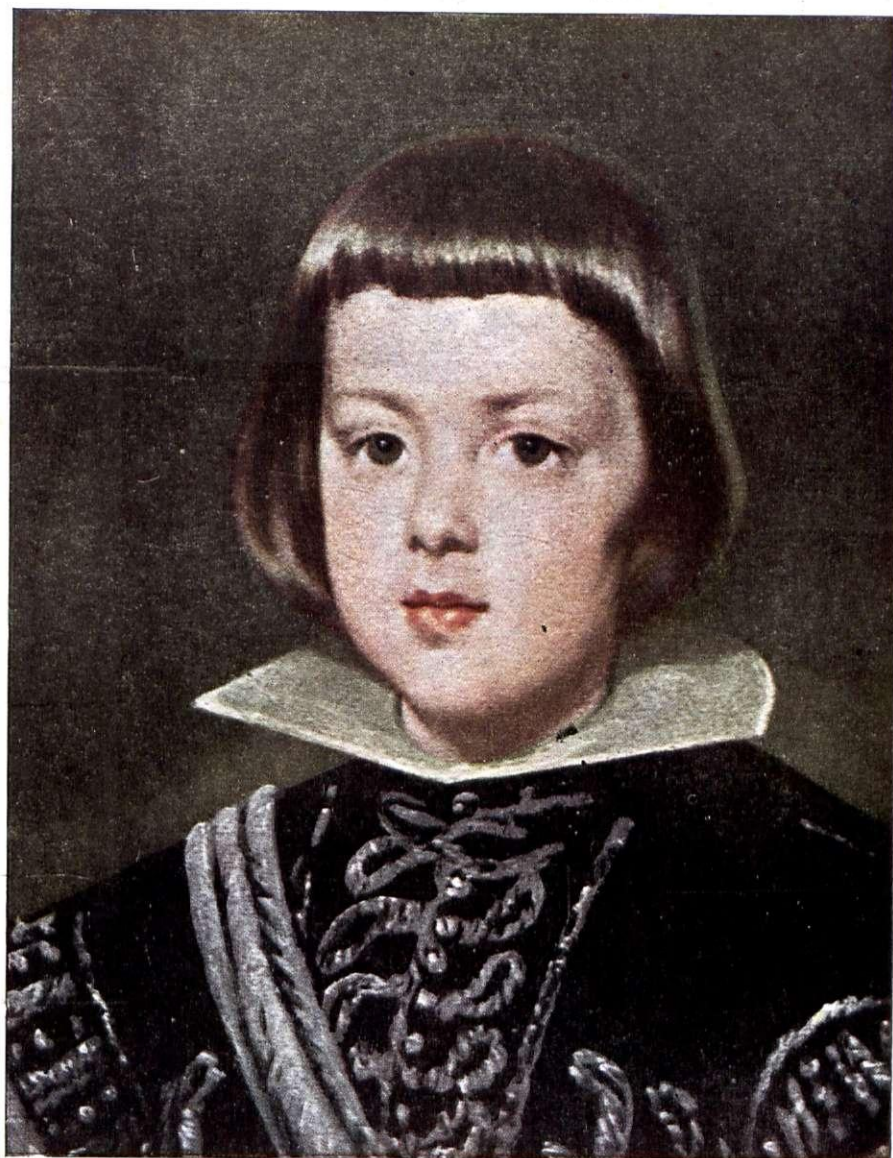
ofrecen a nuestra contemplación.

El amor de Velázquez a toda cosa, esa tierna y serena mirada suya a todo lo creado —objeto, planta, tierra u hombre— a la busca de su alma y de su palabra viva o muda, hizo el milagro.

En la Villa de Madrid, él detuvo y retuvo el aire a punta de pincel, para que pudiera respirar y vivir en sus lienzos, esa humanidad que él recrea. Esa humanidad de hace tres siglos, en la que late

su alma con igual fuerza, anhelo e inquietud, dolor o gozo que ésta de hoy, moviéndose sobre esta misma tierra con sus mismas húmedas verdosidades y los mismos plateados brillos del Guadarrama, oreados por los aires que acarician las breves sierras y las frondas lejanas, bajo las claras nubes suaves que componen el paisaje en el que estampa su salto brioso la jaca del Príncipe Baltasar Carlos.

A. G. B.



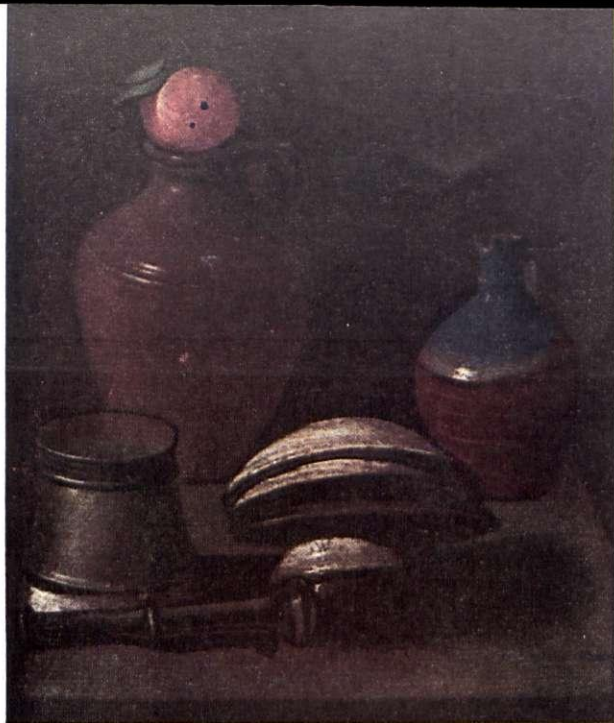
EL PRINCIPE BALTASAR CARLOS
Viena. Kunsthistorisches Museum.

VELAZQUEZ

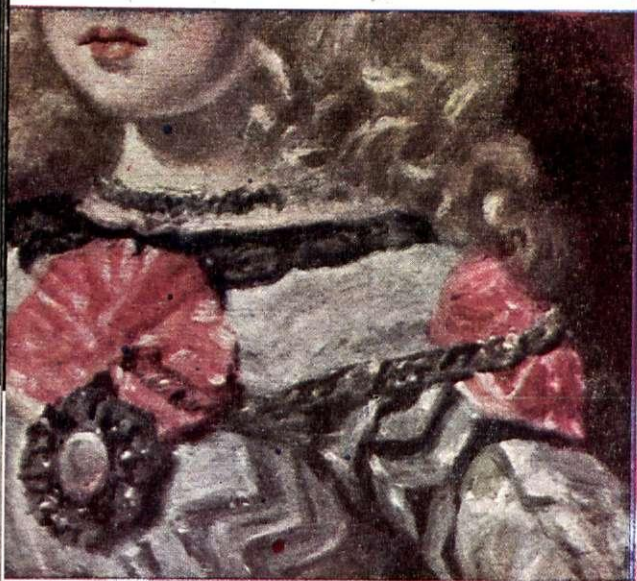


**DOS MUCHACHOS
COMIENDO**

Londres. Colección del
Duque de Wellington.



VELÁZQUEZ es el todo pictórico; constituye ese todo de integridad plástica, esférica, cenital. Ahí, en esas veces las dimensiones auténticas del espacio, un trozo de lienzo son desgajados de la totalidad, significa que el autor es un fragmento de su obra posee por sí mismo, decir en modo alguno que esos elementos pictóricos o literarios, ya que en todo



LA INFANTA MARGARITA

Viena. Kunsthistorisches Museum.



LA INFANTA MARIA TERESA

Viena. Kunsthistorisches Museum.



en ellos
ser fieles
y a las no
De ahí que
cualquiera
rica, su
pueden ha
de sus pa
Observa
cada uno
que un día
del pinto

co, absoluto. Ahora bien, Velázquez cons-
 ue cada una de sus partes también es abso-
 agnamentado de la obra, hallamos muchas
 artista. Cuando el capítulo de un libro o
 pertenecen, resistiendo un análisis me-
 perfectamente armónico, que cualquiera de
 mo o calidad plástica. Esto no quiere
 membrados del cuerpo, tengan autonomía
 rven al conjunto, pero es indudable que



LA RENDICION DE BREDA

"Las lanzas"
 Madrid. Museo del Prado.



SEÑORA CON UN ABANICO

Londres. Colección Wallace.



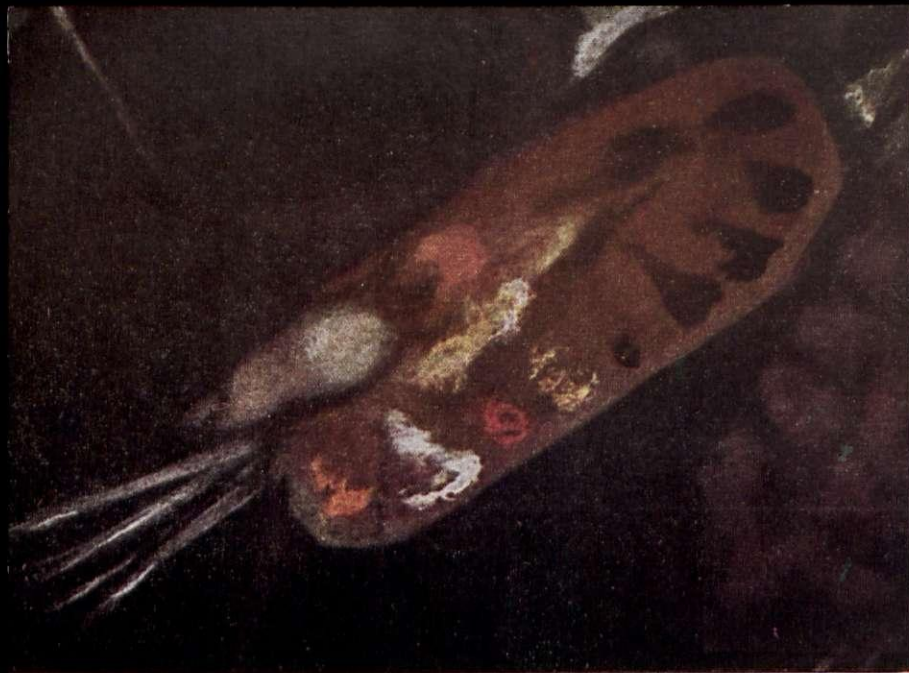
EL PRINCIPE FELIPE PROSPERO

Viena. Kunsthistorisches Museum.



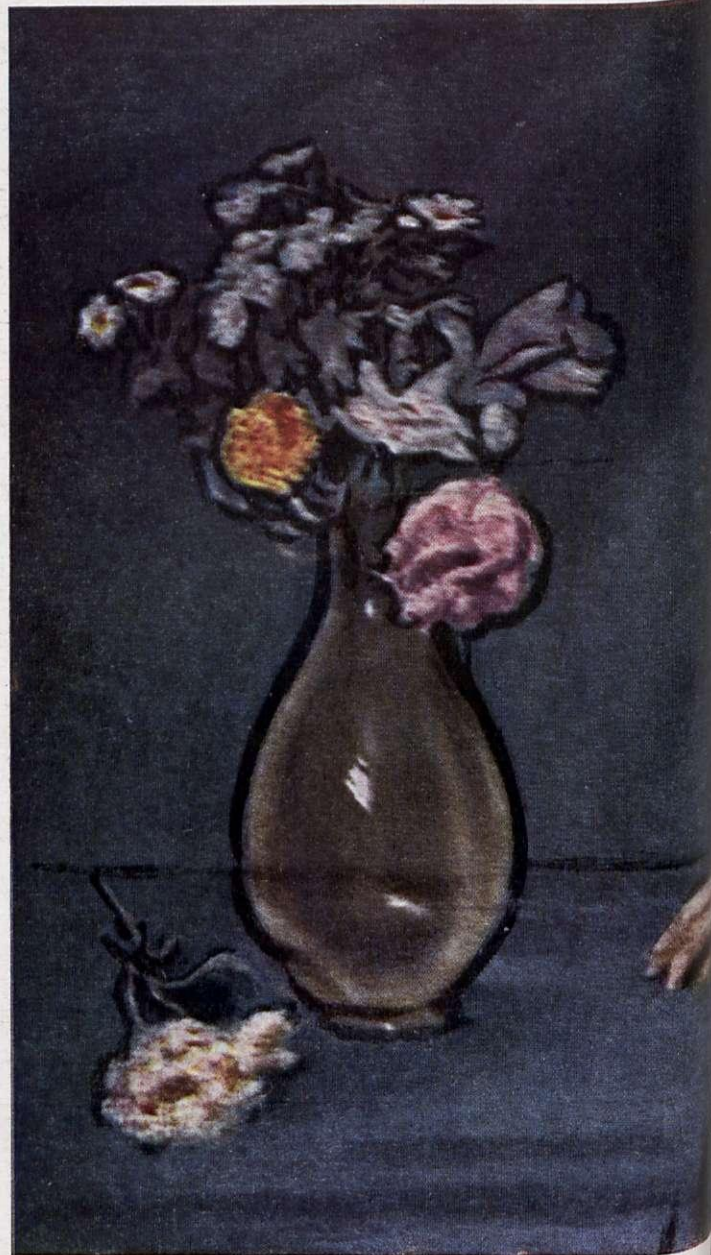
signo de interdependencia que les hace
 ente a la obra en la que están integrados
 tas que rigen cualquier creación estética.
 to de Velázquez sea tan Velázquez como
 adros más célebres. Su pincelada esoté-
 retina, su frialdad laboriosa y olímpica,
 cual manera en el todo y en cada una
 as reproducciones la vida palpitante de
 gmentos; esos trozos de tela sobre los
 del siglo XVII se posó el pincel mágico
 to que ha dado la historia del hombre.





"LAS MENINAS"

Madrid. Museo del Prado.



LA INFANTA MARGARITA

Viena. Kunsthistorisches Museum.

DIEGO DE ACEDO
conocido por "El Primo"

Madrid. Museo del Prado.



LOS MONSTRUOS DE VELAZQUEZ

POR

JOAQUIN
DE
ENTRAMBASAGUAS



El Enano Don Sebastián de Morra.

A PARTE de todas las conocidas circunstancias de la vida de Velázquez y de su labor pictórica, casi enteramente adscritas al real alcázar madrileño, hay una que, a través de su obra, trasciende en todo momento con muda pero expresiva voz: su aburrimiento del reducido mundo que le rodeaba y del cual se evade alguna vez de varias maneras cuando halla ocasión propicia.

Estas evasiones del estrecho ámbito familiar de Felipe IV, ínfimo para un pintor de sus dotes geniales, lo descubrimos a través de sus cuadros. Una vez es la inopinada *Venus del espejo*, donde se recrea en un desnudo femenino tan íntimo, que tiene calor de alcoba; otra



Don Diego de Acedo «El Primo».

es un viaje a Italia, del que nos quedan los dos primorosos paisajes de Villa Médicis, pero no cuanto debió de gozar en mundo tan opulento y distinto del de su vida palaciega; otras, inspirado por el sentido del barroco de su tiempo, sus cuadros mitológicos, en que destrona las falsas deidades y les da las formas populares coetáneas suyas, como aquel Vulcano, más herrero que dios, y el posible, pero inadmisiblemente Baco de *Los borrachos*, que sorprendería en el transcurso lento de alguna jornada regia, con toda su fuerza vital, o el irreconocible Marte en aquel hombrachón, con aspecto de ebrio, del que sólo un caso, que huele a guardarropía, nos da el tono bélico del dios;

otra, en fin, en una visita que hizo a la Fábrica de Tapices de Santa Isabel, donde recoge aquella escena de taller, que pinta, con todo su vivo movimiento, en aquella alucinante rueda del torno que gira eternamente por arte de su pincel... Y téngase en cuenta que el cuadro de Velázquez más cercano a estas evasiones del ámbito palaciego, aunque lo sea, es su obra cumbre, *Las Meninas*.

Y entre este feliz evadirse, que le recordaría la libertad de sus primeros años —cuando pintaba, de espaldas al Renacimiento, aquellas escenas de que es ejemplo magnífico la *Vieja friendo huevos*—cuadros religiosos, algún cuadro histórico y de encargo regio, y retratos, retratos, retratos, en que sus modelos habituales se repiten de distintas formas: Felipe IV, de negro, cazando, a caballo, joven, viejo, cuya mirada inteligente se desvía de la realidad en sueños eróticos, no menos dominadores que los de su digno súbdito Lope de Vega: doña Mariana de Austria, envarada, circunspecta, a quien sólo Velázquez logró dar vida, y los infantes numerosos, que parecían nacer para dar una efímera primavera a los pinceles de Velázquez, hartos de pintar severidades. Y más reiterado de lo conveniente, casi tanto como el Rey, y montando como él en el gobierno de España más que en el caballo, el Conde Duque de Olivares, con su deformada figura que el pintor ennoblece, sin recatarse, en cambio, de acentuar su mirada de hiriente cinismo...

Pero, afortunadamente, Velázquez halla una evasión pictórica y vital, casi cotidiana, sin abandonar su limitado mundo palaciego, la cual le abre horizontes insospechados para su interpretación realista de lo humano: los monstruosos seres que sirven de extraña distracción a la familia real, y en ellos emplea sus pince-

les ansiosos de múltiples matices expresivos que faltan en sus obligados e indiferentes modelos...

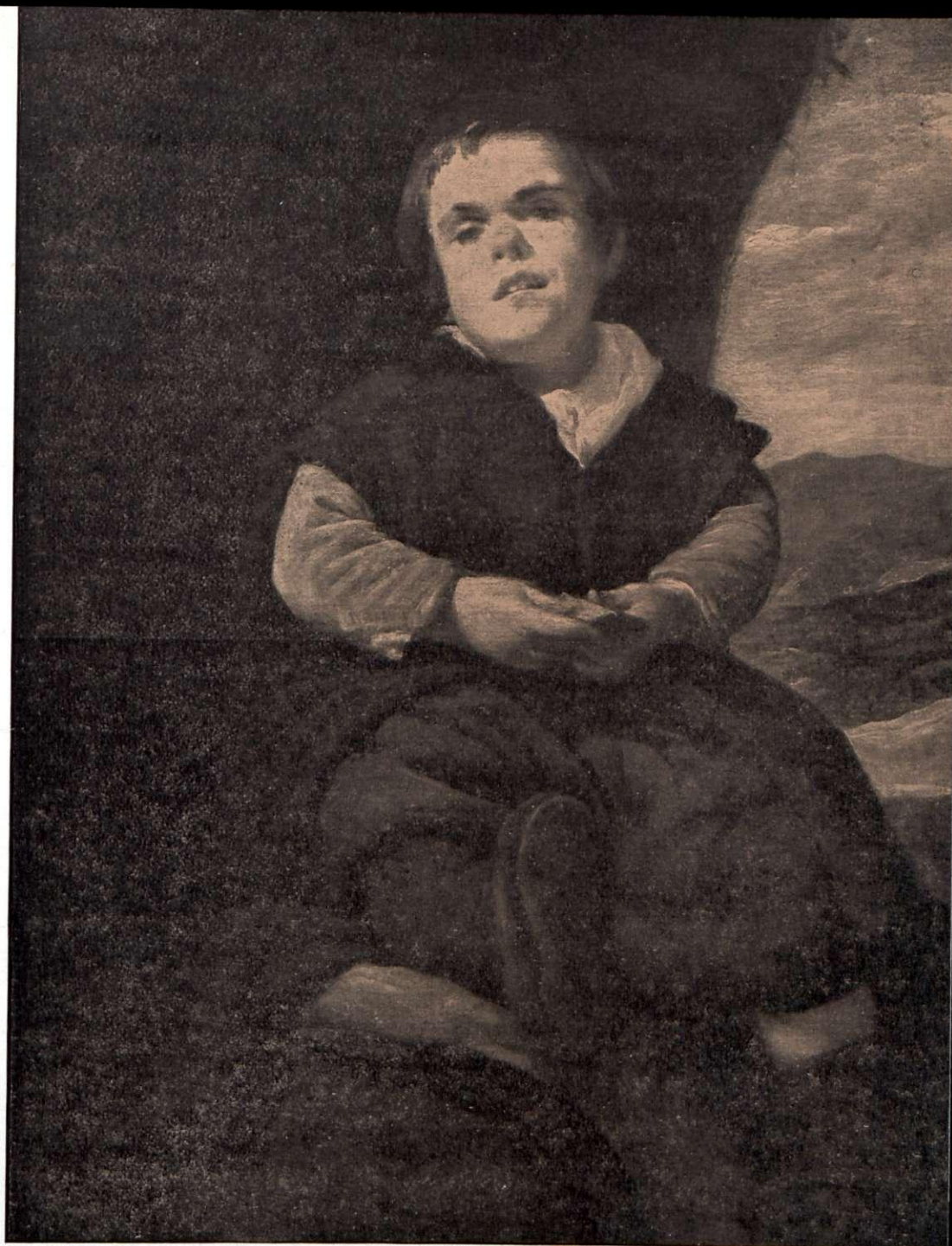
Gracias a las investigaciones de Moreno Villa, podemos conocer, con pelos y señales, la singular caterva, entre trágica y grotesca, de los *Locos, enanos, negros y niños en la corte española de los Austrias*, que, en parte mínima, retrató Velázquez, revelándonos esta desconcertante humanidad que apasionaría a un Freud.

Sabemos por el sagaz investigador malagueño que a estos seres llevados a Palacio de todas partes, y singularmente de Zaragoza, asegurándoles así una vida cómoda, se les paga de muchas maneras y por distintos organismos de la Real Casa: con raciones de cera, de pan, de alimentos diversos; con vestidos y regalos y con diversas mercedes, algunas de importancia, lo cual no impedía que rapiñaran lo que pudieran de las habitaciones reales.

Este pequeño, pero intenso mundo humano, tremendo, aunque rico en temas para un artista como Velázquez, se cruzaría con él por las galerías y las estancias de Palacio, con toda su fuerza expresiva, con todo su vivo movimiento, con todos sus abigarrados colores, y disfrutaría, el pintor, lo infinito cuando tuviera ocasión para interpretar los múltiples matices y las calidades de todas suertes de aquellos seres humanos de expresiones inagotables.

De estas repetidas evasiones pictóricas de Velázquez nos ha quedado esa serie de retratos, realmente única en la pintura mundial, cuyos personajes han sido identificados, definitivamente por Moreno Villa, aunque el Museo del Prado no haya rectificado todavía los errores que ha cometido respecto de ellos.

Ahí están los monstruos de Velázquez, no producidos por «el sueño de la razón», como en Goya, sino por la vida misma, que



Francisco Lescano, *«Lescanillo»*, llamado también *«El niño de Vallecas»*.

es harto monstruosa también, y por el arte supremo del pintor que supo inmortalizarlos.

He ahí a *Don Juan de Austria*, que se llamaría así por haberle apadrinado el Rey o un miembro de la familia real «hombre de placer» o bufón, que tenía la misión de hacer reír en una época en que había muchos motivos para llorar, y sobre todo en Palacio. En el archivo de éste se conservan los datos de cuantos materiales se emplearon para el lujoso vestido con que le retrató Velázquez: ¡más de cuarenta y cinco varas de tejidos diversos, amén de sedas para coserlos, cabritilla, medias, ligas, tahalí, zapatos, etc...! Pero el retrato

quedó inacabado, aunque conclusa para siempre en él la faz socarrona del bufón con un leve tinte de amargura que se refugia bajo el copioso bigote.

Y *Don Juan Calabazas* o «Calabacillas», sentado sobre unas piedras, con los atributos a los lados de su apellido y mote. Enano y truhán —el que cuenta cosas para hacer reír— no le correspondía en modo alguno llamarle *El bobo de Coria*, como se le designó por error hasta hace poco tiempo. Se lo cedió a Felipe IV, su hermano el Infante Cardenal don Fernando, y debió ser un tragón de siete

suelas, ya que se racionaba diariamente a este tenor: tres libras de carnero, una gallina, una libra de vaca y media de tocino, amén de otras frioleras, y ocho panecillos —que no serían la miniatura actual—, una libra de fruta, un azumbre de vino —más de dos litros, con lo que ya podía estar de buen humor— y cuatro libras de nieve, para refrescar su bebida, como el más refinado «gourmet» de entonces. Y por si esto fuera poco tenía derecho a carruaje, mula y acémila, y en la Navidad se le enviaba una libra de confitura.



Pablo o «Pablillos» de Valladolid.



En el magnífico retrato de Velázquez, rodeado por la gola de encaje, en cuya factura se adelantó D. Diego por lo menos doscientos años a la pintura de la época, aparece el ingrato rostro de «Calabacillas», desvergonzado y turbio, como su mirada, espejo de su alma, que el artista desentrañó.

Y así los restantes que iré enumerando:

Pablo de Valladolid, llamado también «Pablillos», como el protagonista del *Buscón*, de Quevedo, «hombre de placer», casado, a cuyos hijos, Isabel y Pablo, les cedió el Rey, cuando murió, las raciones que percibía de palacio el bufón.

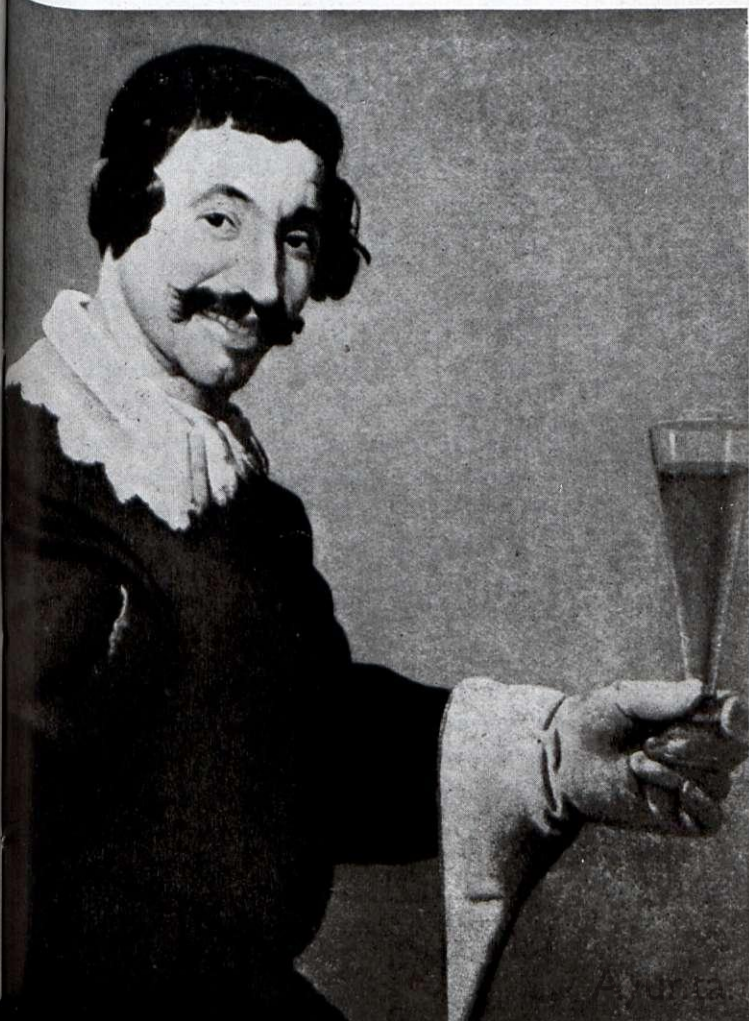
Velázquez, que se complugó en su retrato, al realizar su magistral estudio de negros, le presenta perorando, hablando «a tontas y a

Don Juan Calabazas, «Calabazillas».

locas», que acaso fuera su especialidad cómica, y si no fuera por su ridícula actitud, su rostro vulgar y tosco, que anima una mirada cuca, pudiera pasar, con la sobriedad y elegancia de la pintura, por un caballero de la Corte, porque otros habría, sin duda, tan faltos de clase como él y como en todas las épocas.

Don Cristóbal de Castañeda y Pernía, «hombre de placer», cuyos apellidos trascienden a linaje montañés, aunque le llamaran «*Barbarroja*» por sus presunciones militares, que alternaba con el arte de matar toros. Velázquez interpretó al retratarle el inconfundible sello de la locura —seguramente pacífica— en su rostro y ademán, desenvainando la espada y vestido a la turca, como correspondía a sus aficiones y mote. Fué cedido también por el Infante Cardenal al Rey su hermano, quien le desterró a Sevilla porque al preguntarle en una ocasión si en Balsaín había olivas, contestó, aludiendo al nefasto

*Don Cristobal
de Castañeda
y Pernía,
"Barbarroja"*



Conde Duque: «Señor, ni olivas ni olivares, afortunadamente.»

Francisco Lezcano, o «*Lezcanillo*», y también, por ser de Vizcaya, «el enano vizcaíno». Velázquez, en su retrato —llamado caprichosamente mucho tiempo *El Niño de Vallecas*— supo reproducir de modo genial no sólo su exigua estatura, sino también sus taras físicas, reveladoras de su imbecilidad, que morbosamente

Bufón desconocido.



Don Juan de
Austria.

su actitud digna y el gesto altivo de su rostro donde brilla una mirada inteligente con sombras de melancolía.

Parece ser que *«el Primo»* tuvo amores con la esposa de Marcos de Encinilla, aposentador de Palacio, quien la mató ciego de celos. Y asimismo, yendo un día en coche D. Diego de Acedo con el Conde Duque de Olivares, tiraron a éste un arcabuzazo y el enano fué herido en el rostro. Por último, no obstante su seriedad y su categoría palaciega, debieron de gastarles alguna cruel broma, pues se compró, en una ocasión, por encargo del Rey, «una cabellera» «para cubrir una corona que le habían hecho al *Primo*».

Sebastián de Morra, enano que vino de Flandes, donde había estado al servicio del Infante Cardenal, como otros ya citados, para pasar al de D. Baltasar Carlos, con los mismos emolumentos que percibía, a los que añadió el Príncipe la concesión de un criado, y cuando murió su señor, la herencia de un espadín plateado, dos veneras de Flor de Lis, un tahalí bordado, una espada y una daga plateadas y un cuchillo; número de armas que mal se compasarían con tan menudo personaje, a quien Velázquez, en el estupendo retrato que le hizo, conservó toda su fuerza realista, haciendo resaltar su pequeña estatura y concentrando en el rostro barbudo y vulgar la normalidad de su alma, que se asoma a su mirada profunda, en contraste grotesco con el vistoso traje de su oficio en Palacio.

Don Nicolás de Pertusato, o «Nicolásito Pertusato» familiarmente; acaso el único de grata presencia entre los monstruos velazqueños, pues más que enano era un liliputiense de proporciones armónicas, de aspecto infantil, mas no deforme. Nacido en Alejandría de Pala, en Milán, gozó en Palacio de privilegios aun

divertiría a la divertida majestad de Felipe IV.

Don Diego de Acedo, «*El Primo*», enano que disfrutaba en Palacio de especiales privilegios, como el de estar empleado en la Cámara Real asistiendo a la estampa o estampilla —firma facsimilar del Rey— y no falto de dineros, ya que su ración se la ce-

día a su criado, aunque luego la heredara a su muerte su sobrino Bernardo Pedrero. Velázquez pintó su extraordinario retrato en Fraga, durante la jornada de Felipe IV a Aragón, y en él aparece despachando en su empleo, y aun que el artista, hábilmente hizo resaltar su pequeñísima estatura. también copió para la posteridad



Don Antonio «el Inglés».

superiores a los del «Primo», por merced de Felipe IV, que le favoreció con una doble ración, numerosos vestidos y ayudas de costa, nombrándole, por último, la Reina ayuda de cámara, cargo de toda confianza, ya que estaba continuamente junto a los Monarcas. Cuando murió, en 1710, dejó por heredera suya a doña Paula de Esquivias, de veinticinco años y soltera.

María Bárbara Asguín, enana, llamada comúnmente «Mari Bár-

bola», de origen alemán. Al morir la condesa de Villerbal y Walther, a cuyo servicio estaba, entró al de la reina doña Mariana de Austria, dándosele la ración correspondiente y haciéndola objeto de otros emolumentos, como ocho vestidos, cuatro libras de nieve, cada día, durante el verano y la ración de su criada Juana de Horte. Al cesar en el trono español la casa de Austria, en 1700, Mari Bárbola se fué a su tierra sin que se supiera más de ella.

Pero lo mismo Mari Bárbola que Nicolasito Pertusato, nos han dejado su imagen, para siempre, gracias al arte de Velázquez, en su obra maestra, *Las Meninas*, donde aparecen en el ángulo derecho, contrastando prodigiosamente con la bellísima escena central: la enana con traje de corte y un gesto desabrido en su rostro deforme y el liliputiense en actitud muy infantil y graciosa, jugando con el tranquilo perro que tiene a los pies, de mayor corpulencia que él.

Don Antonio «el Inglés», designación que se da habitualmente al enano que con suntuoso vestido y sujetando en apariencia un enorme perro, que podría arrastrarle con facilidad, aparece en el retrato atribuido, por lo general, a Velázquez, aunque pudiera, por su técnica y la época del atuendo, ser obra de Carreño de Miranda.

Ahora bien, lo evidente es que el personaje retratado no es don Antonio «el Inglés», enano de Palacio muy anterior a Velázquez,

María Bárbara Asguín, llamada «Mari Bárbola».



sino probablemente otro enano, Nicolás Hodson, también inglés, que empezó a servir en la Corte en 1678, lo cual puede favorecer la atribución del cuadro a Carreño.

En todo caso, la espléndida pintura, de elegancia cuidada y factura avanzadísima, ha sabido captar muy bien el rostro de perillito pequinés malhumorado, del enano, revelador de un posible complejo que en sus compañeros monstruosos no aparece.

A este desfile maravilloso y deprimente podrían agregarse el retrato que también pintó Veláz-

quez, de otro «hombre de placer» con avenates de loco, Juan de Cárdenas, que toreaba, pero la obra del genial pintor se ha perdido, o yace, sabe Dios dónde, sin identificar, y el loco o bufón que, retratado por Velázquez dos veces —una empuñando una copa de vino; otra, señalando una esfera— no halló razones sólidas para identificarlo con el «gentil-hombre de placer», Manuel de Saute, muy favorecido del Monarca.

Después de tres siglos, al contemplar esta colección única de enanos pintados por Velázquez,

superando a otros artistas de su tiempo y anteriores, que también retrataron a otros, comprendemos mejor que nunca la vida y el arte del inmenso artista en esta evasión, casi cotidiana, a un mundo monstruoso, ciertamente, pero sin convencionalismos cortesanos aunque en la Corte fuera, y lleno de posibilidades creadoras para sus pinceles, que supieron tratar estos monstruos con toda su horrible realidad, que él vería como nadie, pero con un interés vital en que se mezclan indiscutiblemente un humorismo sutil y una delicada ternura.



VELÁZQUEZ

ARQUITECTO

P O R F R A N C I S C O I Ñ I G U E Z

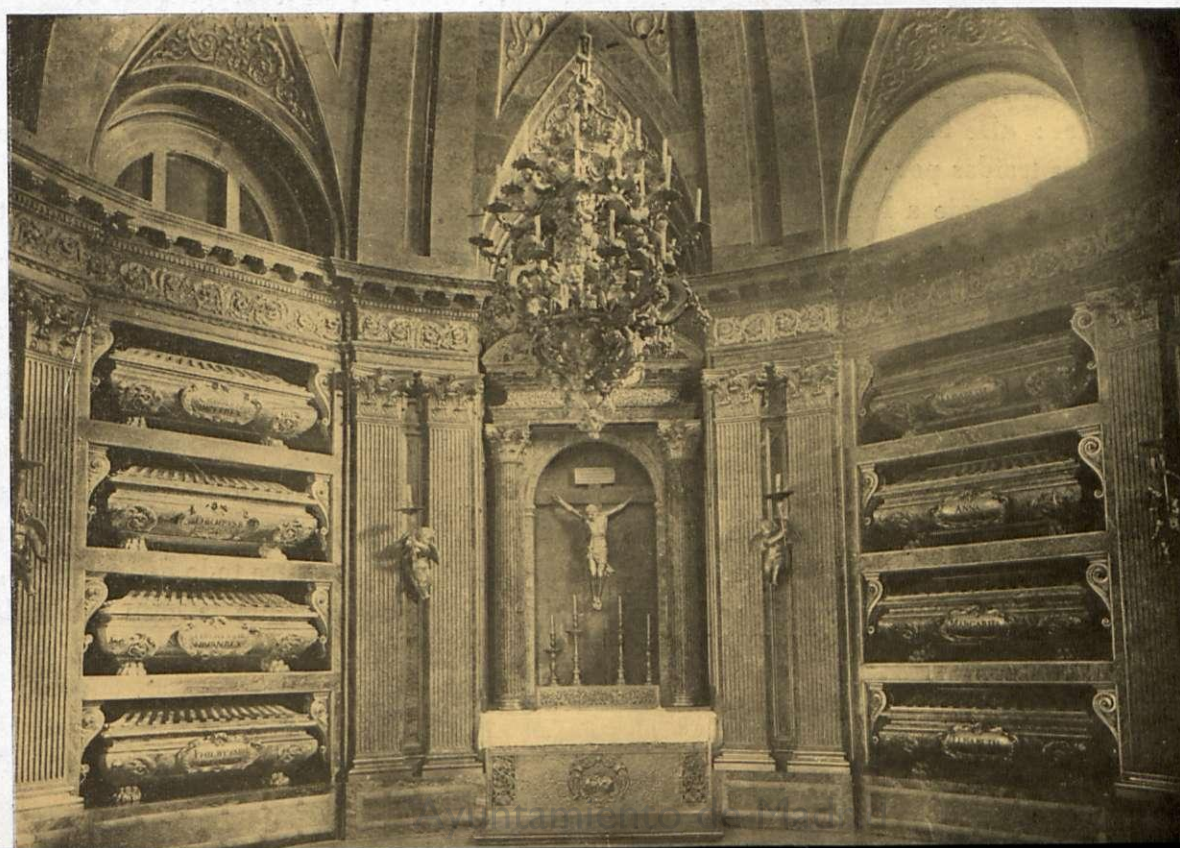
SABIDA de todos la importancia que en la formación de nuestro barroco tuvieron los pintores con sus perspectivas audaces de fondo arquitectónico, sus «máquinas» de cartón y tablas pintadas, de tanto éxito en las exequias y entradas triunfales, y las decoraciones teatrales; conocida también y bien ponderada la influencia de artistas como Ricci, Claudio Coello y Alonso Cano, no ha sido destacada como debiera la participación que puede corresponder a Velázquez, y no ciertamente por desconocida: es raro el estudio un poco extenso acerca de su vida que no recoja las opiniones de sus contemporáneos, que a una le adjudican

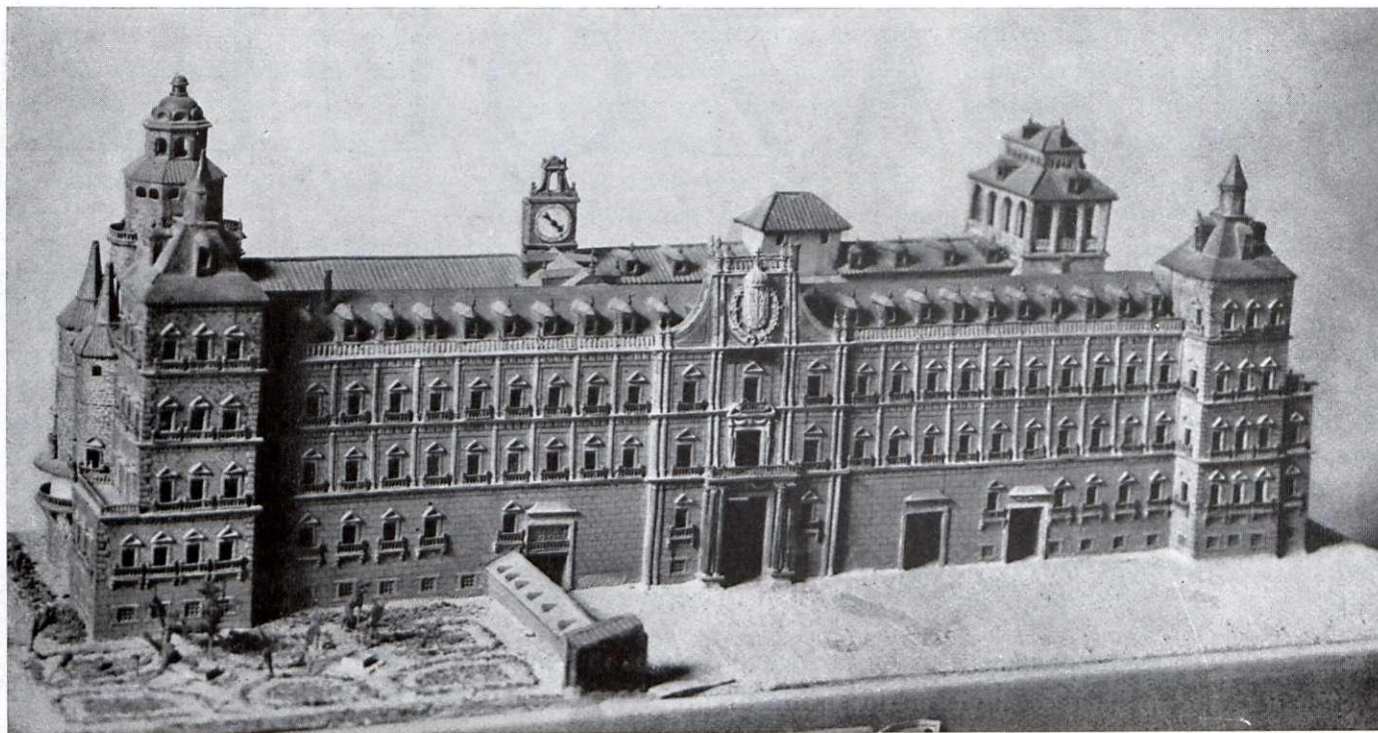
obras de importancia con unanimidad que sólo admite una excepción: los *Diálogos de la Pintura*, de Carducho, impresos en 1633, sin una sola mención de Velázquez.

Por el contrario, Díaz del Valle, en su tremendo escrito laudatorio publicado por Sánchez Cantón en el tomo segundo de sus *Fuentes literarias para historia del arte español*, al par que se exalta hasta escribir: «¡Tu solus Didacus in Orbe!», le llama arquitecto por dos veces. Por desgracia, no dice el fundamento del título.

Es más explícito Gaspar de Fuensalida en sus testimonios para otorgar a Velázquez el hábito de

Panteón de Reyes del Monasterio del Escorial. Sobre el altar el famoso Cristo de Guidi.





*Maqueta del antiguo Alcázar destruido por el fuego.
(Museo Municipal de Madrid.)*

Santiago: «Que el pretendiente es quien acabó y perfeccionó el Panteón del Escorial.» Da la noticia Cruzada Villaamil en sus *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, y reitera luego al referir su viaje al Escorial el último año de su vida para colocar en el panteón el crucifijo de Guidi, acabado de venir de Italia, «que allí se está desde que Velázquez allí lo puso». Esto último está publicado en la obra de Palomino, *El Museo Pictórico*, donde aparece la vida de Velázquez en su tercera parte, relatada por un tal Velasco, discípulo del maestro. De él son también las noticias de trabajos en el Alcázar: «De bronce se vaciaron algunas estatuas (de las traídas por Velázquez en 1651, al regreso del segundo viaje a Italia) para la pieza ochavada, que fué traza y disposición de Velázquez, como también el ornato del salón grande y la escalera del Rubinejo, por donde sus Majestades bajar a tomar los coches, que fué elección como de su ingenio». Para decorar estos salones y los del Palacio del Buen Retiro añade la venida de Italia por intervención directa suya de los fresquistas Colonna y Mitelli, aumentados aquí con Rici, Carreño y luego Zurbarán. Todas las pinturas de muros y techos dice también Palomino fueron realizadas

por dirección y aun cartones de Velázquez, aunque el diario conservado de Mitelli, publicado en Bolonia el año 1678 por Carlos César Malvasia, no tenga «per conto alcuno nominato il Velázquez»; por lo visto hizo lo mismo que Carducho.

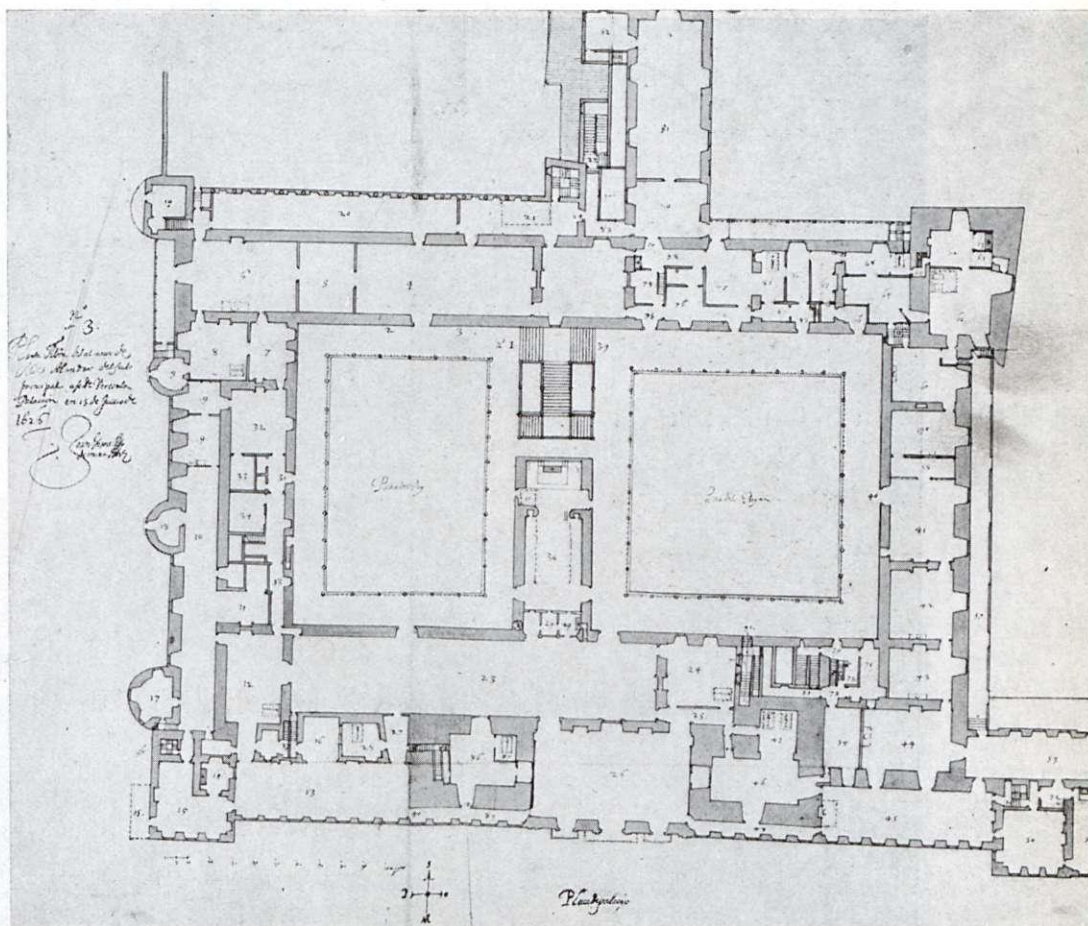
Pero es raro que Palomino, buen prodigador de títulos de arquitecto al Greco, Claudio Coello, Valdés Leal, Becerra, Rici y tantos otros más, alguno con justa causa, como Alonso Cano y Donoso, por ejemplo, no se le adjudique a Velázquez, luego de haber citado como suya una obra de verdadera categoría, como sin duda fueron las transformaciones de los salones del Alcázar y la construcción de su nueva escalera.

Por tanto, y según sus contemporáneos, tenemos tres posibles intervenciones de Velázquez: panteón de El Escorial, Palacio del Buen Retiro y reforma de los salones de Espejos y Ochavado del Alcázar, además de otras obras en el mismo edificio, como la decoración de la galería, el tocador y la capilla de la reina.

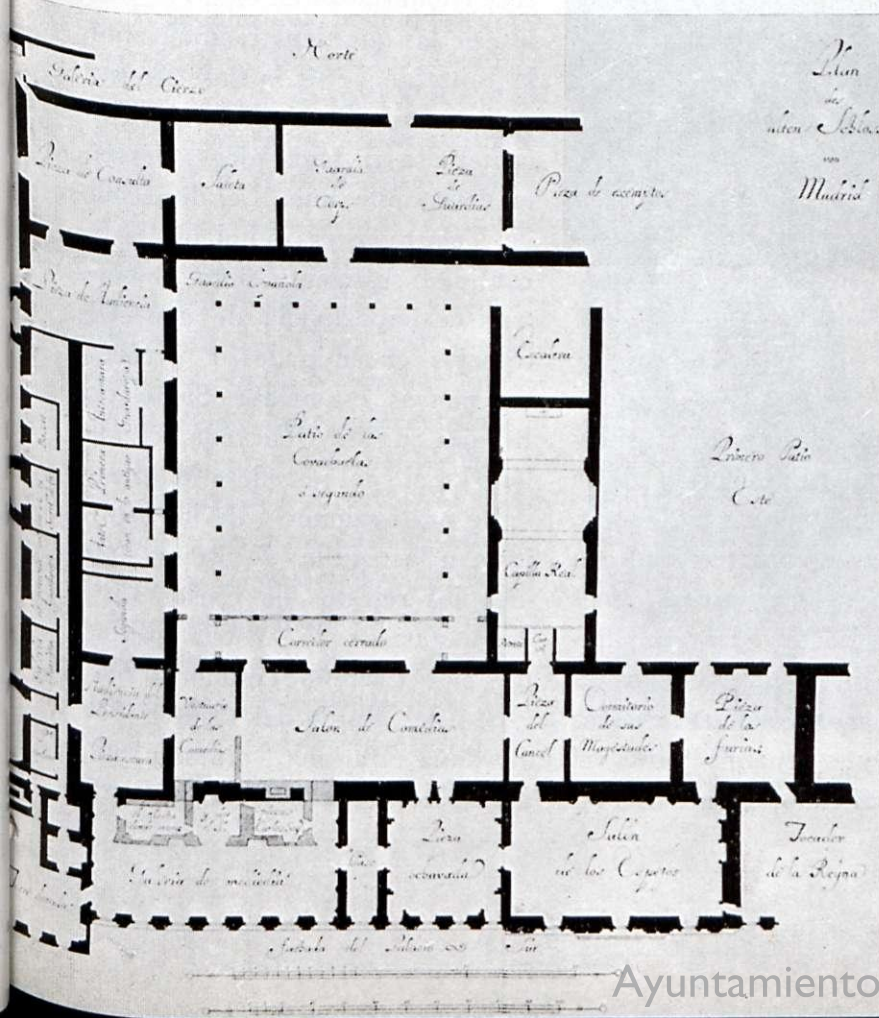
Es muy difícil el Buen Retiro. La documentación conocida es amplia y extensa, pero sin datos gráficos suficientes, sobre todo de interiores, y conservados en pie solamente la gran sala del Museo

del Ejército y «El Casón»; con interés arquitectónico la primera, al menos para lo que ahora interesa, y pintado posteriormente por Lucas Jordán el segundo, es imposible graduar su importancia y, por tanto, el influjo que pudieron ejercer sobre los creadores del barroco y su desarrollo posterior.

Del panteón hay también documentación extensa, tanto publicada como inédita, y existe, por fortuna, íntegro y sin retoques de nadie. Su importancia es decisiva como jalón fundamental de los comienzos del estilo. Sus tracistas Crescenci (al parecer con intervención escasa), Juan Gómez de Mora y Carbonel se apartan del clasicismo herreriano y abren nuevos caminos con as-

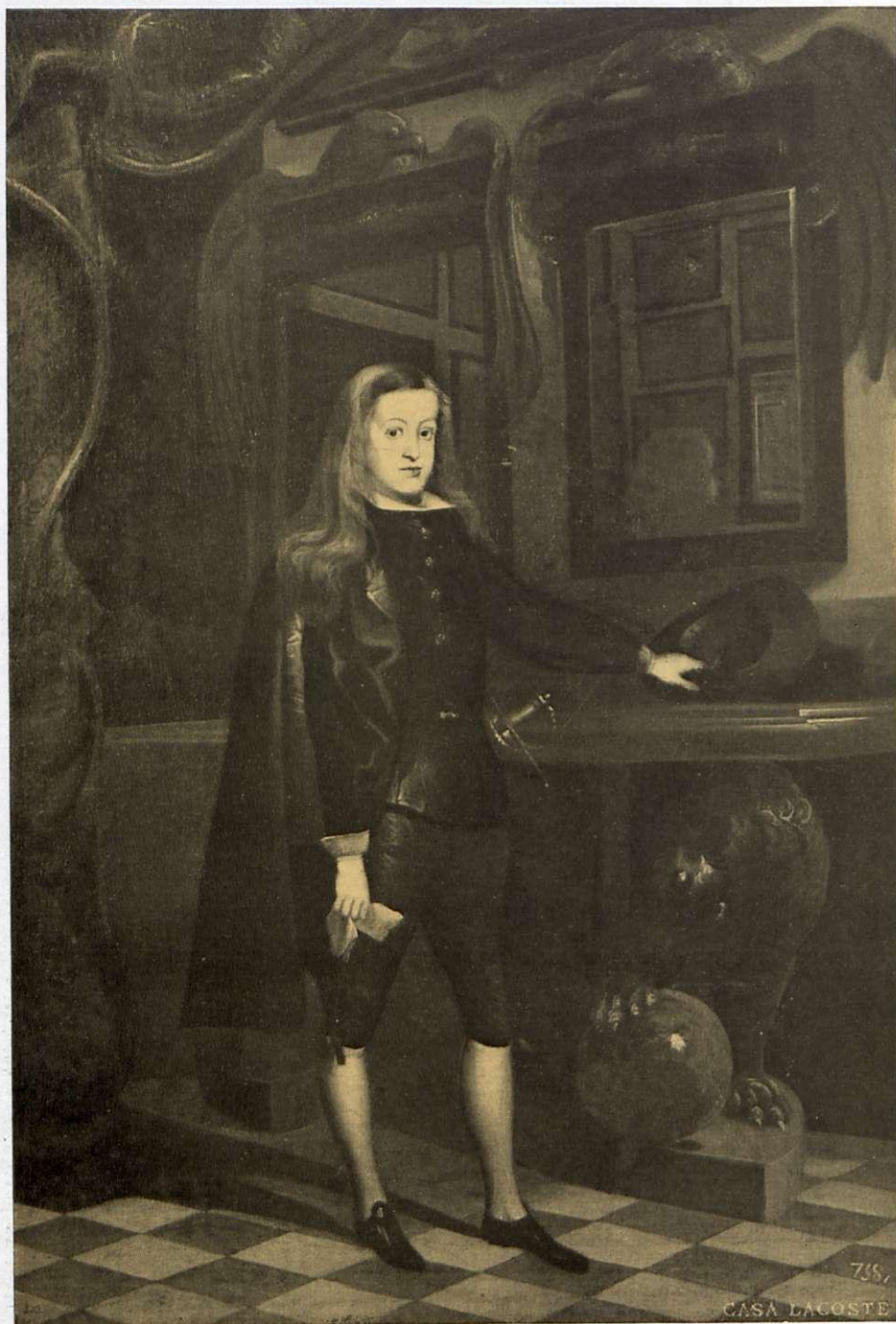


Planos de la reforma del Alcázar, firmados por Mora, en los que se da clara idea de la transformación de aquellos solares.



piraciones diversas a las conocidas hasta entonces. Si Velázquez, como afirma Fuensalida, tuvo participación directa, su categoría de arquitecto y creador del nuevo estilo será indudable. La documentación dice poco, y únicamente parece haber tenido intervención en algunos bronceos hechos en Madrid y en otros traídos de Italia coincidiendo más o menos con su estancia, cuando va por segunda vez (1649-51).

Por entonces vienen de Roma las estatuas de la Esperanza y la Naturaleza de la portada que se alza en la escalera, la gran lámpara fundida en Génova, precisamente por junio de 1651, coin-



Carlos II el Hechizado, obra de Carreño de Miranda.

ciendo con la estancia de Velázquez en aquella ciudad, según carta de Felipe IV al prior del monasterio, conservada en el Archivo de Palacio. El crucifijo, que Tormo demostró era obra de Guidi, llega mucho más tarde, pero la intervención directa de Velázquez en su colocación y el hecho de ser el único de los gran-

des Cristos de bronce del monasterio (de Leoni, Bernini, Tacca y Guidi) que lleva cuatro clavos, hace pensar en su paternidad con orientaciones y aun trazas, pues no deben olvidarse las enseñanzas de Pacheco imponiendo los cuatro clavos, bien recordados por Velázquez cuando pintó el Cristo crucificado, para San Plá-

cido. Pero lo demás, el fundido por Guidi, la Esperanza y la Naturaleza son esculturas tan correctamente italianas, que nada nos dicen.

Hay más bronce en el panteón adjudicables a Velázquez. Lo sabemos por las insistentes reclamaciones de un platero de Madrid, llamado Pedro de la Sota, porque no le pagan sus trabajos en El Escorial y en los salones del Alcázar. No especifica los primeros y conocemos de los segundos piezas sueltas y las águilas de los espejos que dieron nombre al salón, por las tasaciones efectuadas en 1646 por Cristóbal de Pancorvo y Joaquín Pallarés (Archivo de Palacio). La cuenta es fuerte, pues según informa en agosto del 48 el superintendente de las obras reales, Marqués de Malpica, luego de ratificar la falta de pago de «la obra del saloncillo y habiendo pedido a Velázquez razón del concierto que hizo con él parece se ajustaron en cien mil reales, de los que tiene recibidos por la Junta de Vestir la Casa setenta y cinco mil novecientos veinticinco». Falta un buen pico y parece lo cobra este año. La dirección de Velázquez es indudable y la cantidad suficiente para demostrar la importancia de aquellos trabajos encaminados a decorar las nuevas estancias: Salón de Espejos y Sala Ochavada, el saloncillo al cual se refiere Malpica.

De estos salones y de los espejos con las águilas de bronce dan idea los retratos de Carlos II y doña Mariana de Austria, pintados por Carreño (números 642 y 644 del Museo del Prado) y el de doña Mariana, pintado por Mazo, conservado en Londres y

con réplica en la Casa del Greco, de Toledo. El último enseña una parte de la Sala Ochavada con una puerta barroca del tipo usado por Gómez de Mora y repetido por el hermano Francisco Bautista y luego por todos los barrocos, y es importante porque la intervención de Velázquez en esta obra está documentada, y no tan sólo por Palomino. La documentación general, que nunca puede afirmarse agotada, menciona tan sólo a Juan Gómez de Mora como arquitecto y maestro mayor, pero la colaboración de Velázquez con él es indudable y aparece clara en la ocasión única en la cual no concuerdan y trasciende su discrepancia al superintendente, que se pelea con Velázquez y da cuenta al Rey. Lleva fecha de 14 de marzo de 1646, y dice así: «Señor: Ayer me dijeron habían hallado un embarazo en la ejecución de la obra de la alcoba que v. Mag. me dijo se había de hacer y preguntádoselo a Velázquez me respondió daría cuenta a v. Mag. y juzgando era razón hacerlo yo pedí a Juan Gómez de Mora me diese razón de ello». Y esta «razón», escueta y seca, es como sigue: «Juan Gómez de Mora dice acerca de la obra de la alcoba de la Galería del Mediodía de su Mag. que quedó a cargo de Diego Velázquez, que se ha hallado estar diferente de lo que se pensó...» La tal alcoba era la antigua de Felipe II, que se derribó para construir la escalera nueva y la Sala Ochavada. Que la dirigía Velázquez es indiscutible, y sólo la discrepancia con Mora en cuanto a la resistencia de aquellos muros «diferente de lo que se pensó» nos la hizo conocer. Es

lástima que se llevaran tan bien, pues si hubiesen tenido más discusiones hubiesen llegado a los documentos.

De esta reforma del Alcázar hay dos planos, uno anterior, firmado por Mora el 15 de junio de 1626 (conservado en la Biblioteca Vaticana, fondo Barberini-Lat) y otro unos años posterior a la muerte de Carlos II y publicado por Justi en *Velázquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888). El último no es demasiado bue-

no, pero entre los dos dan una idea bastante clara de la transformación en líneas generales de aquellos salones. La escalera se omite y no tenemos idea de cómo pudo ser.

Para confirmar por completo la colaboración de Mora y Velázquez tenemos, además del anterior documento, publicado por Cruzada Villaamil, un plano trazado por Gómez de Mora y Velázquez para la instalación de cuadros en la Sala Capitular de



Doña María Ana de Austria, retrato pintado por Carreño de Miranda.

El Escorial. Fué publicado por Matilde López Serrano entre las *Trazas de Juan de Herrera y de sus seguidores para el Monasterio de El Escorial* (Madrid, 1944).

No vale la pena de traer aquí otros documentos de cortinas para el Alcázar y Aranjuez, ni tampoco los méritos aducidos para su cargo final de Aposentador Mayor, según los cuales dedicó toda su vida al cuidado y mejor ornato de los aposentos reales, porque todos estos afanes y trabajos en-

cajan mejor en el decorador y conservador que en el arquitecto, aun reconociendo que ambas misiones andaban muy juntas por el siglo XVII.

Por el contrario, es interesante su biblioteca, ya tratada por Sánchez Cantón en *Cómo vivía Velázquez* (Madrid, 1942). De 154 libros inventariados a su muerte en la Casa del Tesoro, era el grupo dedicado a la Arquitectura el mayor en número y más completo: Vitrubio, Alberti, Escamoz-

zi, Abbaco, Serlio, Cataneo, Palladio, Vignola, Montano, Rusconi, Arfe... Como advierte Sánchez Cantón, «constituían una sección que hasta pocos técnicos del Arte de construir tendrían tan completas».

Ciertamente, no es fácil incluirle en el arte de construir, pero sí como enlazado directamente con Juan Gómez de Mora para formar una unión que dió lugar al nacimiento de la arquitectura barroca.





ATMOSFERA MADRILEÑA DE VELAZQUEZ

POR JULIO TRENAS

VELÁZQUEZ, como todo escritor y artista, soñó con la conquista de Madrid. No aspiraba el pintor a la popularidad respirable en cenáculos y tertulias, ni a esa otra capaz de poner silencio admirativo en las gentes, cuando el personaje famoso circula en democrático callejeo. Hay en el artista excepcional un segundo hombre que pone ilusiones, tintadas de ingenua ambición, en algo distinto a la misma pintura donde brillará como astro máximo. Apetece el triunfo social, el codeo con los grandes e importantes y obediente a este movimiento de su alma es apresurado quemador de etapas. No se entretiene en escalones in-

termedios y aspira, nada más y nada menos que a llegar al Rey. La máxima ilusión del yerno de don Francisco Pacheco es practicar un día las puertas de palacio, ante las que se agolpan los pretendientes lanzados en aluvión por las provincias españolas o quienes hicieron las campañas de Italia y los Países Bajos con más inútil heroísmo que gloria y salmodian su queja en expectación de una distinción o pago no siempre otorgado al más valioso.

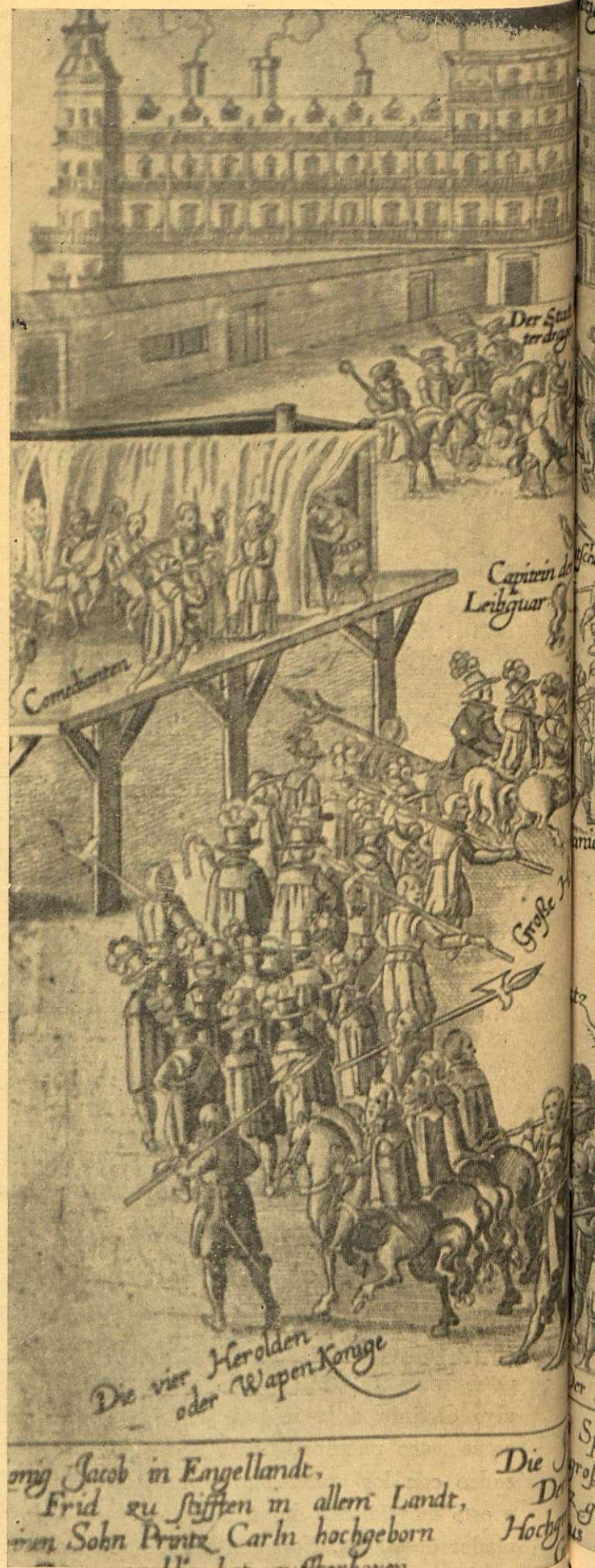
Su primera visita a Madrid, en abril de 1622, es visita de tanteo. La informa, aparentemente, un móvil estético: conocer las riquezas artísticas ate-

soradas en la corte. Por debajo de este incentivo camina el otro: entrar en Palacio. Velázquez, aunque no lo consiga en este intento, quiere pintar al Rey. Va a librar con los pinceles su batalla palatina. Pero no consigue su primer objetivo hasta el año siguiente. En agosto de 1623 retrata al Rey y a algunos otros personajes. Las verjas del Alcázar se abren definitivamente para él el 6 de octubre de aquel mismo año cuando el monarca le toma a su servicio «para que se ocupe en lo que se le ordene de su profesión, señalándole veinte ducados de salario al mes, a más de pagársele aparte las obras que ejecute». Asimismo se le concedía otra pensión de trescientos ducados.

PINTOR POPULAR Y NO DEL PUEBLO.

Si un nombre de artista ha calado en la entraña del país, este nombre es el de Velázquez. No lo entiende el pueblo sólo como ejercitante del arte de la pintura, sino como expresión de la buena pintura por antonomasia. Sin embargo, don Diego, pintor archipopular, no es —cual Goya, por ejemplo— «pintor del pueblo». Toda su obra nace esencialmente palaciega. Los tipos populares, las notas costumbristas que en ella aparecen perfectamente localizadas en el todo de una tarea puesta al servicio de la realeza, son brote aislado del Velázquez que pudo existir y no se consumó al tomar el artista definitivamente el camino de Palacio. ¿Qué duda cabe de que el pintor conoció, frecuentó el Madrid de su tiempo? No podía estar desprovisto de esa curiosidad que llevaba al mismo Rey a visitar de incógnito los corrales de la Cruz y el Príncipe. Le llegarían, sin duda, ecos, ramalazos de las fiestas y romerías. Terminó por entonces la de San Marcos, celebrada el 25 de abril y llamada «la del Trapillo», que iba hasta la ermita del evangelista en las afueras de la Puerta de Fuencarral y cuyo nombre, según Zabaleta, era debido a que allí acudían «los nobles a ver el trapo y los plebeyos a orearlo». Cantaba Lope una de las romerías

Festejos en Madrid con motivo de la llegada del Príncipe de Gales en el año de 1623.





Sein verheüßten Braut selbst zu sehn
Wie dan im Mertzen ist geschehn.
Die zeit thet man Celebreren
Mit ringelrennen und Thurniern

Da hochgmelter Printz zu Madrill-
Dahin Er kommen war gantz still,
Gantz Königlich zu hoff wardt bracht,
Gott geb daß Frid dadurch werdt gmac



Felipe III.

más madrileñas de aquel tiempo, la de «Santiago el Verde».

«Bien parecéis forastero,
Pues no sabéis que se llama
Santiago el Verde este día,
En que las hermosas damas
Y las que no son hermosas
Van con espantosas galas
Al Soto de Manzanares».

Don Francisco de Quevedo aludió a otra popular romería, la de San Blas, que desde el siglo anterior venía celebrándose el 3 de febrero en la ermita que el patrón de las gargantas tenía en el

atillo del Retiro, sobre el templo de Atocha, junto a las milagrosas aguas de la fuente de Santa Polonia:

«Las gargantas de San Blas
Con almuerzos y meriendas,
Son garrotillo del pobre
Que las paga y no las prueba».

Se dice que una verbena todavía en vigor, la de San Juan, celebrada en el Prado, tuvo su origen en la fiesta que en 1631 dispuso a Felipe IV el Conde Duque en los jardines vecinos que en el Prado tenían el Duque de

Maqueda y los Condes de Carpio y Monterrey, extendiéndose desde Neptuno a la Cibeles. Para poder organizar la representación teatral eje de la fiesta, hubo que derribar cercas, a fin de unir los jardines de los próceres. Seguro que allí, cita de la grandeza, oportunidad social importante, estuvo Velázquez. Máxime si se tiene en cuenta que su carrera palatina había llegado ya al cenit. Al ganar el concurso abierto por Felipe IV, para pintar «La expulsión de los moriscos», se le nombró ujier de cámara. El cuadro se instala en el salón grande de Palacio y de allí se lo lleva el incendio que destruyó el Alcázar en 1734. Ya habría regresado el artista de su primer viaje a Roma y pintado el gran retrato ecuestre del llamado «rey poeta». Tanto gustó al monarca, que ordenó se expusiera en las Gradas de San Felipe, mentidero cortesano donde cayo muerto Villamediana. Aquella exhibición significó, sin duda, el primero y casi único contacto de una obra de Velázquez con la gente. De su arte, más se sabía por referencias palaciegas que por contemplación directa. Pintor de la facilidad, sus «rectificaciones» obedecen más a aburrimiento que a insatisfacción estética. Ortega y Gasset lo apunta: «Velázquez estuvo condenado a vivir la mayor parte de su vida encerrado en Palacio con sus propios cuadros. Era natural que al cabo del tiempo sintiese el deseo de modificar algo en ellos, sobre todo en los retratos del Rey. Cualquiera otro pintor, en condiciones parejas, hubiera hecho lo mismo.»

Encaminado directamente a su ambición cortesana y social, Velázquez ofrece el ejemplo del hombre tesonero que se ha fijado una meta y, una vez conseguida, se amolda a ella felizmente, sin otra ansia ni inquietación. El propio Rey le dió fama de flemático. Y Ortega define así el carácter del artista: «era, sin duda, de apático temple, de condición suave, enemigo de querellas e incapaz de gesticulaciones. Sólo así se explica que pudiera vivir sumergido durante treinta y siete años en las intrigas de un Palacio Real, sin rozarse con nadie». El mismo autor anota que «sólo tuvo una levisima pendencia con el Marqués de Malpica, por razones de detalle en el servicio palatino».

Si alguien le incita a la emulación no en lo estético, sino en cuanto al triunfo personal y social, es el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens. Cuando Velázquez lo conoce, Rubens tiene cincuenta y un años y el pintor español veintinueve. La primera misión diplomática en España del autor de *Las tres gracias* tuvo lugar en 1603. Vino entonces con una carta de Vicente de Gonzaga para Iberti, su representante en la corte de Madrid. La segunda visita del artista ocurre el 10 de septiembre de 1628. Su misión diplomática: negociaciones con Buckingham para terminar la enemistad entre la Reina Gobernadora y Felipe IV con Carlos I de Inglaterra. Rubens llega con un cortejo de criados ostentoso, viaja con el boato de un príncipe y agrega el fruto de sus pinceles a

la diplomática tarea, realizando un retrato ecuestre del Rey, verdaderamente muy notable, al que se refiere Lope de Vega en su comedia *El laurel de Apolo*. Retrato que, por desgracia, se ha perdido para siempre.

Anhela Velázquez ser como Rubens en lo social, que no en lo plástico, pues se sabe poseedor de «su» verdad y, como en una ocasión dijo de su propio arte, «prefiero ser primero en la grosería que segundo en la delicadeza». Este afán de subir, de *ser*, en los medios palatinos, está justificado por la progenie del pintor. Volviendo a Ortega y Gasset, la en-

contramos registrada en las siguientes palabras: «Su familia portuguesa, por los Silva de Oporto, estaba impregnada de pretensiones aristocráticas. Creían proceder nada menos que de Eneas Silvio. Velázquez sentirá como su auténtica vocación la de ser un noble, y como la nobleza en aquel tiempo de monarquía absoluta se mide por el grado de proximidad en el servicio al Rey, considerará la serie de encargos palatinos que va a ir recibiendo y que culmina en su formal ennoblecimiento al recibir la Cruz de Santiago, como su verdadera carrera.»

La proximidad al Rey la logra



Margarita de Austria.



Retrato de una dama.

en seguida. Vehículo fueron para él los pinceles, como en otros cortesanos pudieran serlo las intrigas o las amistades. En 1624, en el viaje que Felipe IV hace por Andalucía, logra insertarse. Un contemporáneo suyo importante va también como cronista real: don Francisco de Quevedo y Villegas. ¿Nacería una amistad entre ambos? Por ahí anda un retrato de

don Francisco de factura velazquiana. Sin embargo, no son de esperar las estrecheces en el trato. Quevedo es agudo, atrevido en dichos. Censura abiertamente a los personajes y no ve con buenos ojos al Conde Duque, a quien Velázquez debe favores iniciales en la Corte y en quien, sobre todo, reconoce al valido prepotente e in criticable.

La carrera de honores del artista se abrillanta con otra distinción real: en 1648 Felipe IV lo envía a Italia formando parte del cortejo que ha de ir a recibir a la nueva Reina doña Mariana de Austria. Un año antes de su muerte, el rey lo hace caballero de Santiago, y en 1660 marcha con Moro, Villarreal y Goetens a la Isla de los Faisanes para intervenir, como aposentador, en la entrega de la Infanta doña María Teresa a los franceses, para casarse con Luis XIV como consecuencia del Tratado de los Pirineos. Así enferma, tal vez por las molestias, viajes y el excesivo trabajo. Regresa a Madrid y muere en la corte el 6 de agosto de ese año a los sesenta y uno de su edad.

EL MADRID DE VELÁZQUEZ.

Es, exactamente, el de su más primitivo plano: el de F. de Wit editado en Amsterdam (1613-1620) y al que obedece, en su levantada perspectiva y orientación, el trazado de Pedro de Teixeira, grabado en Amberes en 1656. Un Madrid pequeño, dominable. Donde en ocasiones la vida cortesana desborda del propio Alcázar para extenderse en

algún regocijo público o en las fiestas teatrales del Buen Retiro. Una de las primeras solemnidades oficiales disfrutadas por el pintor como vecino de la capital está constituida por la serie de fiestas celebradas en la villa con motivo de la venida del Príncipe de Gales, entonces prometido esposo de la Infanta doña María, hermana del Rey. Se alojó en el Alcázar y en su enorme patio, donde tantas veces se alzó el tablado para la representación de Autos Sacramentales, hubo fiestas y juegos escénicos. Velázquez inició un retrato del que después había de ser Carlos I de Inglaterra, que quedó sin terminar.

Frecuentó el pintor, como adscrito al séquito real, los Jardines y Palacios del Buen Retiro. La primera fiesta real celebrada en la posesión data de 1631. El artista se encuentra ya en Madrid, de regreso de su primer viaje a Italia. Allí, acaso fuera testigo Velázquez de aquella protesta ruidosa de una zarzuela de Calderón que Marañón refiere en su biografía del Conde-Duque de Olivares, en la que el propio monarca se divirtió arrojando objetos a la escena. Y allí se dió la obra de Quevedo, «Quien más miente medra más», recibida con satisfacción por todos, menos por los cortesanos amigos del Conde-Duque, aunque la obra no estuviese directamente orientada a combatir al valido.

Pasaba la cincuentena el artis-



ta cuando asistió, ya en su calidad de noble, a la comedia representada en el salón del Alcázar en honor del mariscal Grammont, que vino como enviado extraordinario de Luis XIV a la Corte española, fiesta que pormenorizadamente describe un acompañante del diplomático francés en carta dirigida a su hermana. Una comedia en la que «el galán era un arzobispo de Toledo, que mandaba un ejército, y para no dar lugar a dudas presentábase siempre con sobrepelliz, pero armado de espada, con botas de montar y espuelas».

LA CALLE Y SUS CONTEMPORÁNEOS

De Velázquez puede decirse que apenas pisó la calle más de lo estrictamente necesario. Donde se encontraba bien era en Palacio o en las fiestas que organizaban los reyes. Su Madrid, el que llevó a sus lienzos, no era más que el que podía avizorar

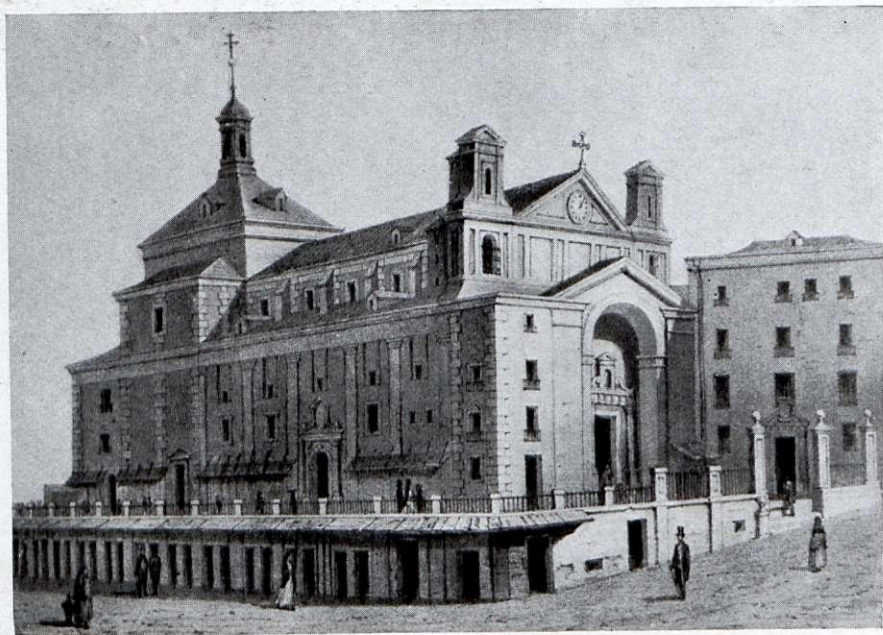
por los abiertos ventanales del Alcázar, asomados a las lejanías serraniegas, aupados sobre el campo del Moro. No obstante, la prodigiosa síntesis del paisaje y la luz madrileña, significada por los fondos maravillosos de sus cuadros palaciegos han bastado a definirle el pintor de Madrid. Y si quiere hablarse de una escuela de pintura madrileña, tendremos que arrancar, forzosamente, de Velázquez. De su atmósfera pintada. De la transparencia de esta luz única, envolviendo las figuras. De esas azules cumbres guadarrameñas ante las que galopa el Príncipe Baltasar Carlos o a las que ajena su rostro, buscando el del contemplador, ansioso de espectacularidad, el Conde-Duque de Olivares.

En la calle madrileña están, por ese tiempo, los más gloriosos nombres de nuestro Siglo de Oro, todos ellos contemporáneos del artista. Desde Góngora —uno de sus primeros retratos— esquinado y maldiciente de sus compa-

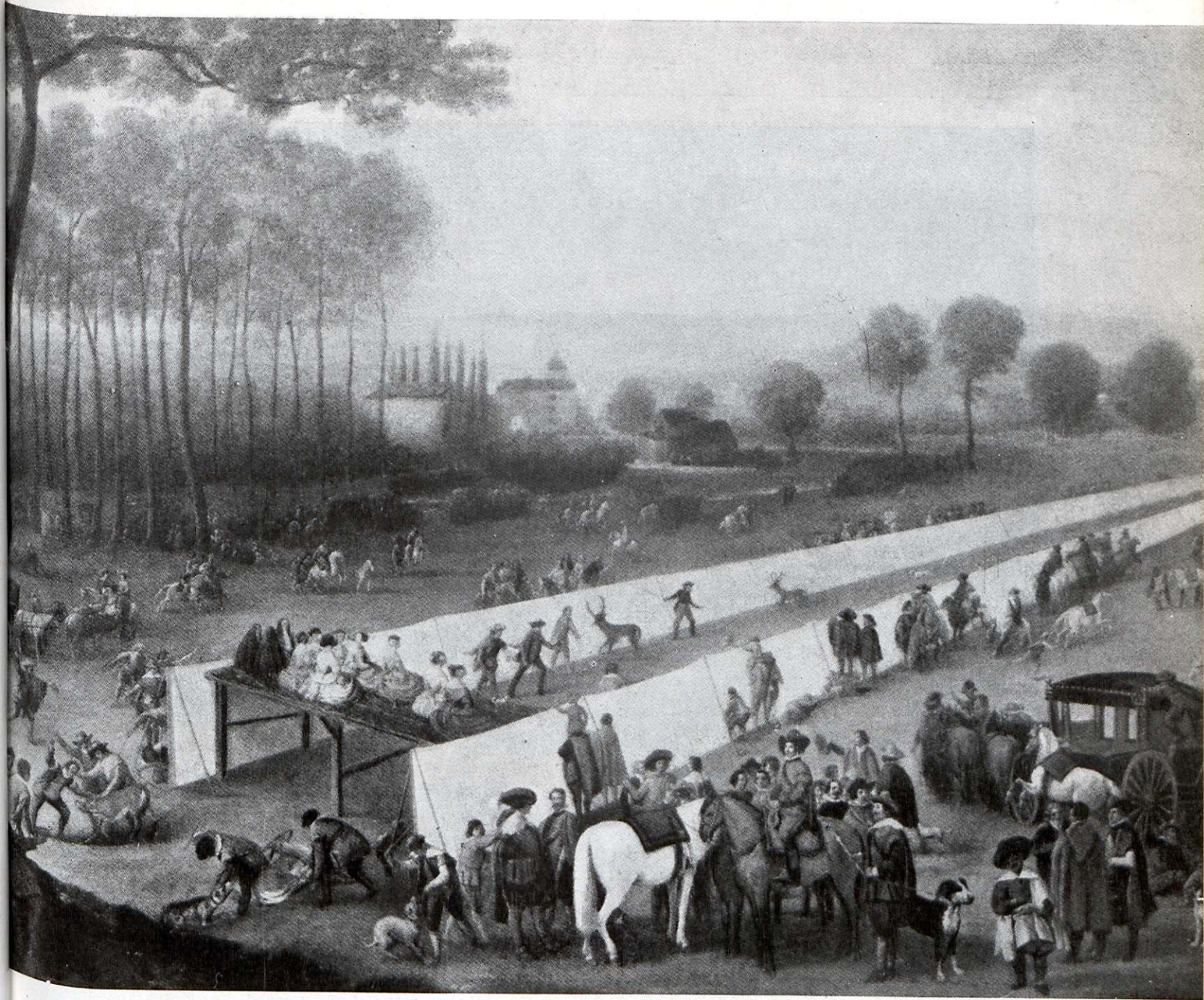
ñeros de pluma, al victorioso Lope de Vega, que muere cuando el pintor tiene treinta y seis años. Quevedo le aventaja en diecinueve de edad, y es un año más joven que el artista don Pedro Calderón de la Barca. El momento más discutido de Tirso de Molina hay que situarlo entre los años 1621 y 22.

Tropieza Velázquez a su llegada con un Madrid frívolo y religioso a la vez. Todavía recuerda la gente las fiestas celebradas en 1620 para solemnizar la beatificación de San Isidro. Recorrieron las calles carrozas y comitivas, se levantaron arcos y altares. También hubo justas poéticas en las que actuó como secretario Lope de Vega, recogiendo los originales Francisco Testa, escribano mayor de número del Ayuntamiento de la villa, y contándose entre los concurrentes a Guillén de Castro, Juan de Jáuregui, Calderón, el maestro Vicente Espinel, Lope y el maestro Burguillos, seudónimo que utilizó el Fénix para dejar campar por sus respetos una Musa retonzona.

El teatro tiene gran mordiente popular y poetas y autores, con los representantes de comedias, frecuentan el mentidero de los cómicos entre las calles de Santa María y del León. En la iglesia de los Padres Trinitarios se celebra la llamada «Misa de Hora», donde van las histrionisas llevándose ojos masculinos prendidos



Iglesia y gradas de San Felipe el Real.



La caza del ciervo.

de sus galas y afeites, y allí, en enero de 1629, dos caballeros, por resentimiento antiguo o por amor de alguna de aquellas comediantas, desenvainaron la espada, quedando uno de ellos muerto ante las puertas del templo.

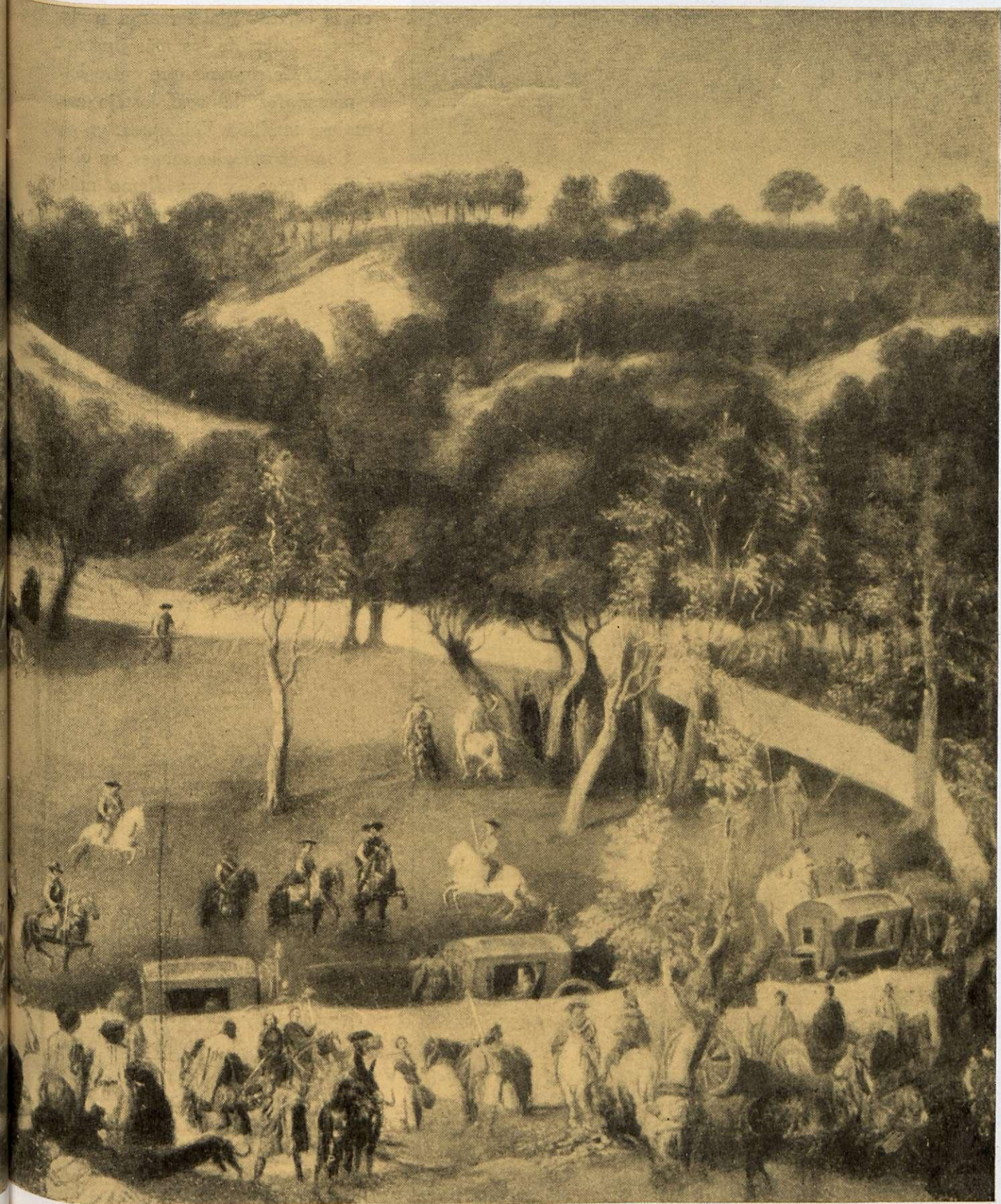
Es numeroso el censo de comediantes que el público conoce.

Una de ellas, María Calderón, que trabajó en el corral de la Cruz desde 1624, competía con «Amarilis». Cuatro años después debieron comenzar sus amores con Felipe IV. Damián Arias, Cristóbal de Avendaño, Francisca Baltasara y la Bezona, entre muchos y muchas más, eran traídos de boca en boca, ponderando su

talento interpretativo o bien haciéndose lenguas de sus escándalos.

No faltaba, en esta ociosa, sugestiva, pendenciera y a ratos inspirada corte del rey poeta, la fiesta taurina. El cuarto de los Austrias mandó construir una plaza de toros en 1653, con el auxilio económico de la villa y





Ayuntamiento de Madrid



de los Consejos de sus Reinos. Se levantó con motivo del nacimiento del infante don Felipe y en la corrida real tomaron parte las cuadrillas de los más ilustres nobles. De suponer que entre los espectadores del real festejo estuviese también Velázquez.

Con sus modales suaves, su objetivo único, y una flema más acentuada a medida que le llega-

Felipe IV en traje de caza.

ban los honores, el artista de nacimiento sevillano y oriundez portuguesa, vivió treinta y siete años de su vida en Madrid, más que como vecino de la villa, hombre metido en su tiempo, en sus costumbres y sus gentes, como un cortesano aquejado de muy elegante indiferencia, la cual, a pesar de todo, no pudo cortar el vuelo de su genio.



El príncipe Baltasar Carlos.

VELÁZQUEZ

Y EL 98

POR GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

SI entendemos con el convencionalismo al uso el significado global que a la generación del 98 se atribuye, podremos enlazar algunas consideraciones que le afectan con un asunto tan distante, en apariencia, como es el tema *Velázquez*. En primer lugar, nos toparemos con la cuestión de que deba o deje de deber la fama de Velázquez al 98; después habrá que dar razón de la actitud que los escritores del 98 tuvieron ante la pintura velazqueña, por último, apuntar, hasta donde sea posible, y salvadas todas las distancias, qué puede haber de común o de antagónico entre el espíritu que movió los pinceles de don Diego Velázquez y el que, más de doscientos años después, motorizó las plumas de la literatura noventaiochista.

Al borde de la primera cuestión, una prematura respuesta se precipita: muy poco, o nada, debe la fama de Velázquez al grande bombo del 98. Se trata, sin embargo, de una respuesta precipitada, que olvidaría la figura de un *prenoventaiocho*, deslumbrada de sólitro tras la primera fila de luces de aquella generación, pero que convivió con ella y que en cierto modo fué su maestro de estética: don Aureliano de Beruete, «pintor maravilloso de Castilla», a cuya memoria dedicó Azorín su libro más significativo.

Antes de repasar lo que hizo Beruete con Velázquez, precisamente en el año de gracia y desgracia de 1898, bueno será echar la vista atrás y recordar cómo llegó hasta la altura de ese año decisivo la desdénosa fama de este pintor, acostumbrada a la larga, altiva e ilustre reclusión de las cámaras reales, de la que apenas le sacó don Antonio Rafael Mengs para uso de los nobles caballeros de la *Ilustración*.

Después de Goya —que le miró sólo para sí— fueron los pintores románticos franceses que habrían de

dar paso al Impresionismo —Manet y Delacroix, sobre todo— los que hicieron sonar en Europa la gran campanada que señalaba la hora popular de Velázquez, al mismo tiempo que los escritores ingleses —William Stirling a la cabeza— le entronizaban en la crítica de arte como el *pintor de pintores*. Pero en España hay que llegar a 1870 para hallar, en boca de Pedro de Madrazo, el primer eco aislado de ese clamoroso reconocimiento europeo. Ni siquiera la magna obra de K. Justi —*Velázquez y su siglo* (1.^a ed., 1888; segunda y definitiva edición: Bonn, 1903)— alcanza los honores de la traducción hasta los principios de siglo, y eso fragmentada e incompleta en algunos números de *La España Moderna*, libro que, dicho sea de paso, no se publica como tal en traducción española ¡hasta 1953!

Pues justamente en 1898 escribe Aureliano de Beruete la primera obra española de consideración sobre Velázquez..., pero la publica originalmente en Francia, en una gran edición de corta tirada de la casa Henri Laurens. Después, ya en 1906, salen las ediciones inglesa y alemana, pero nunca, que yo sepa, llegó a salir la española.

Aureliano de Beruete fué el primer español que hizo con Velázquez lo que se debía, después de haberse recorrido todos los museos del mundo tras su huella y de «haber tenido la suerte de poder examinar atentamente —salvo cuatro o cinco cuadros— la obra entera del maestro». Su trabajo es la piedra fundamental de la que —recogidos ya los frutos de la obra de Justi— arranca la moderna investigación sobre Velázquez: la catalogación definitiva de sus cuadros, el estudio de su técnica y de su vida, el minucioso análisis de su pintura y su valoración universal. Pero todo eso tiene





Cristo en la cruz, del Greco.

que iniciarlo desde fuera de España; y la verdad es que su entusiasmo no halla continuidad entre nosotros, salvo la sucesiva publicación de los catálogos del Prado, primero por Madrazo y luego por Cantón, hasta después de nuestra última guerra civil. Sólo entonces, cuando ya la órbita llameante de la fama velazqueña, tomada su altura propia, vuela estabilizada por el cielo de Europa, aparecen en España los grandes estudios sobre nuestro gran pintor: E. Tormo (1940), Cantón (1943), Lafuente Ferrari (1944), Ramón (1943), Ortega (1950, 1954), la traducción de Justi (1953). etc.

Mas el espacio del primer tercio del siglo, que fue el que llenó con su literatura y su ensayo la generación del 98, está prácticamente vacío del nombre de Velázquez. Porque conocido es que *el pintor* para esa generación no fué don Diego Velázquez, sino Doménico Theotocópuli. Otro escritor, coetáneo de Beruete, ten-

dría con el Greco la suerte que aquél no alcanzó con Velázquez: desde 1908, en que don Manuel Bartolomé Cossío levantó el nombre de el Greco ante los escritores del 98, ése fué su pintor. Fué Cossío el que puso en relación la sensibilidad modernista con la pintura de el Greco; el que ligó después a la castellanía literaria de la generación el deslumbrante misticismo del hispano-cretense, presentándolo como «apoderado del genio y de la tierra española» que precisamente aquella generación trataba de interpretar.

Pero aquí tropezamos con la segunda cuestión: si no pregonera, ¿qué otra actitud tuvieron los escritores del 98 ante Velázquez? Una vez dicho que Velázquez no era *lo suyo*, y que, por tanto, se acompañaron poco de él en su aventura espiritual, hay que añadir que, cuando se lo toparon de frente, hicieron dos cosas: primero, una cortés demostración de respeto; segundo, algún intento lleno no más que de buena voluntad de llevar el agua velazquina a su molino.

Hay que tener presente que, sobre el tiempo en que la generación del 98 empezó a escribir, gravitaba abrumadoramente la pintura de género y la de historia, la retórica grandilocuente de los Pradilla, los Casado del Alisal, Gisbert o Moreno Carbonero..., y frente a eso, el sobrio y honesto Velázquez repristinaba la pura objetividad. Y así Baroja, por ejemplo, una de las pocas veces que se ocupa de Velázquez —por lo corto y de pasada—, ve que en su pintura, contrariamente a lo que más le cargaba de la del XIX, «no se nota la tendencia a moralizar. Son —sus cuadros— extrarreligiosos, extrapolíticos, como espejos de la Naturaleza que no someten a las imágenes a ninguna idea anterior. Representan la vida —añade— casi con la misma indiferencia que el río refleja los árboles de la orilla». Esa objetividad es claro que merece, por lo pronto, respeto, en medio de tanta sofisticada suplantación. Velázquez, para Baroja, es un gran pintor sincero y honesto, y él, que cultiva la sinceridad hasta el exabrupto, tiene que respetarlo. Pero Baroja, que tras esa sinceridad expresiva —la retórica de la sinceridad— enmascara una íntima actitud romántica, decididamente banderiza de una determinada interpretación del mundo, no puede ir más allá. No puede acudir a Velázquez con una actitud cordial y sumar al respeto ningún entusiasmo profundo, ninguna concordancia decisiva que empareje el radicalismo de su literatura con el clasicismo velazqueño.

No más que respeto; y alguna mirada lateral y amiga, en busca de secreta complicidad, a los enanos y bufones que pintó don Diego. Pero la generación del 98 no llega a colgar en las paredes de sus cuartos de trabajo, junto al místico rostro atormentado del *Caballero de la mano al pecho*, cuya reproducción preside todos los estudios, el perfil humanísimo de Ambrosio Espínola. Es demasiada plenitud humana; como es demasiado divinamente humano también,

para Unamuno, la imagen serenísima del Cristo de Velázquez. Don Miguel; la religiosidad trágica, profunda y atormentada hasta la herejía de don Miguel, necesita realmente otra cosa, y así, al dirigirse al Cristo velazqueño para convertirlo en poema, Unamuno se arrodilla ante él como si fuera un Cristo de el Greco, transfigurando su armoniosa y dulce plástica como al trasluz de una escenografía romántica, de una contorsionada y dramática visión grequiana:

*«vela el Hombre sin sangre, el Hombre blanco
como la luna de la noche negra...»*

Frío respeto, no incorporación. Porque, como antes decía, *lo suyo* del 98 es una versión determinada de España, sobrecargada de pasión, de crítica, de ideología y ardientemente empujada por el viento del tiempo, que parte, en realidad, de un pre-judicio deformante henchido de una determinada pretensión moralizadora. Por eso, si mira hacia atrás, el escritor de aquella generación encontrará que su pintor máximo es el Greco, y, si mira a su propio siglo, se hallará unido estrechamente a los pintores que comparten, desde los mismos supuestos sociales, críticos, morales y estéticos, su visión de España: de su realidad y de su historia. Son los pintores de la *España negra*: Zuloaga, Regoyos, Ramón Casas, el otro Baroja, luego lo será Solana, etc.

Pero el mundo que refleja la pintura velazqueña no participa de apriorismo alguno, ni tenebrista, ni de ninguna clase; es vario y plural, como la realidad misma, suntuoso o pobre, triste o alegre, apagado o vibrante, enfermo o saludable, elegante o ridículo, noble y digno hasta la grandeza o pícaro y ruin y decaído hasta la miseria, como la España compleja y completa que el pintor tenía delante. Este es el punto de vista general bajo el que se abre la gran variante que hay entre el ámbito espiritual de Velázquez y el del 98. Si quisiéramos concretar más, veríamos que desde el vértice de ese punto de vista parte un haz de diferenciales, sobre cuya consideración se podría montar un puñado de respuestas concretas y referidas a la tercera de las cuestiones aquí planteadas. De entre ellas podría, ya mismo, apuntarse a las siguientes:

Contrariamente al larvado romanticismo que impregna el talante intelectual de los hombres del 98, el de Velázquez es, íntegra y puramente, el de un clásico; como dice Ortega muy precisamente, «es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico». Al apasionamiento, a la mística moralizante y reformadora, decididamente crítica del 98, en Velázquez se opone la cartesiana objetividad impasible, casi displicente con el objeto: aquella fría indiferencia que no perturba por nada su riguroso equilibrio conceptual. Y si miramos al método, que fué deformante, subjetivista, de aproximación perso-



Cristo, de Velázquez.

nal e interpretativa al tema en aquella generación, veremos que en Velázquez, por el contrario, opera una técnica a distancia, con una claridad sin prejuicios, con un método realista sin concesiones. Velázquez no es un esteta, como lo fueron los del 98; no participa, con éstos, de preocupación alguna por ningún tipo de belleza que pueda recargar —como a aquéllos ocurría— unilateral, monocromáticamente, la zona de la realidad que quiere interpretar. A la versión banderiza de

la realidad, Velázquez contrapone una versión totalitaria, servida por una técnica imbuída de un absoluto desinterés en enmendar a la naturaleza. Velázquez no reforma la realidad, y por eso, al manierismo literario noventaiochista, que fué fruto de semejante preocupación, puede contraponerse la sobria sinceridad velazqueña, que deja ser a las cosas lo que son, sin auparlas con énfasis alguno ni perturbar su interno equilibrio expresivo con un retoque retórico. Es la misma suprema elegancia de la sobriedad que le hacía decir a Justi que, junto a Velázquez, Tiziano parece convencional, Rembrandt fantástico y Rubens amanerado.

Sin embargo, cuando se trate de buscar afinidades, aún pueden encontrarse algunas que atemperen tan radicales diferencias. Entre tales conceptos no sólo cabría explorar a fondo los motivos del respeto a que al principio me refería, sino también llegar, incluso, a una cierta comunidad intelectual, a una cierta coincidencia en un

previo terreno común, anterior a la distorsión que el método del 98 llegó a producir sobre puntos de partida que pueden mostrar una semejanza. Se referirá siempre a la búsqueda de la realidad como motor inicial. Desde ahí podrían hacerse presentes, como afines a la literatura de Baroja o de Azorín, la salvación de determinadas zonas de la realidad llevada a cabo por la pintura velazqueña, que, como escribe Ortega, «hace entrar la plebe en el cuadro», la eternización de lo efímero, la detención en lo vulgar, la pintura del aire y del tiempo... Pero en ningún caso habrá que olvidar que la hora de Velázquez fué, como diría D'Ors, el mediodía —mediodía de la pintura y del mundo en que el español Velázquez se hallaba inmerso—, y que la hora del 98 sonó ya en una España metida en noche cerrada, pugnando, acuciante y angustiada por romper el alba de una nueva mañana de la Historia.

Junio 1960.



VELAZQUEZ EN LA LITERATURA

J. ORTEGA GASSET

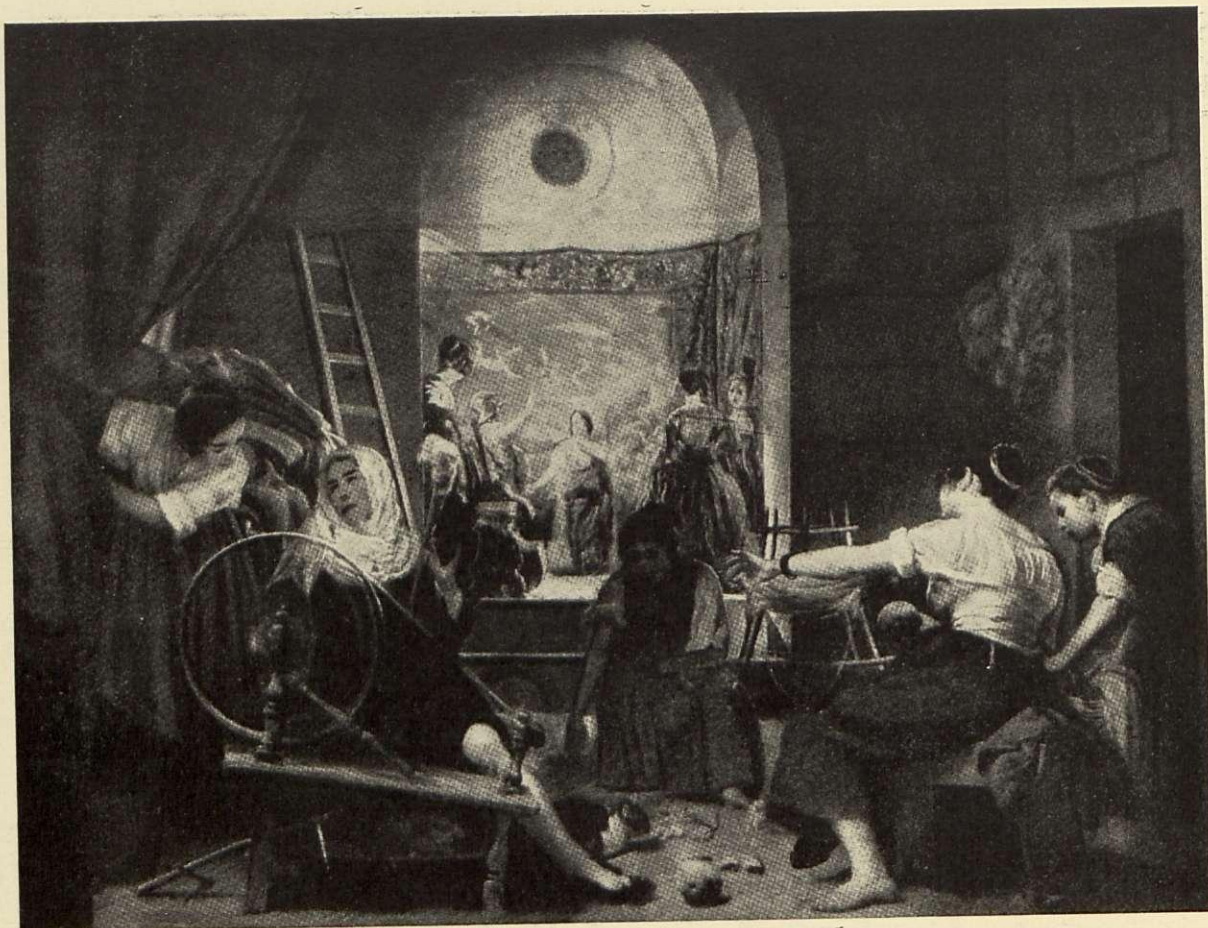
EUGENIO D'ORS

CARL JUSTI

LAFUENTE FERRARI

MIGUEL DE UNAMUNO





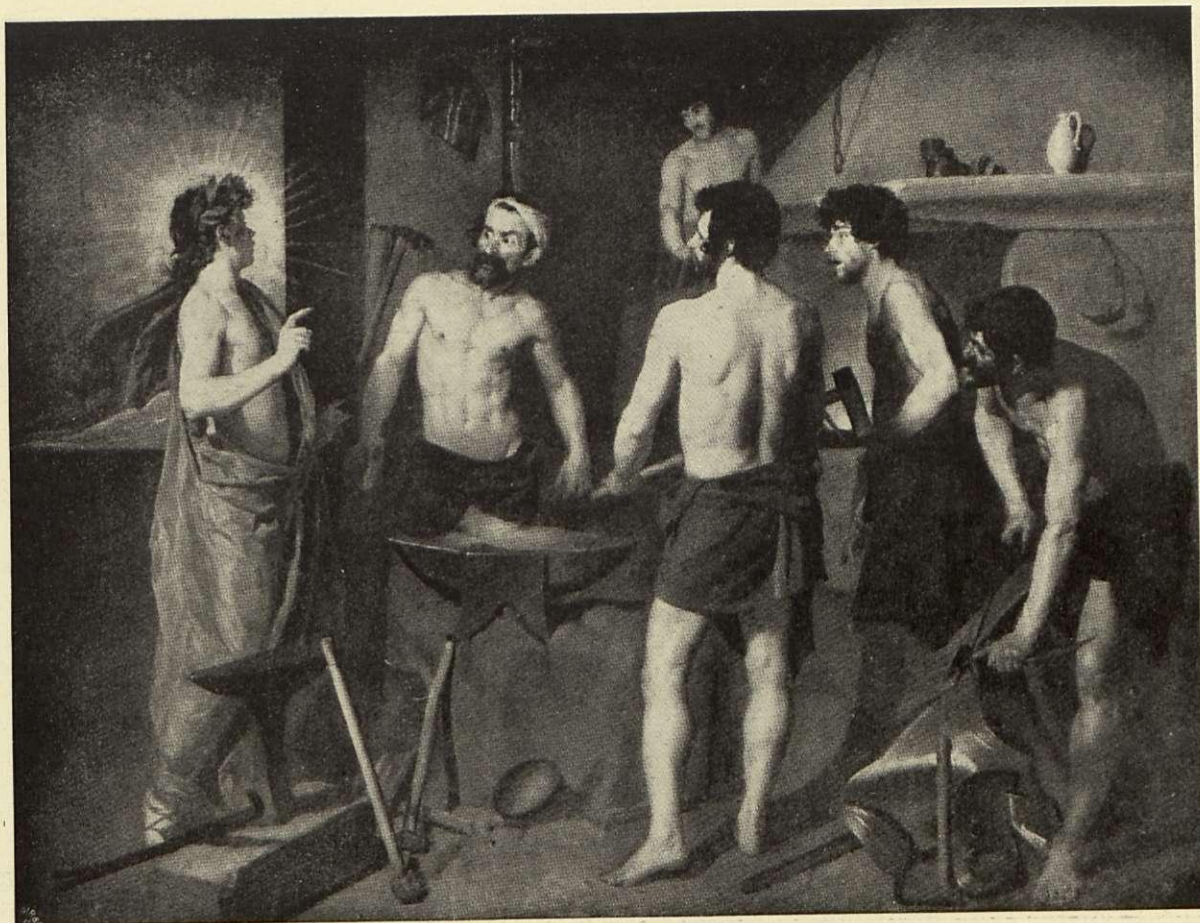
”E S uno de los hombres menos prensiles que hayan existido. Vivir va a ser para él mantenerse distante. Su arte es la confesión, la expresión de esta actitud radical ante la existencia. Es el arte de la distancia.

Para Velázquez la cuestión se presenta en términos inversos y mucho más comprometedores: conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal. Contéplense esas reinas e infantas, ese *Inocencio X*, esa escena de *Las Meninas*, aquellas damiselas envueltas en luz al fondo de *Las Hilanderas*. Son documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica.

* * *

Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido fuerza es decir, que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición, a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista.»

J O S E O R T E G A G A S S E T



” **A** POLO en la Fragua, tiene por lo menos, un nimbo. Vulcano, no. No tiene nimbo ni nada que revele divinidad. Tiene solamente su vigorosa y enjuta hombría, su carácter étnico bravío de españolazo con barbas. El y sus adláteres están desnudos, es verdad. Pero, ¿acaso no puede ser que también se pongan desnudos, en día de calor y en faena junto al gran fuego. unos jayanes de Castilla? Se advierte, es claro, que la mitología ha quedado en pretexto. Lo que le importaba al artista era este coro de carnes morenas, evidentemente carnes mortales y muy sujetas al agravio de la vejez y del sudor. Por si era necesario, para contrapeso del nimbo de Apolo y de su laurel, aquí están en la gran chimenea, la jarrita, los pequeños enseres castellanos y labriegos. El aire gris, siempre dotado en Velázquez de tanta «personalidad» y virtud, «vive» entre las penumbras, que aquí todavía son doradas, lejos de la maravillosa profundidad plata o azul que luego alcanzará el pintor. Bañado en este aire, todo, personas y cosas, permanece tranquilo, henchido de individualidad, pero de dignidad también. Otro no hubiera podido renunciar, por tratarse de dioses, a cierto énfasis. O, al revés —recuérdese que lo que viene a contar Apolo a estos rústicos es una desventura conyugal, la infidelidad de Venus hacia Marte— a un poco de humor. Velázquez, no. Impasiblemente objetivo, es crudo como la verdad, pero serio como ella.»

E U G E N I O D ' O R S



”**B**ACO» inaugura el extraño Olimpo de Velázquez. Otros no supieron desasirse de lo convencional; él rompe con el estilo popular, precisamente en esto, con la máxima crudeza. Como Cervantes, coge la palabra al mito. Se pregunta: ¿Qué ocurriría si este joven conquistador del mundo viniera a correr aventuras por nuestros valles? ¿Qué fieles le seguirían? ¿Qué aspecto podría tener este dios vagabundeando entre vendimadores luego de haber abandonado a su mujer en una costa solitaria? Otros se hubieran lanzado a estudiar en extraños mundos de fantasía y de fe; para el español, su país es el universo y no soporta más que lo que se ha naturalizado del todo.»

...«Quien desee conocer el arte del desnudo del pintor, deberá contemplar este robusto cuerpo de Baco, el brazo, la rodilla que resalta, la pierna iluminada por un reflejo del manto rojo. En esto apenas si le queda algo que aprender. Su profundo conocimiento de la estructura orgánica se apodera de la verdad de la imagen y del encanto natural de un cuerpo juvenil.»

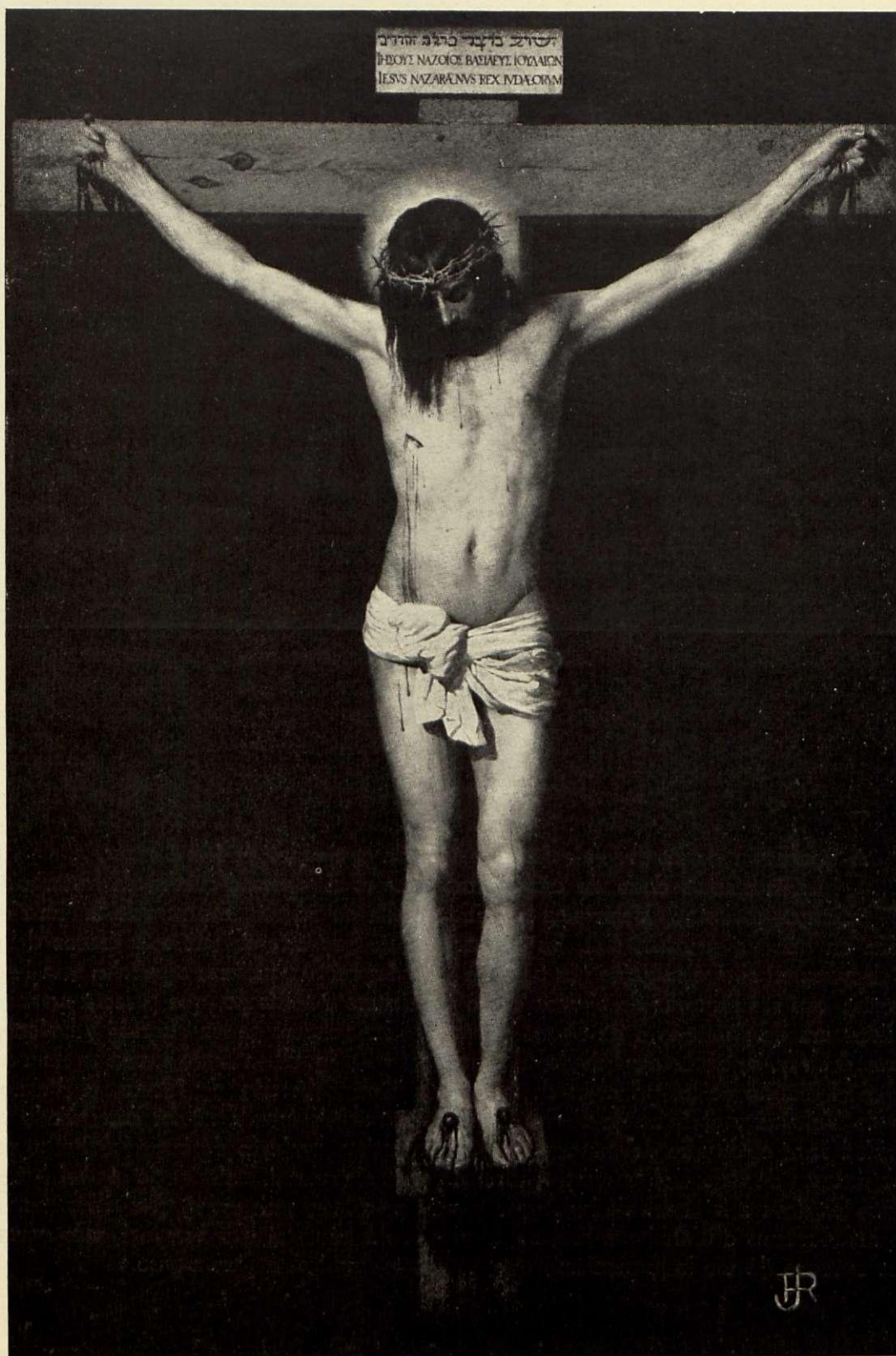
...«Toda la composición ha sido estudiada a fondo. La rotundidad del estrecho círculo, la resplandeciente desnudez del Dios junto a los viejos cubiertos por sus capas, el muslo, que hace de «repoussoir»; el grupo de los recién llegados con la música, que cierra y encuadra la escena; el contraste del acompañante de la divinidad que permanece medio echado al extremo, el hombre de rodillas inclinado y otras cosas más, ponen de manifiesto largas meditaciones tras las apariencias de casualidad.»

«Estas circunstancias han hecho que el «Baco», por su vigor, la precisión y «morbidez» del modelado, la plasticidad de las figuras, la graduación de las luces, la expresión y viveza de los rasgos, sea insuperable.»

C A R L J U S T I



”LA Rendición de Breda, vulgarmente llamado el *Cuadro de Las Lanzas*.
 ...Podríamos decir de esta pintura que es el supremo cuadro de historia de la pintura europea; Velázquez domina en ella de manera insuperable la gran composición en que no triunfan sino los maestros. Pero hay otro aspecto más íntimo del arte de Velázquez en el que su genio nos muestra virtudes profundamente españolas y, a la vez, humanas; con sus pinturas de pícaros, como el Menipo y el Esopo, que parecen arrancados a la literatura de Quevedo o de Mateo Alemán, o sus retratos de los «Locos» y bufones de la corte del rey, aquellos desdichados degenerados que figuraban como elemento imprescindible en el séquito de los príncipes de la época: Don Sebastián de Morra, el Primo, el Niño de Vallecas y el Bobo de Coria. En estas obras Velázquez no ha renunciado a su sinceridad ante el estudio del natural; pero este artista, tachado de impasible, sabe poner en los retratos de estos pobres perturbados, de estos anormales, un calor de cordial humanidad que los eleva a la altura de las obras de arte más trascendentales. En ellos también, como obras menos oficiales que son, su técnica se nos muestra más personal, más avanzada en los caminos de ese impresionismo que Velázquez conquista paso a paso.»



EL CRISTO DE VELAZQUEZ

(FRAGMENTO)

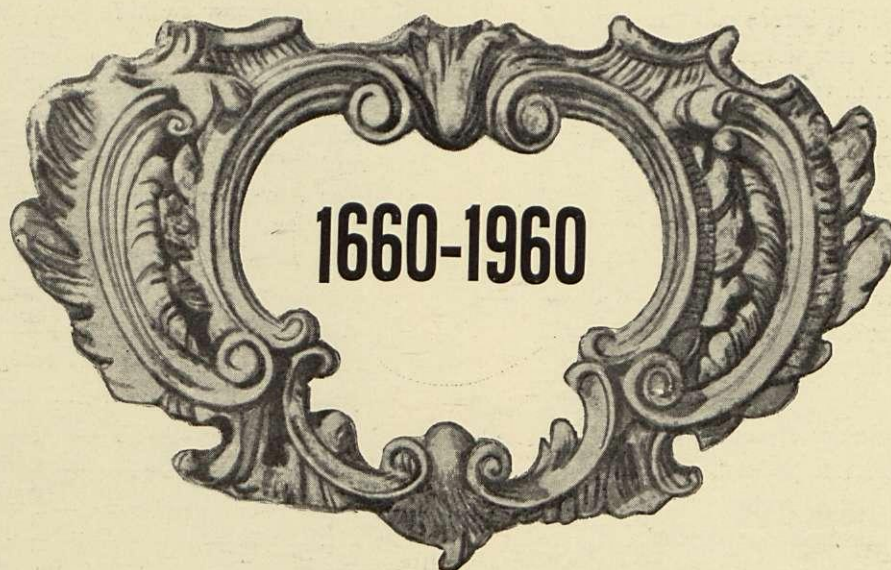
ORACION FINAL

Tú que callas, ¡oh Cristo!, para oírnos,
oye de nuestros pechos los sollozos;
acoge nuestras quejas, los gemidos
de este valle de lágrimas. Clamamos
a Ti, Cristo Jesús, desde la sima
de nuestro abismo de miseria humana,
y Tú, de humanidad la blanca cumbre,
danos las aguas de tus nieves. Aguila
blanca que abarcas al volar el cielo,
te pedimos tu sangre; a Ti, la viña,
el vino que consuela al embriagarnos;
a Ti, Luna de Dios, la dulce lumbre
que en la noche nos dice que el Sol vive
y nos espera; a Ti, columna fuerte,
sostén en que posar; a Ti, Hostia Santa,
te pedimos el pan de nuestro viaje
por Dios, como limosna; te pedimos
a Ti, Cordero del Señor que lavas
los pecados del mundo, el vellocino
del oro de tu sangre; te pedimos
a Ti, la rosa del zarzal bravío,
la luz que no se gasta, la que enseña
cómo Dios es quien es; a Ti, que el ánfora
del divino licor, que el néctar pongas
de eternidad en nuestros corazones.
Te pedimos, Señor, que nuestras vidas
tejas de Dios en la celeste túnica,
sobre el telar de vida eterna. Déjanos
nuestra sudada fe, que es frágil nido
de aladas esperanzas que gorjean
cantos de vida eterna, entre tus brazos,
las alas del Espíritu que flota
sobre el haz de las aguas tenebrosas,
guarecer a la sombra de tu frente.

Ven y ve, mi Señor: mi seno hiede;
ve cómo yo, a quien quieres, adolezco;
Tú eres resurrección y luego vida:
¡Llámame a Ti, tu amigo, como a Lázaro!
Llévanos Tu, el espejo, a que veamos
frente a frente tu Sol y a conocerle
tal como El por su parte nos conoce;

con nuestros ojos-tierra a ver su lumbre
y cual un compañero cara a cara
como a Moisés nos hable, y boca a boca.
¡Tráenos el reino de tu Padre, Cristo,
que es el reino de Dios reino del Hombre!
Danos vida, Jesús, que es llamarada
que calienta y alumbra y que al pábulo
en vasija encerrado se sujeta;
vida que es llama, que en el tiempo vive
y en ondas, como el río se sucede.
Los hombres con justicia nos morimos;
mas Tú sin merecerlo te moriste
de puro amor, Cordero sin mancha,
y estando ya en tu reino, de nosotros
acuérdate. Que no como en los aires
el humo de la leña, nos perdamos
sin asiento, de paso; mas recógenos
y con tus manos lleva nuestras almas
al silo de tu Padre, y allí aguarden
el día en que haga pan del Universo,
yeldado por tu cuerpo, y alimente
con él sus últimas eternidades!
De pie y con los brazos bien abiertos
y extendida la diestra a no secarse,
haznos cruzar la vida pedregosa
—repecho de Calvario— sostenidos
del deber por los clavos, y muramos
de pie, cual Tú, y abiertos bien de brazos,
y como Tú, subamos a la gloria
de pie, para que Dios de pie nos hable
y con los brazos extendidos. ¡Dame,
Señor, que cuando al fin vaya perdido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha,
me entre en el claro día que no acaba,
fijos mis ojos de tu blanco cuerpo,
Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere;
mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, ¡Señor!

M I G U E L D E U N A M U N O



VELAZQUEZ



O LA IMPRESION DE REALIDAD

Por FERNANDO CHUECA GOITIA

NUESTRO gran filósofo Javier Zubiri ha solido repetir con insistencia que el primer acto de la inteligencia humana consiste en enfrentarse con la realidad en cuanto tal realidad. Esto distingue al ser humano del irracional, para el que la realidad se presenta como un estímulo.

Nuestra inteligencia, que recibe su luz de los sentidos, y por eso Zubiri la llama inteligencia sentiente, percibe la impresión de realidad con precedencia a todo proceso discursivo: juicio, concepto, raciocinio, etcétera. La impresión de realidad es el acto primero y radical en que se basan los demás.

Pero lo que nos interesa ahora destacar es que si existe un pintor que nos dé de golpe esa impresión de realidad en un estado puro, ése es Velázquez. Toda su vida, a través de toda su obra, se vió obsesionado por el deseo de acercarse al mundo con esa pupila intacta y virginal capaz de captar las primeras sensaciones, sin violentarlas ni deformarlas. Como dice Lafuente Ferrari, su vida consistió en hacernos patente la única y honda poesía de *lo que es*.

El llegar a esa pura impresión de realidad, si bien es un acto primario y automático de nuestra inteligencia sentiente, exige, si queremos traducirlo en imagen visual por medio de la pintura, una lenta y penosa elaboración, hasta eliminar todo aquello que a la pura visión ha ido superponiendo nuestro conocimiento, nuestro medio cultural, el estilo de una época, y, en suma, el proceso histórico acumulado que pesa sobre nosotros y sobre nuestra imagen del mundo. Todo aquello que son realidades radicantes de una única realidad radical.

Incluso el niño, al hacer sus primeros monigotes, pinta más lo que sabe que lo que ve. Por eso no olvidará nunca los cinco dedos de la mano, que generalmente no se ven a la vez. Precisamente la educación, para aprender a ver, es lenta y difícil, y al hombre más dotado que ha existido nunca para ello —Velázquez— le costó toda una vida de constante superación.

Hubo un tiempo en que era irrecuente afirmar que Velázquez era un mero e indiferente objetivo fotográfico. «Un ojo, es sólo un ojo», ha dicho de él algún crítico, indicando que en el poder de captación de una privilegiada retina residía el secreto de su pintura; que todo se fundaba en su agudeza óptica, en su sensibilidad para las gradaciones o «valores» pictóricos,

en su rara perfección de los efectos lumínicos, en su técnica extremada para trasladar al lienzo todas estas impresiones.

Todo esto es cierto e innegable, condición sin duda necesaria, pero no suficiente, como lo demuestra la propia trayectoria de nuestro pintor máximo. Sus extraordinarias dotes naturales, existentes *ab initio*, dieron como primer resultado un joven pintor de bodegones, apoyado en las novedades tenebristas que había extendido por toda Europa el genio audaz y arriscado del Caravaggio. Pero cuando el joven Velázquez despuntaba, le faltaba todavía un largo camino para llegar a captar la pura impresión de realidad.

El vigoroso plasticismo del Caravaggio y los tenebristas, el claroscuro violento, la luz dirigida y canalizada, como si se tratara de hacer sólidos, trascienden demasiado a truco de taller, a ensayo y artificio sumamente forzado; al margen, por tanto, de la realidad. Si Velázquez hubiera permanecido en su punto de partida —Caravaggio—, sería un simple epígono del pintor lombardo y no el más grande pintor del mundo. Pero sucesivamente, paso a paso, se da cuenta de que ése no es el camino para alcanzar la realidad —mejor dicho, la impresión de realidad—, que al fin logra cuando, dándole la vuelta al tenebrismo, convierte las figuras en meros espectros de color. «Esta es la invención genial de nuestro pintor, y gracias a ella puede hablarse sin vana pretensión de una *pintura española* como algo dife-



Retrato del Papa Inocencio X.

rente de la italiana.» Junto con estas palabras de Ortega y Gasset aconsejamos leer el epígrafe «La pintura como pura visualidad», del maravilloso librito de la Colección «El Arquero», donde se ha recopilado todo lo que el gran filósofo ha escrito sobre la genial personalidad de don Diego.

A esta condición casi espectral de las figuras llega Velázquez al usar la luz que viene del fondo, que produce en casos extremos meras siluetas planas. Luego observa que en la realidad siempre existe, más o menos acusada, una luz de fondo, y por eso la mayoría de sus figuras tienen algo de halo, y ese halo produce un temblor, una «venturosa indecisión de perfiles», que diría Ortega. Obsérvese un cuadro tan ejemplar a este respecto como el retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos, en el Prado. Este prodigioso retrato está bañado en luz; la luz no viene de ninguna parte; no está dirigida, como ocurría en los tenebristas; es una luz en torno, es la luz de la realidad.

Comenzó Velázquez por manejar la luz dirigida aprovechando la lección de los tenebristas; pero frente a una luz dominante empezó a mezclar luces de diferentes procedencias, principalmente del fondo y de los costados, hasta llegar a esa luz en torno que todo lo baña, incluso las sombras, anticipándose con esto al descubrimiento de la sombra iluminada de los impresionistas.

Esta sabia disposición de la luz es al mismo tiempo una de las causas que procuran la impresión de perspectiva aérea. Recordemos las frases que Mengs, el gran maestro bohemio, al que sus contemporá-



El príncipe Baltasar Carlos (fragmento)

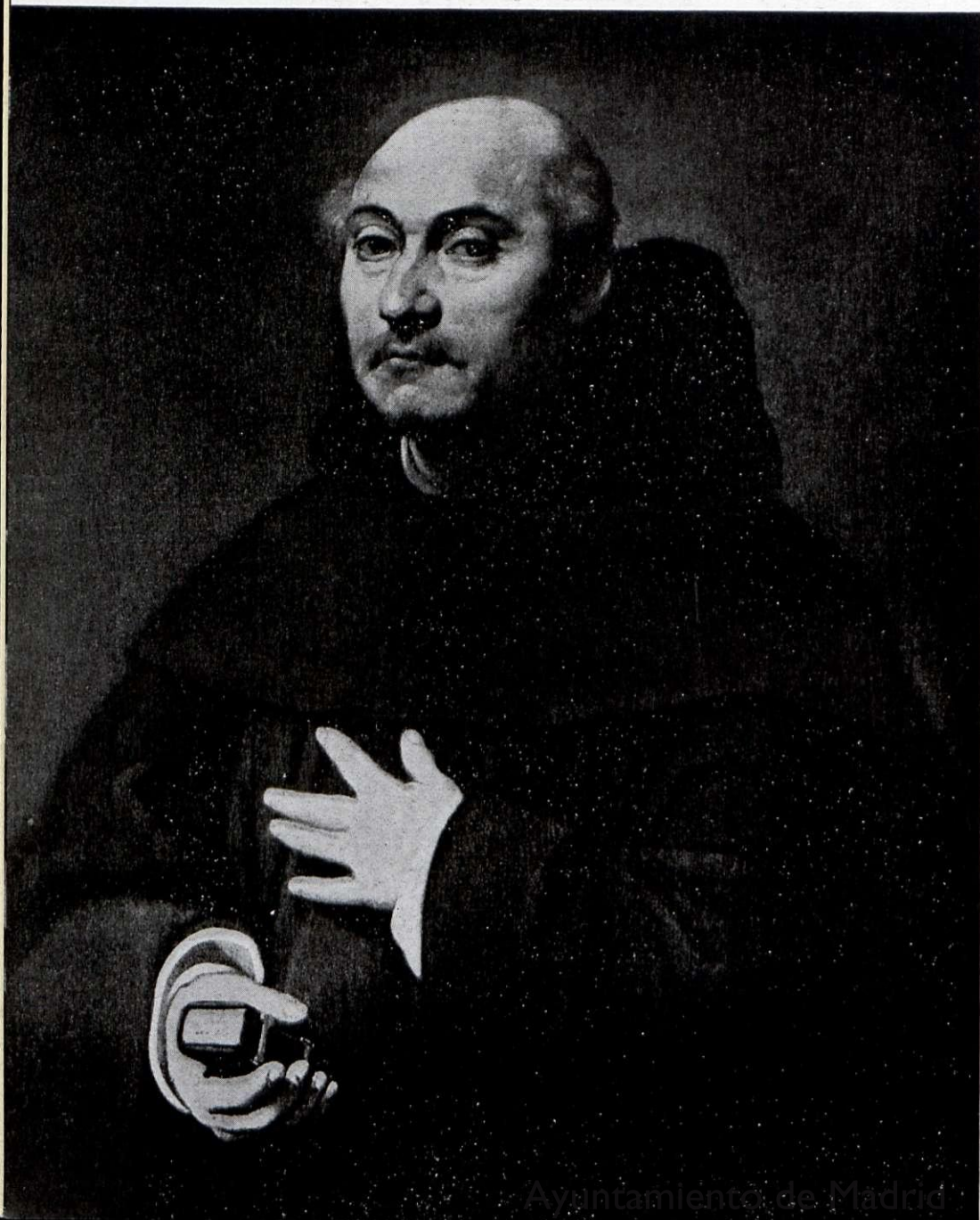
neos llamaron el pintor filósofo, escribió en una célebre carta a don Antonio Ponz. Dice Mengs que la perspectiva aérea se logra «por cierta inteligencia de la naturaleza del aire, que, siendo materia más o menos diáfana, se llena de luz y, pasando entre los cuerpos, la co-

munica a los mismos en aquellas partes donde no puede llegar el rayo principal de la luz; y así forma aquel ambiente que nos hace distinguir los objetos en la sombra misma y comprender la distancia que hay de uno a otro».

De este modo, como dijo Mora-

tín con frase felicísima, pudo Velázquez pintar el aire, lograr, hasta un extremo nunca conseguido, que un lienzo de dos dimensiones dé una impresión de espacio real, profundo, transitable, aéreo, donde seres y cosas tienen su referencia justa como ocupantes de un vacío que ellos mismos articulan, dándole sentido. *Las Meninas* y *Las Hilanderas* quedarán en la historia de la humanidad como las máximas conquistas de una impresión de realidad lograda por el arte.

Velázquez no llegó sólo a su meta por un don natural y espontáneo, sino a través de un largo proceso continuado y seguro. Velázquez no puede contar entre los más fecundos maestros de su arte, como un Rafael, un Greco, un Rubens, un Rembrandt, un Goya. Su obra es relativamente limitada. Pero acaso supere a todos en intensidad pictórica. En la obra de Velázquez no hay una sola pincelada perdida; cada una de ellas es un hallazgo, una invención, una conquista.



Don Pedro Moscoso de Altamira.



VELAZQUEZ *y lo* VELAZQUEÑO

EN COLECCIONES PARTICULARES Y MUSEOS ESPAÑOLES Y EXTRANJEROS

EXPOSICION

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

CASON DEL BUEN RETIRO

10 de Diciembre de 1960 a 2 de Febrero de 1961

VARIA VELAZQUEÑA

PUBLICACIÓN homenaje a Velázquez en el tercer centenario de su muerte, dirigida y editada por la Dirección General de Bellas Artes

Compone la publicación :

VOLUMEN I.—Estudios sobre la figura y el arte de Velázquez debidos a los principales historiadores y críticos de arte españoles y extranjeros.

VOLUMEN II.—Elogios poéticos a Velázquez y sus obras. Textos y comentarios críticos sobre la obra de Velázquez. Documentos sobre Velázquez. Láminas. Indices.

PEDIDOS :

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 34. MADRID

DOÑA FABIOLA EN MADRID

MADRID recibió a doña Fabiola de Mora y Aragón con el mejor de sus entusiasmos. Bajo un día gris que desdecía del otoño madrileño, la población aguantó impávida la lluvia y tributó a la futura Reina de los belgas una ovación encendida en el momento en que descendió del avión. Todas las precauciones fueron inútiles; el deseo de los madrileños de acercarse a su ilustre conciudadana transformó el recibimiento en una auténtica apoteosis. Doña Fabiola de Mora y Aragón, visiblemente emocionada, elevó sus manos para corresponder a los saludos. Así fué la entrada en Madrid —entrada en el anónimo— de la que llevará luz de nuestra Capital a la lejana ciudad de Bruselas.





Con la fotografía que encabeza esta página, ofrecemos varias escenas del entusiasta y cordial recibimiento dispensado por el pueblo de Madrid a la futura Reina de los belgas, doña Fabiola de Mora y Aragón.



VIDA *de la* CORPORACION



El Conde de Mayalde inaugura la Exposición «El Madrid de Carlos III» instalada en el Museo Municipal.



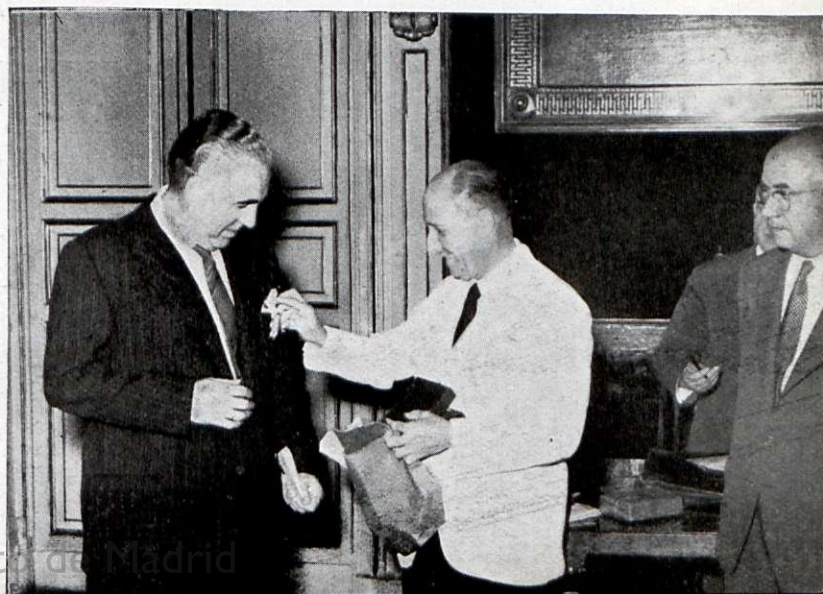
Un momento de la recepción ofrecida por el Ayuntamiento a la Coral de Viena.

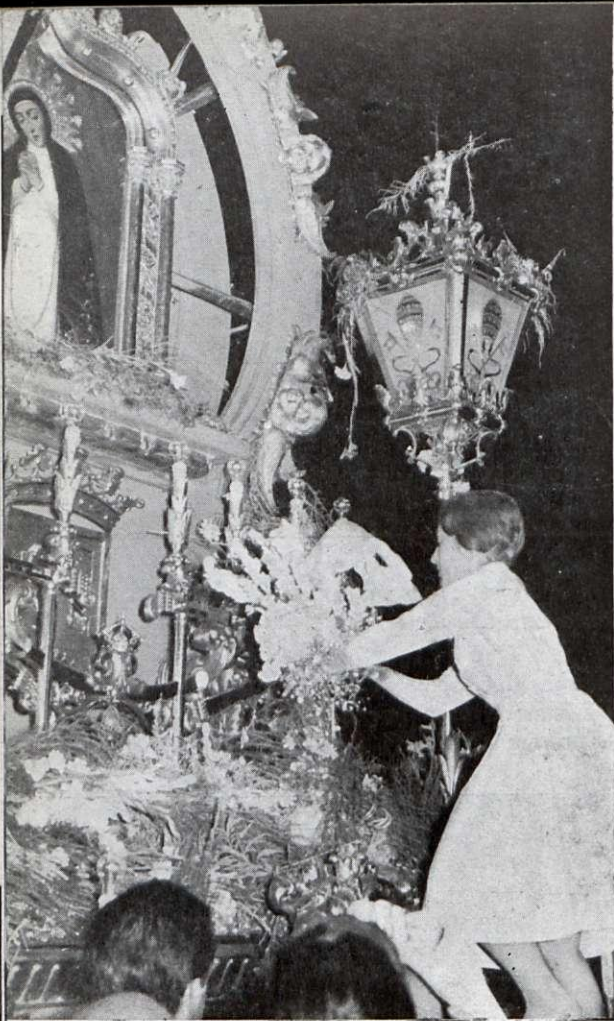
El Teniente de Alcalde de Arganzuela-Villaverde, señor Uslé, reparte bolsas de comida y donativos entre los pobres del distrito.



Siguiendo la tarea de modernización y reforma de distintos servicios, las Autoridades municipales inauguran las nuevas naves del Matadero Municipal.

El Alcalde impone la Orden del Mérito Civil al Concejal delegado del Servicio de Alumbrado don Juan Lillo.





La hija del Concejal Sr. Campos Pareja, Srta. Lolita Campos, en la tradicional ofrenda a la Virgen de la Paloma.



Dos momentos del homenaje al Gerente de Artes Gráficas Municipales, don Francisco Matallanos, con motivo de haberle sido concedido el ingreso en la Orden del Mérito Civil.



El Teniente de Alcalde señor Primo de Rivera recibe en la Casa de la Villa a la Reina de la «Fiesta de Tampa» de Florida.

Bajo la presidencia del Teniente de Alcalde delegado de Enseñanza, don José María Gutiérrez del Castillo, tuvo lugar la clausura del VIII Curso Escolar Municipal de Educación Física.





Una de las pruebas del VIII Curso Escolar de Educación Física y Natación organizado por el Ayuntamiento.



Las autoridades municipales presiden la procesión de Nuestra Señora de la Almudena.

Misa en la Catedral con motivo del «Voto de la Villa».

Inauguración del curso escolar en uno de los Grupos Municipales.



Prosiguiendo las obras de la Gran Vía «San Francisco-Puente de Toledo», el Conde de Mayalde y el señor Campos Pareja, asisten al derribo de la última casa existente aún en el sector afectado por esta importante obra urbanizadora.





La información gráfica recoge diversos momentos de la actuación triunfal del maestro Arámbarri como director de la Banda Municipal.



HA MUERTO EL MAESTRO ARAMBARRI

VÍCTIMA de un repentino ataque sobrevenido cuando, en cumplimiento de su deber, dirigía un concierto, al frente de la Banda Municipal, ha fallecido el maestro Jesús Arámbarri. Toda una vida, consagrada con amor y celo intachables a la música, en la cual la solvencia y el prestigio iban unidos a una dedicación constante, ha tenido este dramático final. Director titular durante muchos años de la Orquesta Municipal de Bilbao, sus reconocidos méritos le trajeron en 1951 a dirigir la Banda Municipal madrileña, tarea en la cual logró brillantísimos éxitos. A la pérdida del gran director y compositor hay que unir la del hombre sencillo, y cordial, cualidades que le granjearon el cariño de sus inmediatos colaboradores, los profesores de la Banda Municipal, y la admiración del pueblo de Madrid.

