

Diego Velázquez, 1650-1660: Retrato y cultura cortesana.

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

Ocho años después, ese matrimonio dio por fin como fruto un hijo varón, que era la principal causa por la que se había celebrado. La noticia llegó a Lima varios meses más tarde, y en septiembre de 1658 la ciudad decidió celebrar el acontecimiento. Al igual que en 1649, se recurrió a personajes históricos, aunque no eran escritores españoles sino artistas de diferentes nacionalidades, y en vez de habitar un “monte Parnaso”, desfilaban por la calles. Se integraban en una “máscara” organizada por “las tres artes liberales (de) arquitectura, pintura y escultura”, y se trataba de “diez insignes del arte de la pintura y escultura ... con su hábito el que lo tenía, y llave dorada al que era de ella”. Entre esos personajes figuraban Rincón y Bandinelli llevando el hábito de Santiago, Alonso Berruguete, Tiziano, Leoni, Miguel Ángel y muy probablemente también Gaspar Becerra y Navarrete el Mudo, además de varios portugueses, de todos los cuales el autor de la relación de las fiestas menciona los honores que habían recibido por parte de reyes y pontífices³. Acompañaban a sendos carros triunfales presididos por los retratos de Felipe IV y su hijo. Un año después, a esta lista podría haberse sumado Velázquez.

¹*Noticia del recibimiento...*, 1649, p. 7. Estaba situado en el Prado de San Jerónimo. También se refiere al Parnaso Enebro 1649, p. 507, que cita a Lope, Quevedo, Garcilaso y Góngora.

² Vélez-Sainz 2006, pp. 17 y ss..

³ Ojeda Gallinato 1659, s.p.

Estas dos fiestas, los acontecimientos que celebran y su énfasis en la memoria artístico-literaria sirven para enmarcar esta exposición, tanto desde el punto de vista cronológico como político e histórico-artístico. Pocas veces a lo largo de la historia de España la vida familiar de un rey ha generado tantas expectativas y tanta ansiedad a su alrededor, convirtiéndose en una cuestión de suprema importancia política. Igualmente, no es posible encontrar un solo momento de la historia de nuestra pintura en el que el rey y su familia hayan dado lugar a una producción de una calidad y una complejidad comparables. Al mismo tiempo, la presencia de nombres prestigiosos de la historia literaria y artística en discursos públicos de exaltación política es índice del espléndido momento que atravesaba la cultura ligada a la corte, y de un afianzamiento de la consideración social de estas actividades.

Uno de los hilos conductores que mejor permiten poner en relación la vida familiar del rey, la actualidad política, la excelencia pictórica alcanzada, y hasta la sofisticada literatura cortesana es el retrato, el género al que Velázquez se dedicó casi con exclusividad durante la última década de su carrera, y al que pertenece *Las meninas*, una de las cumbres de su pintura. Ese tipo de cuadros no son sólo fruto y testimonio del devenir de la familia real, sino que se convirtieron en instrumentos destacados en el denso tapiz de alianzas y expectativas internacionales que se tejió en torno a la corte española. Igualmente, el retrato fue, en los años cincuenta, tema recurrente de una de las épocas doradas del teatro cortesano, y vehículo fundamental en las dos obras principales que se publicaron o escribieron entonces en España en defensa del carácter noble y liberal de la pintura. Las páginas que siguen pretenden presentar desde esta perspectiva la producción retratista ligada a los once últimos años de la carrera de Velázquez.

Endogamia y ensimismamiento

Con su boda con Mariana, Felipe IV cerraba una época importante de su vida, y abría otra. La que cerraba había sido infausta, y la que abría se presentaba llena de inquietudes y ansiedades. Desde principios de los años cuarenta se habían sucedido de manera implacable las malas noticias que afectaban a la vida familiar del rey y al devenir de la monarquía: la sublevación de Portugal y Cataluña, las muertes de su hermana María (1646), de la reina Isabel (1644) y del príncipe Baltasar Carlos (1646), o desastres bélicos como la batalla de Rocroi (1643), que precipitó el repliegue hispano en

Europa. El mismo año de la entrada de Mariana en Madrid, una epidemia de peste redujo la población de Sevilla casi a la mitad. Esos acontecimientos condicionaron la historia de la monarquía durante los años cincuenta, con Portugal como fuente permanente de conflicto, la guerra con una Francia cada vez más poderosa y ambiciosa, la frecuente inestabilidad económica y una incertidumbre constante ante la falta de sucesión masculina, en una época en la que el rey (nacido en 1605) empezaba a considerarse a sí mismo viejo. Paradójicamente, en esta situación que el propio monarca y muchos de sus contemporáneos percibían deprimente, la cultura cortesana española vivió una de sus edades de oro: de la mano de Calderón, en la cima de sus facultades, de Solís, de Bocángel y del escenógrafo Baccio del Bianco, el teatro cortesano pasó por un momento culminante; Velázquez convirtió en obra maestra cada una de sus pinturas; y las colecciones reales llegaron a su máximo nivel de sofisticación. No sólo se enriquecieron con obras muy importantes procedentes de la almoneda de Carlos I de Inglaterra o regaladas por Cristina de Suecia, sino que hubo una campaña de reorganización general de las mismas con criterios modernos y que afectó a espacios que constituyen hitos en la historia del coleccionismo occidental, como las “Bóvedas de Tiziano” y el salón de los Espejos en el Alcázar, o las salas capitulares en El Escorial.

Aunque una de las características definitorias de la cultura cortesana es su carácter autorreferencial, en ese momento se dio de una manera exacerbada; o, al menos es la sensación que transmiten las fuentes. Felipe IV y su entorno familiar no sólo se convirtieron en los principales temas de la misma, sino también en sus destinatarios⁴. Es algo que ya había ocurrido en épocas anteriores, pero que se intensificó entonces: todos los retratos seguros que hizo Velázquez en ese momento son efigies de la familia real; y las principales obras de teatro cortesano nacieron para celebrar algún acontecimiento relacionado con el rey y su entorno, y en ellas, aunque predominaran los temas mitológicos, abundaban las referencias al monarca, su mujer y sus hijos. Frente al concepto de “propaganda” que predominaba en otras épocas y otras monarquías, y que concebía la cultura cortesana como instrumento de la acción política, en estos años se percibe un ensimismamiento general de la cultura producida alrededor del rey. Eso es lo que da un tono aparte a un cuadro como *Las meninas* o al teatro cortesano de Calderón, para cuya adecuada representación era imprescindible un extraordinario aparato escenográfico al alcance sólo del monarca. Esa sensación transmiten también las

⁴ Pérez Sánchez 2003, p.

principales fuentes de la época, especialmente los *Avisos* de Jerónimo Barrionuevo y los epistolarios de Felipe IV con sor María Jesús de Ágreda y sor Luisa Magdalena de Jesús, condesa de Paredes de Nava. Son repertorios de un extraordinario valor informativo, y como tales, se han utilizado con mucha frecuencia en los estudios sobre la España del Siglo de Oro. A través de los epistolarios nos asomamos a la intimidad del rey, aunque su tono es más espontáneo cuando escribe a sor Luisa -antigua aya de la infanta María Teresa- que cuando se cartea con sor María Jesús, cuyo prestigio religioso y autoridad moral hacían que el rey escribiera desde su condición de monarca responsable. En esas cartas -repletas de alusiones íntimas- trayectoria personal, vida familiar y devenir político aparecen indisolublemente unidos, hasta el punto de que llega a expresar su convicción de que el origen de los problemas de la monarquía estriba en su desarreglada vida personal⁵. Y ya sea sor Luisa o sor María Jesús la destinataria, el “yo” se convierte en el punto de referencia. Esa sensación de ensimismamiento se refleja también en los *Avisos* o noticias periódicas que enviaba Barrionuevo a un corresponsal, y que transmiten, de manera crítica, la imagen de una corte autista, que en su estar pendiente exclusivamente de sí misma se aislaba de las que el escritor consideraba cuestiones verdaderamente importantes, como las dificultades económicas generales, las necesidades bélicas o el papel de España en el concierto internacional⁶.

Ese “ensimismamiento” era también una realidad biológica; y aunque es improbable que cuando el duque de Toscana decidió enviar a Felipe IV como regalo de bodas *Lot y sus hijas* de Furini⁷ (Museo del Prado), quisiera hacer un pequeño guiño a la situación familiar, lo cierto es que se trata de una escena que, trescientos cincuenta años después, refleja muy bien el contexto de extrema endogamia en que se produjo la boda. Mariana era sobrina carnal de Felipe IV, y en noviembre de 1649 le faltaba un mes para cumplir quince años, mientras que su tío tenía 49. Estaba destinada a casarse con su primo, el príncipe Baltasar Carlos, pero su muerte prematura unió su destino al del rey. Al llegar a Madrid, se encontró con Teresa, que había nacido en 1638, y era a la vez su prima y su

⁵ Por ejemplo, en carta del 18-VIII-55 escribe: “Reconozco, Sor María, que nuestros pecados (y particularmente los míos) son el motivo de los aprietos y castigos que padecemos”. El 4-VI-1658 manifiesta: “Yo creo, Sor María, que las mías (culpas) solas son las que nos acarrearán los afanes que padecemos”. *Epistolario...* 1958, t.V, pp. 28 y 104

⁶ Así, el 39: 27-XII-1656, escribe a propósito de una comedia por el cumpleaños de la reina: “Lo que es fiestas, siempre las hay, desvelándose en esto, y no en ver cómo nos hemos de defender de tantos demonios de enemigos que no nos dejan vivir”. Barrionuevo 1892-1893, t. III, p. 154

⁷ Harris 1970, pp. 339-343

hijastra. Aunque se trataba de una situación típica de sistemas dinásticos en los que las alianzas políticas se sustentaban en lazos de sangre, Felipe IV necesitó de un periodo de adaptación a esa nueva realidad. Sus cartas a sor Luisa son muy expresivas en ese sentido, y describen a un hombre muy afectado primero por la muerte de quien había sido su compañera durante varias décadas⁸; y resignado después a un matrimonio cuyo objetivo era tener “esta casa llena de niños”. No se le podía ocultar la extremada juventud de su nueva mujer, a la que describe como “bien crecida para su edad, pero bien niña, y en lo poco que la he tratado me parece de linda condición que es lo que más he menester”⁹. Al mismo tiempo, desconfía de su propia capacidad: “Pero lo malo es que aunque la novia empieza ahora a dar fruto, el novio va ya en los últimos lances de este oficio”¹⁰. De vez en cuando se refiere a ella como “mi sobrina”¹¹, y subraya el parentesco tan cercano que unía a las primas Mariana y María Teresa. Con el tiempo, y especialmente tras el nacimiento de Margarita, Felipe IV fue apreciando cada vez más la presencia de su mujer, como expresa en carta de 12 de marzo de 1652: “es muy de mi gusto la compañera que Dios me ha dado, y yo me precio más de galán suyo que de su marido”¹². En los años siguientes esos sentimientos se harían más intensos, de manera que una de las cosas que ponen más claramente de manifiesto las cartas es hasta qué punto el rey valoraba su vida familiar, que constituía tema central de su correspondencia con sor Luisa, y asunto importante en las misivas a sor María Jesús, a quien en una carta de enero de 1656, tras perder a una niña recién nacida, y ver a su mujer a las puertas de la muerte, escribió “También os encargo la sucesión desta monarquía, y que toméis a vuestra cuenta la vida y salud de la reina y de mis hijas, que os aseguro que en los cuidados en que me hallo no tengo otro alivio que volver los ojos a estos ángeles”¹³.

En su alusión a “la sucesión desta monarquía”, la carta anterior contiene una fórmula casi permanente en la correspondencia con la monja de Ágreda, y que refleja muy bien la ansiedad que se vivió durante gran parte de la década de 1650 no sólo en la familia real, sino también en Madrid y en otras cortes europeas. Hasta finales de 1657 el

⁸ Carta de 9-X-44: “Condesa yo he llegado aquí cual podéis juzgar habiendo perdido en un día mujer, amiga ayuda y consuelo en todos mis trabajos y pues no he perdido el juicio y la vida, debo de ser de bronce”. Pérez Villanueva 1986, p. 53.

⁹ 18-X-49. *Idem*, p. 102

¹⁰ 16-VIII-1650. *Ibidem* p. 132

¹¹ 21-XI-1651. *Ibidem*, p. 163

¹² *Ibidem*, p. 171

¹³ Carta de 11-I-1656. *Epistolario...* 1958, t. V, p. 42

matrimonio no tuvo un hijo varón, y el rey iba envejeciendo, lo que daba lugar a una preocupación constante que sólo se apaciguaba con los embarazos de la reina, ninguno de los cuales daba el fruto deseado. Si hemos de juzgar por las cartas de Felipe IV, ese era su mayor motivo de preocupación; pero otras fuentes revelan que también lo era para sus súbditos. Los *Avisos* que escribió Barrionuevo en las fechas cercanas al nacimiento de esa niña malograda son muy expresivos en ese sentido. El 9 de octubre de 1655 afirma, optimista, que “si nos diese un hijo, los regocijos serán portentosos, por el deseo que todos tenemos de una larga sucesión”. Dos semanas después se manifiesta más cauto, cuando escribe que el rey “en esto de bastardos tiene muy buena mano, y en los legítimos una dicha muy corta”. El nacimiento de una niña, y su muerte prematura fue un jarro de agua fría sobre las expectativas generales, pero era tal la necesidad de heredero varón que se supo hallar motivos de esperanza ante noticias tan adversas: “El consuelo de que sea mujer paridera tiene a todos muy alentados”. La vida matrimonial del rey se había convertido en asunto de interés público, de manera que el 15 de enero de 1656 Barrionuevo pudo anunciar: “Desde el domingo duerme el rey con la reina. Dios les dé hijos de bendición para la quietud de España y defensa de la fe, y sobre todo paz, que es lo que por ahora nos conviene”¹⁴. La llegada al mundo del príncipe Felipe Próspero en noviembre de 1657 despejó la encrucijada en la que se encontraba la monarquía española, pues hizo posible la boda de María Teresa con Luis XIV –lo que puso fin a la guerra con Francia- y permitió vincular matrimonialmente a Margarita con Austria.

Como era de esperar, esa endogamia tuvo una traducción fisionómica. Desde hacía varias generaciones los rostros de los monarcas españoles compartían rasgos, como el prognatismo, que se habían convertido ya en seña de identidad dinástica y servían para reconocer en cualquier retrato a un miembro de esa casa real. Pero hacía 1650 la sucesión de matrimonios consanguíneos había extremado los parecidos físicos, de manera que Mariana de Austria compartía muchos rasgos de su rostro con los de su prima María Teresa, y esta, a su vez, era parecida a su hermanastra Margarita. Esas semejanzas eran suficientemente acusadas como para que en alguna ocasión se hayan confundido sus retratos. Así, hasta que Zimmermann en 1905 aclaró que un espléndido retrato de Velázquez del museo de Viena (Cat.) representa a la infanta María Teresa,

¹⁴Barrionuevo 1892-1893, t.II, pp. 266-267

los historiadores anteriores lo identificaban con Mariana¹⁵. Esa confusión también ha afectado a alguno de los retratos de busto de ambas¹⁶ o a “la Infanta Margarita” en rosa del Prado (Cat.)¹⁷; mientras que el cuadro del Prado que muestra a Margarita en traje de viuda (Cat.), con frecuencia se ha confundido con su madre¹⁸. Aunque es cierto que en esa época eran muchos aquellos capaces de distinguir la personalidad despierta, activa y responsable de la infanta María Teresa, frente al carácter más caprichoso, melancólico y pasivo de la reina¹⁹, también es verdad que esas similitudes fisionómicas eran un factor que contribuía a dar un tono de extraordinaria uniformidad a la familia real.

Dioses y reyes

Los dos ámbitos de la producción cultural que mejor definen ese momento de la vida de la corte son la mitología y el retrato. De la fábula clásica están extraídos la mayor parte de los argumentos de las grandes fiestas teatrales y parateatrales que se organizaron a partir del momento en que se supo que Mariana iba a ser reina de España. Así, con motivo de su decimoquinto cumpleaños se representó *El nuevo Olimpo*, de Gabriel Bocángel, y en los años siguientes, con ocasión de fiestas periódicas como carnavales o, para celebrar sucesos importantes para el devenir de la monarquía, como los diferentes nacimientos de infantas y príncipes o cumpleaños de la reina e infantas, se sucedieron las grandes representaciones de tema antiguo o mitológico y brillantísimo aparato escénico, como las obras de Calderón *Andrómeda y Perseo*, *Darlo todo y no dar nada*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *El golfo de las sirenas*, o piezas de Antonio de Solís como *Triunfos de Amor y Fortuna* o *El Alcázar del secreto*. Todas ellas marcan un momento especialmente brillante de la historia del teatro español. Pero lo que nos interesa destacar aquí es, por una parte, el uso tan libre que hicieron los dramaturgos de los repertorios mitológicos o de la historia antigua, que utilizaron como cantera con la que disfrazar tramas novelescas. Por otra, hay que notar los abundantes guiños que en

¹⁵Zimmermann 1905hb

¹⁶ Por ejemplo, el retrato más temprano de María Teresa de busto del Metropolitan Museum se confundió durante años con Mariana. Véase Colomer 2012, pp. 268-269

¹⁷ Cruzada, 1885 p. 251, la creía María Teresa. Justi en 1888 y Beruete en 1898 la identificaron correctamente.

¹⁸Hasta que Allende Salazar y Sánchez Cantón (1919, pp. 236-238) la identificaron con Margarita, en los catálogos del museo figuraba como Mariana.

¹⁹ Para Mariana, Véase Oliván 2006.

muchas de esas obras se hacían a la familia real, que era el principal destinatario de las mismas. Por ejemplo, *El nuevo Olimpo* (un híbrido entre representación teatral y “máscara”) no sólo fue interpretado por la infanta, damas y meninas, sino que su trama dramática y sus personajes hacían continuas alusiones a la situación política y a la familia real, de manera que Palas era una referencia a Mariana, y la infanta Margarita actuaba representando a la Mente Divina²⁰. El carácter especular y ensimismado del mundo cortesano se hizo patente cuando, al final de esa máscara que celebraba un compromiso matrimonial regio, el rey, para “premiar con honrosos premios los servicios agradables de las damas de Palacio quiso casasen las señoras D Antonia de Mendoza con el conde de Benavente, doña Antonia de Moscoso y Córdoba con el conde de Palma, doña Juana de Velasco con el conde de Chinchón, y doña Beatriz de Haro con el conde de Aguilar”²¹.

La mitología tuvo también una gran presencia en muchas de las fiestas que se celebraron en Madrid y otras ciudades con motivos de sucesos relacionados con la Monarquía. Es el caso de la ya citada entrada de Mariana de Austria en la corte, en 1649, o de las fiestas con las que la ciudad de Huesca celebró unos años después el nacimiento de Felipe Próspero. El suceso dio lugar a un extraordinario despliegue de referencias mitológicas, de una complejidad que sólo se explica si tenemos en cuenta que el “alma” de la celebración fue Lastanosa, uno de los más importantes aficionados a las antigüedades que había en España²².

La mitología no sólo llenaba efímeramente de referencias antiguas las calles de las ciudades o los lugares de representación teatral de la corte, como el salón Dorado del Alcázar o el Coliseo del Buen Retiro. También formó parte de una manera progresiva de la decoración permanente de los lugares que habitaba el rey. El viaje de Velázquez a Italia proporcionó numerosos vaciados de escultura antigua con los que se decoraron importantes estancias del Alcázar²³; el Jardín de la Isla en Aranjuez se configuró como un espacio dedicado principalmente a la fábula clásica; y la decoración pictórica del

²⁰ Chaves 2004, p. 285. Otro ejemplo es *La púrpura de la rosa, de Calderón*, que se acabó en otoño de 1659, y cuyo triunfo final “es el de la estrella de maría Teresa que brilla sola en el centro del escenario al final del espectáculo, así como iluminará con su presencia otra monarquía, lejos de la aurora y del sol, Mariana y Felipe IV” (Chaves 2004, p. 281)

²¹ Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2380, fol. 163r. Cito por Dadson , 1991, pp. 141-142

²² *Relación de las fiestas...* 1659

²³ Para una visión actualizada del tema, véase Madrid 2007

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

Otro de los temas que mejor sirven para definir la vida cortesana de ese momento es el retrato, que vivió entonces una de sus épocas doradas. El altísimo nivel que alcanzó el retrato cortesano de la mano de Velázquez y su entorno, y el intenso uso político y diplomático que se dio a los mismos, estuvo acompañado por una presencia importante de ese género pictórico en obras de creación literaria relacionadas con la corte y por varias acciones e iniciativas que testimonian un creciente aprecio social por estos cuadros y sus autores. Son todos ellos asuntos estrechamente interrelacionados, y que en ese momento convergen en la figura de Velázquez. Para acercarnos al tema, vamos a

²⁴Véase García Cueto 2005

comenzar estudiando el estatus del retrato como producto cortesano, para seguir con los usos que se daban a este tipo de objetos y las expectativas que generaban, y culminar con el papel que jugó Velázquez en ese proceso.

Retrato y cultura cortesana

Dos decisiones arbitrarias de Felipe IV nos ayudan a entender la importancia que durante la última década de su reinado tuvieron para él y para la vida de la corte las actividades literarias y artísticas. Una de ellas es muy conocida por los historiadores del arte, y la otra por los filólogos, pero resulta interesante poner ambas en relación, por lo que tienen de síntomas del sistema de referencias en que se movían los mejores literatos y artistas. El 28 de noviembre de 1659 el rey firmaba la cédula de concesión de hidalguía de Velázquez, a pesar de que las investigaciones a las que se había sometido negaban su limpieza de sangre²⁵. Esa gracia real estaba destinada a salvar el último escollo que dificultaba la concesión al pintor del hábito de la orden de Santiago, un asunto cuyas primeras gestiones se remontaban al menos a la época del segundo viaje a Italia²⁶. Dos años antes de la concesión del hábito a Velázquez, Pedro Calderón —que ya lo tenía desde 1636— se había beneficiado también del interés de Felipe IV por premiar a los que le servían en el campo de la pintura y el espectáculo. El 17 de enero de 1657 se estrenó en la Zarzuela su obra *El golfo de las sirenas*, que le valió un premio de doscientos doblones por parte de Gaspar de Haro, y fue una de las causas por las que tres días después, fiesta de san Sebastián “le hizo cubrir Su Majestad y le dio la grandeza en su persona, y no por título ninguno”²⁷. Con eso, el escritor alcanzaba el máximo honor al que podía aspirar: su conversión efectiva en “grande”. No se puede minusvalorar la importancia de ambas decisiones, que están interrelacionadas en la medida en que muestran a un monarca que a esas alturas de su reinado muy probablemente deseaba reconocer la importancia que la literatura y el arte tenían para la

²⁵ *Corpus...* 2000, nº 408.17

²⁶ Un aviso de 28-VII-1636 señalaba: “A Diego Velázquez han hecho ayuda de Guardarropa de Su majestad, que tira a querer ser un día Ayuda de Cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano” (*Corpus...*2000, p. 109) Sobre estos temas véase Salazar y Acha, 2003, pp. 95-125; y Cruz Valdovinos 2011, pp. 337 y ss.

²⁷ Barrionuevo 1892-1893, t. III, p. 178. Aviso de 23 de enero de 1657.

definición del propio horizonte cortesano²⁸. En eso mostró una actitud decidida y valiente, que no siempre era compartida por el medio cortesano²⁹. Así, cuando en 1655, en una decisión equiparable a las anteriores, recompensó al dramaturgo Antonio de Solís nombrándolo “oficial segundo de estado y título de secretario suyo”, el comentario que mereció a Barrionuevo fue que “en esta era se premian sólo los gracejos”³⁰.

Lo cierto es que la década de 1650 ha pasado a la historiografía de la pintura española como un periodo crucial, en el que, a través de la posición administrativa y los honores personales que recibió Velázquez, y de las obras que hizo, se pusieron bases importantísimas para la construcción de una memoria artística nacional prestigiosa³¹. Más adelante nos referiremos de manera algo más detallada a ese proceso de encumbramiento de Velázquez. Ahora, queremos recordar algunos episodios relacionados con la cultura cortesana que nos hablan de que en esa época las cosas avanzaban –aunque lentamente– en lo que se refiere a la caracterización social de los artistas. El caballo de batalla en torno al cual se organizó ese debate era la consideración de su actividad como parte integrante del sistema de las “artes liberales”³², algo que con frecuencia se les negaba. Varios ejemplos de esa década sugieren que la pintura iba ganando poco a poco terreno. Así, aunque su condición de pintor no le ayudó precisamente en el proceso de ingreso en la orden de Santiago, y varios de los que testificaron a su favor trataron de soslayar esa realidad profesional³³, en esos mismos años, en discursos ligados a otras órdenes de caballería se reconocía el carácter liberal de la pintura. Así, con motivo de las fiestas que las órdenes de Montesa, Calatrava y San Jorge de Alfama celebraron en Valencia en 1653 en honor de la Inmaculada, en el patio de la iglesia del Temple se colocaron jeroglíficos “en nombre de las ciencias y artes liberales”, que incluían Teología, Escritura, Jurisprudencia, Medicina, Filosofía, Astrología, Geometría, Aritmética, Perspectiva, Astrología, Música, Pintura y Gramática, en los cuales estaban inspirado los sermones. El de la pintura se describe así: “Pintura. Pintóse un cuadro en el caballete todo azul, y un brazo, cuya mano tenía un

²⁸ C. Sanz ha comentado que los espectáculos teatrales cortesanos componían “un mensaje político que contenía la voluntad de autorrepresentación de aquellos monarcas frente a los que componían su propia corte y también respecto a los enemigos” (Sanz 2005, p. 283).

²⁹ Para el encorsetamiento que el ritmo cortesano imponía a la vida diaria del rey, Elliott 1977, pp. 169-189.

³⁰ Barrionuevo, 1892-1893, t. II, p. 225. Aviso de 10-II-1655

³¹ Portús 2012, pp. 19 y ss.

³² Es un tema central en todos los estudios sobre la consideración del pintor y sobre la teoría del arte de la época. Para una visión panorámica, sigue siendo fundamental Gállego 1976

³³ Por ejemplo, *Corpus*, 377, 379, 381, etc

pincel que iba a pintar, al otro lado otro cuadro en que estaba pintada la Culpa en forma de una venenosa sierpe, del modo que suelen poner los que quieren copiar”³⁴. Una consideración similar de la pintura aparece en el inventario de la biblioteca de Lorenzo Ramírez de Prado, caballero de Santiago y uno de los intelectuales y cortesanos más destacados del momento. Data en torno a 1658, y está dividido por materias. Una de sus secciones está dedicada a las “artes liberales”, que además de obras de filósofos naturales y morales, poetas, etc., incluía “Matemáticos con todas sus especies, Geografía, Astrología, Música, Aritmética, Arquitectura, Pintura, Pronografía, y Drografía (por Hidrografía), Topografía, Náutica y Militar”³⁵.

Un tercer ejemplo es la procesión celebrada en Lima a la que nos referíamos al principio de este ensayo³⁶. La descripción de la misma está precedida por unas páginas en las que el autor de la relación justifica la inclusión de la pintura, la escultura y la arquitectura en el sistema de las artes liberales mediante argumentos históricos, especialmente los basados en las honras que secularmente han recibido sus practicantes por parte de los poderosos. Pero lo que resulta más interesante de ese acto es el hecho mismo de que a los artistas se les hubiera permitido aparecer en las calles de Lima en 1658 no como corporación gremial sino como practicantes de actividades prestigiosas. Para demostrar que tenían bien ganado ese prestigio, elaboraron una compleja máquina alegórica, e hicieron desfilar a personajes que representaban a artistas ennoblecidos, varios de los cuales llevaban hábitos de órdenes militares. Aunque las historias del prestigio artístico en España y América no fueron exactamente similares, la procesión limeña, que nos ha sido transmitida por un escritor sevillano, nos habla de unos profesionales que se iban liberando del corsé gremial.

Eso no quiere decir que lo consiguieran completamente, y ahí está el pleito relacionado con la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores para probarlo³⁷. E incluso en una obra tan importante como la *República literaria* de Saavedra Fajardo, publicada póstumamente en 1655, la pintura, la arquitectura y la escultura se sitúan entre las actividades “subalternas y dependientes” de la siete Artes Liberales, lo que no impide

³⁴ Mateu 1653, pp. 47 y 48. En la página 23 se dice que su autor fue “un gran sujeto que Castilla nos tenía usurpado, y ya nos le restituyó”.

³⁵ *Inventario de la librería del señor don Lorenzo Ramírez de Prado, Cavallero que fue de la Orden de Santiago*, s.l., s.i., s.a. (h. 1658). Cito por Entrambasaguas 1943, p. 122

³⁶ Ojeda 1659, s.p.

³⁷ Moreno Puertollano 1986, pp. 51-68

que su autor defina a la primera como “remedo de las obras de Dios”, y alabe la capacidad de Velázquez para retratar a Felipe Cuarto³⁸.

Saavedra no fue sino uno de los muchos literatos españoles que reflexionaron sobre la pintura y contribuyeron a dar una dimensión pública al debate sobre su inclusión en el sistema de las artes liberales. Otro de ellos fue Calderón, que llegó a escribir una “Deposición” en defensa de esa actividad³⁹, que poseyó una nutrida colección de cuadros⁴⁰, y que en su obra dramática recurrió con frecuencia a objetos artísticos, personajes pintores o ideas relacionadas con el arte⁴¹. Nació apenas seis meses más tarde que Velázquez, con quien le unían algunos rasgos biográficos y profesionales comunes, y jugó un papel similar al del pintor para la definición de la década de 1650 como un momento crucial de la cultura vinculada a Felipe IV. Dados el carácter público y hasta “masivo” de su literatura; el hecho de que fue uno de los dramaturgos más prestigiosos del momento; y su empleo frecuente al servicio de la corona, el uso de referencias histórico-artísticas en sus obras trasciende el campo de sus inquietudes personales y afecta al del estatus público del arte. En el contexto de este ensayo, nos interesan sobre todo sus obras escritas durante la décadas de 1650 y destinadas a la corte, pues los juicios que aparecen sobre pintores y pinturas no sólo llegaron a un público numeroso y cualificado, sino que presumiblemente eran compartidos –o al menos “admitidos”- por el destinatario principal de esas piezas: el rey.

Calderón y otros dramaturgos que trabajaron para la corona en esos años no sólo tuvieron que demostrar actitudes literarias, pues para desarrollar su tarea necesitaron poseer una extraordinaria imaginación visual. El teatro cortesano era un espectáculo integral, que comprometía tanto al texto literario como a la música o la escenografía⁴². En varias de las obras calderonianas representadas en la corte a principios de los años cincuenta se hace alusión expresa a esa naturaleza interdisciplinar. Así, el público que acudió a ver *Andrómeda y Perseo*, encargada a Calderón en 1653 por la infanta María Teresa para el cumpleaños de su prima, se encontró en primer lugar un telón con las

³⁸ Calvo Serraller 1981, pp. 449-450 y 453 y 456. Para Saavedra Fajardo y sus ideas sobre el arte, véase Morán y Checa 1981

³⁹ Calderón 2011, pp. 176-185

⁴⁰ Díez Borque 1985, pp. 5-41

⁴¹ La relación entre la literatura de Calderón y la pintura fue muy estrecha, como demuestra el hecho de que haya dado lugar a una extensísima bibliografía. Para una recopilación de los temas que le interesaron y de los que se hizo eco, véase Bauer 1969

⁴² Para la escenografía cortesana del momento es básico Chaves 2004, pp. 139-263

cifras de Felipe IV, Mariana y María Teresa, y ante él, dispuestas sobre una nube, las personificaciones de la Música, la Poesía y la Pintura, que cantan en alabanza de la reina e introducen al público en el argumento de la comedia⁴³. Conocemos el aspecto que tenían gracias a uno de los dibujos del escenógrafo de la representación, Baccio del Bianco, realizados con la intención (nunca lograda) de ser grabados (Lám)⁴⁴. El espectáculo, como era habitual, contenía varias referencias a la familia real; y así, el hecho de que celebrara también la recuperación de Mariana de unas viruelas, se reflejó en la clave del arco proscenio mediante un sol con unas nubes, alusivas a las cicatrices que la enfermedad había dejado en la reina⁴⁵. Para el escritor, la idea de la hermandad de las artes había dejado de ser un lugar común para convertirse en una realidad con la que se topaba cotidianamente, y a la que aludió en otras obras de esos años⁴⁶. Fue un momento especialmente rico en alusiones artísticas en el teatro cortesano; y así, problemas que habían interesado vivamente a los tratadistas de arte, como el de la competencia entre los diferentes sentidos es tema fundamental de algunas obras, como *El golfo de las sirenas*, también de Calderón, que se representó en la Zarzuela, y más allá de su trama relacionada con Ulises, se centra en la discusión entre Scila y Caribdis sobre la primacía de la vista o el oído, un tema que nos habla del nivel de sofisticación al que había llegado el público cortesano.

Uno de los lugares donde el teatro de esos años mejor desvela su naturaleza cortesana es precisamente en la inusual proporción de referencias a retratos y artistas que encontramos en él⁴⁷. A veces, y como era ya tradicional en nuestra literatura, el retrato se emplea como hilo conductor de una trama dramática, como ocurre en *La gitanilla de Madrid*, una comedia de Antonio de Solís que data de 1656, y en cuyo hilo argumental el retrato tiene una importancia decisiva tanto para condicionar las relaciones sentimentales de los personajes como para resolver la trama⁴⁸. El mismo autor utiliza los retratos de manera semejante en *El alcázar del secreto*, aunque en este caso, para una trama ambientada en el mundo antiguo⁴⁹. Con cierta frecuencia, el público cortesano podía ver “retratistas” trabajando sobre el escenario. En *Triunfos de Amor y*

⁴³ Calderón 1994, pp. 40-41

⁴⁴ Fueron dados a conocer en Dearborn Massar, 1977, pp. 365-375.

⁴⁵ Chaves 2004, p. 189

⁴⁶ Por ejemplo, en *Darlo todo y no dar nada*

⁴⁷ Sobre la presencia de pintores en el teatro de la época he tratado en Portús 1997, pp. 131-156.

⁴⁸ Solís 1984, t.II., pp. 611 y ss.

⁴⁹ Fue representada a “sus majestades en el Buen Retiro”. Solís 1984, t. I, pp. 310 y ss.

Fortuna, que el citado Solís escribió para representar en el Buen Retiro con motivo del nacimiento de Felipe Próspero, una acotación escénica dice:

“Ábrese el bastidor del foro y se descubren en la gruta del sueño, Diana, recostada sobre un peñasco dormida, y sus seis ninfas (dormidas también), Morfeo sentado sobre otro peñasco, con pinceles, y colores, y una lámina retratando a Diana, y a los lados la Ociosidad, y la Quietud con instrumentos músicos, y el Silencio con el dedo en la boca”⁵⁰

Al igual que hiciera Calderón en *El pintor de su deshonra*, los problemas que plantea la ejecución (en este caso furtiva) de un retrato sirven al autor para alegorizar la trama sentimental de una manera extraordinariamente sutil y sofisticada⁵¹.

Otros retratistas aparecieron en piezas breves vinculadas a la corte. Es el caso del *Baile entremesado del pintor*, que escribió Suárez de Deza para Palacio, cuyo protagonista, al tiempo que simula pintar, va haciendo un retrato “petrarquista” de su dama⁵². Y es el caso también de varios entremeses, un género en auge en Madrid en los años 50, y que con frecuencia eran interpretados por Juan Rana, de cuya estrechísima relación con la corte quedan elocuentes testimonios en la correspondencia entre Felipe IV y la condesa de Paredes de Nava, que le era muy aficionado⁵³. En *El retrato vivo* de Agustín Moreto, Bernarda quiere escarmentar a su marido Juan Rana por sus celos, y le hace creer que es un retrato de sí mismo, por lo que tiene que estar dentro de un marco⁵⁴; en el *Entremés del retrato de Juan Rana*, de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, representado en 1657, quieren que Juan Rana, que es alcalde del lugar y tiene que ir a la corte, les deje como recuerdo un retrato suyo, y el pintor lo hace posar así: “Este papel en la mano / tomad, y así al descuidillo / levantad el brazo / y el otro aquí a la cintura / con mucha gracia arqueado, / ahora estáis famoso”⁵⁵. En ocasiones, y dado el público al que iban dirigidas, en estas piezas se incluyen referencias a la familia real, como en *El retrato de Juan Rana* de Antonio de Solís, en el que, de nuevo, se utiliza el acto de ejecutar un retrato en su dimensión de alegoría sentimental, pues la retratista (de nuevo Bernarda)

⁵⁰Solís 1984, t. I, p..101

⁵¹Para el caso de Calderón, véase el sutil análisis de Bass 2008, pp. 67 y ss.

⁵² Suárez de Deza 1963, pp. 56 y ss.

⁵³Pérez Villanueva 1986, pp. 61, 76, 81, 102, 121, 153, 200, 221, 303. Para Juan Rana véase, entre otros, Sáez Raposo 2005

⁵⁴Moreto 1980, pp. 324 y ss.

⁵⁵Rodríguez de Villaviciosa 1663, fol. 55v

trata de declararse a Juan Rana mientras le retrata. La obra acaba con un baile en el que se alaba al rey, la reina y las dos infantas⁵⁶.

Más allá de la red de significados que confluyen en estas obras, lo que nos interesa señalar aquí es la abundancia de este tipo de referencias, que convierte al retrato y sus alrededores en temas cotidianos para el público cortesano, el cual durante la década de 1650 tuvo múltiples oportunidades de ver a “pintores” realizando un retrato sobre el escenario. Pero, además, algunas de esas obras contienen una caracterización bastante precisa de algunos artistas, lo que es de gran interés en el contexto de este ensayo, en la medida en que son contemporáneas a las pinturas de Velázquez en la exposición, y están dirigidas exactamente al mismo público.

La obra más importante en ese sentido es *Darlo todo y no dar nada* de Calderón, que se representó ante los reyes en 1651, con motivo del cumpleaños de la reina y del nacimiento de la infanta Margarita⁵⁷.

A partir de ese momento conoció representaciones ante otro tipo de público, como el de Carabanchel Alto, donde se pudo ver en junio de 1656, el mismo año en que Velázquez pintó *Las meninas*⁵⁸. La alusión a este cuadro viene al caso por el hecho de que la obra teatral trata sobre la relación entre Alejandro Magno y su pintor Apeles, que se había convertido en punto de referencia principal e ineludible de cualquier argumentación a favor de la dignidad del arte, y que con frecuencia se ha extrapolado a la relación entre Felipe IV y Velázquez, e incluso a la propia obra maestra de éste.

Una de las cosas que hacen interesante esta comedia es su desviación respecto a las fuentes. La historia de Apeles era bien conocida a través de la *Historia natural* de Plinio y muchas otras fuentes antiguas, y sus principales episodios estaban muy difundidos en España y en Europa⁵⁹. Calderón, en vez de ceñirse a lo sabido por todos, decidió dar un giro en una dirección a la vez novelesca y sentimental. Ese tipo de transformaciones era

⁵⁶ Solís 1986, pp. 149-153. Sobre los usos del retrato en los entremeses protagonizados por Juan Rana, véase Bass 2008, 112 y ss.

⁵⁷ En la “loa” que escribió Solís se indica: “Representóse en la fiesta de los años, parto, y de la mejoría de la reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino estando el rey nuestro señor en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo” (Solís 1986, pp. 51-56)

⁵⁸ Pérez Pastor 1905, doc. 139. También Solís 1986, p. 103

⁵⁹ Portús 1991, pp. 366 y ss. (Capítulo “Notas sobre la popularización de la historia de Apeles en el Siglo de Oro”); ó Armas 1981, pp. 719-732

frecuente en la comedia mitológica, y aquí nos interesa en la medida en que el papel del pintor resulta más complejo que el que las fuentes le atribuyen.

Básicamente, la relación entre Alejandro, Apeles y Campaspe se había resuelto de esta manera: Campaspe era la favorita del primero, quien se la cedió a Apeles cuando la retrató, en premio a sus méritos artísticos. En ese esquema, tanto la mujer como el artista habían sido sujetos pasivos, en quienes se materializó la magnanimidad del príncipe y su aprecio por la pintura. En *Darlo todo...* el público encontraba situaciones y caracteres muy distintos. Por lo pronto, a un artista cuyos méritos no radicaban sólo en su capacidad imitativa, pues también en virtudes tan apreciadas en el mundo cortesano como el “ingenio” y la “discreción”. Ese ingenio y esa discreción se pusieron a prueba cuando tuvo que competir con Timantes y Zeuxis en la ejecución de un retrato con el que Alejandro quiso corresponder al que le había enviado Roxana. El encargo dio lugar a un diálogo entre los cuatro, que plantea temas fundamentales en ese momento, como la utilidad de ese arte para los príncipes, y los honores que merece:

“Alejandro: “Noticias tengo / de la elegancia con que / los tres sutiles, y diestros / exerceis el mejor arte, / más noble, y de más ingenio”

Timantes: Si los príncipes le honraran, / señor, como vos, bien creo / que se adelantaran más / sus artífices

Zeuxis: Y es cierto, / pues sus estudios tuvieran / vuestros honores por premio.

Apeles: Mayormente, cuando fuera, / como ahora, su heroico empleo / vuestra persona; pues ella / hiciera su nombre eterno”⁶⁰.

El principal problema que planteaba el encargo radicaba en cómo se resolvía el asunto de la mancha que tenía Alejandro en el rostro (lo que es una trasposición de la historia tradicional relacionada con Antígono⁶¹). Timantes la disimuló, Zeuxis la hizo demasiado explícita, y Apeles, con ingenio y discreción, lo retrató de medio perfil, lo que, junto con su calidad imitativa, llevó a Alejandro a decidir que “nadie, sino Apeles, pueda / retratarme desde hoy, siendo / Pintor de Cámara mío”⁶². A ese honor le sumó

⁶⁰ Calderón 1991, t. II, p. 1027

⁶¹ Antígono “era ciego de un ojo, y por encubrir la falta lo hizo de medio perfil por la parte que no tenía defecto” (Pacheco 1649 (1990), p. 146). La anécdota también aparece en Carducho 1633 (1979) , p. 113

⁶² Calderón 1991, t. II, p. 1028

una recompensa económica, que en principio fue de medio talento, y que duplicó cuando un cortesano mostró su sorpresa ante tamaña cantidad⁶³.

El pintor pide permiso para volver a casa y traer a su familia, y las peripecias que ocurren durante ese viaje forman el núcleo de la trama dramática. Tras encontrarse con su antiguo criado Chinchón –que aprovecha el escritor para introducir al ineludible “gracioso”- oyen una música que le sirve a Calderón para manifestar de nuevo su fe en la hermandad entre las artes: “‘oye, que la simpatía / tras sí arrastrarme procura, / que tienen con la pintura / la música, y la poesía’”. A lo largo de ese viaje, Apeles salva a Campaspe de ser detenida por los soldados de Alejandro, acusada de matar a uno de ellos, Teágenes, que la quiso violar. Más tarde, es la propia Campaspe quien auxilia a Alejandro en un lance de caza. Éste, promete en agradecimiento un retrato para el templo, a lo que ella responde manifestando que no sabe lo qué es un retrato, pues había vivido toda su vida en el campo. Con esto, Calderón sitúa este tipo de objetos en una órbita urbana, con sus pros y sus contras.

El retrato lo tiene que hacer Apeles, al que sabemos enamorado ya de Campaspe, a pesar de que apenas la había visto más tiempo del necesario para auxiliarla. La escena en la que el pintor la retrata constituye el núcleo sentimental de la obra, y se desarrolla como un momento extraordinariamente lírico, en la que la ingeniosa y conceptista conversación entre el artista y su modelo se ve salteada por la música y la letra de unos músicos. Pero a pesar de esa intensidad sentimental, Apeles se torna furioso, pues comprende que la intención de Alejandro no era hacer una ofrenda al templo, sino tener la imagen de una mujer a la que deseaba. A su vez, Campaspe se enfurece también, pues después de descubrir –en unos versos espléndidos- lo qué es un retrato⁶⁴, acusa airadamente a Apeles de ejercer tan bajamente un arte tan divino, pues lo emplea “para otro dueño”.

El pintor se retira enloquecido a las montañas, incapaz de afrontar serenamente la disyuntiva de escoger entre amor y lealtad. Alejandro encarga a Diógenes que adivine lo que le ocurre a Apeles, a quien califica como “entendido, hábil, galán y discreto”. El filósofo, con su ingenio, logra averiguar el fondo del asunto, que resume así: su fineza

⁶³ Véase Umberger 1995, pp. 95-116

⁶⁴ “¡Qué es lo que miro! ¿Es por dicha / lienzo, o cristal transparente / el que me pones delante? / que mi semblante me ofrece / tan vivo, que aun en estar / mudo también me parece: / pues al mirarle, la voz / en el labio se suspende / tanto, que aun el corazón / no sabe como la aliente: / ¿Soy yo aquella, o soy yo yo?” (Calderón 1991, t. II, p. 1050)

“es tan grande, / tan noble, tan leal, tan rara, / que a despecho del favor / que quizá en Campaspe halla, / se deja morir, por no / ofender la confianza, / respeto, y decoro, que / tan a tu costa te guarda”⁶⁵. A la vista de esto, Alejandro supuestamente decide vencer sus pasiones y conmina a Campaspe a dar la mano a Apeles, “para que diga la fama, / que lo di una vez todo, / pues di la mitad del alma”⁶⁶. Muchos literatos habrían dado por concluida de esta manera su obra, pues semejante final se ajusta al tópico histórico; pero Calderón decidió dar una vuelta más de tuerca, y expresar las sospechas de Campaspe, quien pensaba que podía tratarse de una estratagema del príncipe para conocer sus sentimientos. La trama se resuelve enseguida, ante la noticia de que Alejandro podía casarse con una de las hijas de Darío.

Es muy probable que el cambio radical que hizo Calderón en la historia de Apeles, Alejandro y Campaspe estuviera parcialmente motivado por el deseo de presentar ante la corte una trama sin los componentes “escandalosos” del relato antiguo. Pero aquí lo que nos interesa señalar sobre todo es que en esa tarea de actualización convirtió al pintor en un personaje con un perfil que responde completamente al modelo cortesano: no sólo por sus ya comentados ingenio y discreción; por su inserción en una estructura laboral y de recompensas palaciega; o por su dedicación a un género como el retrato; sino también por virtudes personales como la valentía y la generosidad; o porque el dilema al que se tuvo que enfrentar y le provocó la locura (amor o lealtad) resultaba también típicamente cortesano. En cualquier caso, quisiera resaltar que para celebrar el cumpleaños de la reina y el nacimiento de la infanta Margarita, el rey y su corte fueron destinatarios de una obra en la que se exaltaban las virtudes de la pintura, y el pintor tenía rasgos de comportamiento ejemplares. No serían pocos los espectadores que – independientemente del juicio que les mereciera la calidad personal de Velázquez- al ver esta obra hubieran pensado en Felipe IV y su pintor, que por entonces estaba recién llegado de Italia, y que unos meses después, en marzo de 1652, fue nombrado aposentador real. Curiosamente, aunque Calderón lo ignorara, una disyuntiva equiparable a la de “amor o lealtad” debió de presentársele a Velázquez en Roma, una ciudad que se resistió a abandonar y en la que concibió un hijo.

Ese mismo años de 1652, el público cortesano tuvo ocasión de oír alabanzas a la pintura en otra comedia de “aparato” de Calderón. Se trata de *La fiera, el rayo y la piedra*, uno

⁶⁵ Calderón 1991, t. II, p. 1063

⁶⁶ Calderón 1991, t. II, p. 1064

de cuyos personajes es Pigmalión, a quien se caracteriza no sólo como escultor, sino también como pintor y arquitecto⁶⁷. En una de sus escenas defiende ante Céfito la nobleza de su profesión, y ataca a aquellos que la siguen considerando un oficio:

“Porque hay quien presume / que es oficio el que es ingenio, / sin atender, que el estudio / de un arte noble es empleo / que no deslucen la sangre, / pues siempre deja a su dueño / la habilidad voluntaria / como le halla”⁶⁸.

Para reafirmarse en esa convicción, relata que cuando un deudo del rey pretendía adquirirla una estatua de Venus, le puso la condición de “que su precio había de ser / el no ponérmela en precio”. Eso provocó el enfado del interlocutor y una agresión por parte de Pigmalión, cuyo comportamiento extremado recuerda el de Apeles de *Darío todo...*, aunque en este caso mucho más basado en las fuentes.

A la hora de juzgar las referencias anteriores hay que insistir en que proceden de obras de teatro escritas para ser representadas ante el rey y su corte, y que las opiniones, las formas de comportamiento y los roles reservados a los distintos grupos profesionales entraban necesariamente dentro de los márgenes (más bien estrechos) del código cortesano. En este sentido, no es lo mismo una defensa de la pintura o una caracterización del pintor como un profesional que practica un “arte” y aplica su ingenio, insertas en una obra de teatro cuyo destinatario ideal es el rey de España, que incorporadas a una novela, un tratado artístico o, incluso, una comedia destinada a los corrales.

Otros espectáculos directamente relacionados con el concepto de corte (aunque con frecuencia se representaran fuera de ella) eran las fiestas públicas con las que se celebraban sucesos importantes relacionados con el devenir de la monarquía. En varias de las que tuvieron lugar a partir del compromiso entre Felipe IV y Mariana, el retrato jugó un papel importante, lo que sirve para insistir en su condición de “objeto cortesano”. Ese tipo de actos están relacionados con algunos de los primeros retratos de la reina que se hicieron en España. Por Díaz del Valle y Palomino sabemos que una de las primeras efigies “que se vieron de su majestad en esta corte” era una pintura de

⁶⁷ Calderón 1989, pp. 243-245 y 313

⁶⁸ *Idem*, p. 245

Mazo que se expuso durante una fiesta del Corpus⁶⁹; y durante los festejos con que Salamanca celebró en 1652 la rendición de Barcelona, se colocó en la iglesia de San Martín un trono con un Santísimo, al que acompañaban “el rey y la reina, Señores Nuestros, en dos cuadros propísimamente imitados”⁷⁰.

Este tipo de fiestas propiciaban el despliegue de una tipología tan ligada a la corte como las “galerías de retratos”, o sucesiones de efigies de personajes unidos por una relación común, frecuentemente dinástica. Es el caso de la que se colocó en la iglesia del Salvador de Madrid, con motivo de la entrada de Mariana de Austria. El público pudo ver en ella “toda la casa de Austria de retratos, de Velázquez, en que se hizo gran reparo”⁷¹; y cuando se celebró en Huesca el nacimiento de Felipe Próspero, se levantó un arco en el que se disponían los retratos de los reyes de Aragón⁷². Las citadas fiestas de Lima por ese mismo asunto incluían sendos carros triunfales con las efigies de Felipe IV y de su hijo. Para la de este último, por supuesto, no pudo utilizarse ningún retrato fiel, aunque sí una imagen convencional que constituía la culminación de un aparato retórico en el que se escenificaban las honras que la Pintura, la Escultura y la Arquitectura hacían al recién nacido.

En los casos anteriores, el retrato cumplía la misión de sustituto de la persona a la que representaba, lo que ha sido una de las principales funciones de este tipo de objetos⁷³. Pero dentro de la cultura cortesana al retrato se le reservó también –desde finales de la Edad Media- otra importante misión: dar a conocer los rasgos de un príncipe o una princesa a sus posibles pretendientes, convirtiéndose en vehículo importante de la política matrimonial, y, por tanto, del juego dinástico. Este tema de los “retratos casamenteros” no sólo abunda en todo tipo de manifestaciones literarias, sino que

⁶⁹ Palomino 1986, p. 223: Alude a sus retratos “de sus majestades con excelencia; y en particular de la reina nuestra señora doña Maria Ana de Austria, con tan gran acierto, que aumentó la buena opinión que tenía: porque un día de Corpus se vio uno de su mano en la Puerta de Guadalajara, tan natural, que causó admiración a todos; tanto por ser de los primeros, que se vieron de su majestad en esta Corte; como por ser maravilla del pincel”. Lo toma de Díaz del Valle 2008, p. 302

⁷⁰ Martín Ledesma y Herrera, *Relación de las fiestas reales con que la muy noble y muy leal ciudad de salamanca, cabeza de Extremadura, celebró el feliz sucesso de la reducción de Barcelona y su condado a la obediencia de el Rey N Señor Phelipo III el Grande*, Salamanca, Diego de Cosio, 1652 (Cito por la edición de Rodríguez de la Flor y Galindo 1994, p. 122)

⁷¹ Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 18.717. La dio a conocer Valgoma 1958, p. 39. Véase también Varey 1972, pp. 58-61.

⁷² *Relación de las fiestas....* 1659, pp. 21-22.

⁷³ Para los usos de los retratos cortesanos, Bouza 1999, pp. 51-71

condicionó la propia práctica artística, como prueba esta misma exposición. De su raigambre cortesana tenemos también testimonios en la cultura festiva del momento. Así, cuando la ciudad de Huesca celebró el matrimonio de Felipe IV y Mariana, organizó un certamen poético, cuya segunda sección se anunciaba de esta manera:

“Hizo árbitros los ojos del Rey nuestro Señor de la hermosura de su amada consorte doña Mariana de Austria bosquejada en los cortos términos de un retrato, y con ser Jueces fueron condenados a breve juicio. Promueve grandemente este asunto, a describir los efectos, que ocasionó en la Real idea tan singular hermosura”⁷⁴.

Se presentaron a concurso 35 sonetos, que incluyen las generalidades esperables en este tipo de obras, y entre cuyos autores se encuentran dos personajes que estuvieron vinculados a Velázquez y alabaron sus obras, como Gabriel Bocángel o Juan Francisco Andrés de Ustároz. Pero lo que nos interesa subrayar con este ejemplo y los de páginas anteriores es hasta qué punto el retrato está muy presente durante la década de 1650 en contextos creativos estrechamente ligados al devenir de la familia real.

Retratos para una corte

Esa presencia no hay que verla en términos de moda literaria o inercia celebrativa, pues refleja una realidad. La llegada de una nueva reina, el crecimiento de la infanta María Teresa, y el nacimiento de los sucesivos infantes y príncipes dio lugar a una notable producción, que estaba encaminada a satisfacer básicamente tres frentes diferentes: Las necesidades internas de la casa real española; las expectativas de las casas reales extranjeras; y la demanda de servidores, súbditos y aliados de la monarquía española. También, en parte, la producción editorial. Si a estas fuentes de consumo se añade el hecho de que desde hacía varias décadas Velázquez controlaba la producción de retratos reales, y ejercía sobre ella una especie de monopolio⁷⁵, la situación se hace especialmente compleja, pues entran muy poderosamente en juego conceptos como el de “taller”.

En las últimas décadas se ha publicado importante documentación que nos ilustra sobre las expectativas que, en lo que se refiere a la producción de retratos, generaba la nueva

⁷⁴ Amada y Torregrosa 1650, pp. 25 y ss.

⁷⁵ Martínez Ripoll 2008

composición de la familia real. Miguel Morán y Karl Rudolf dieron a la luz varias noticias que nos hablan del interés de Fernando III por poseer retratos de su hija Mariana y de su nieta Margarita⁷⁶. Así, el siete de julio de 1650 pidió a Felipe IV un retrato grande de aquélla “pues me holgaré mucho de velle”. Se estaba realizando el cinco de mayo de 1651, probablemente por Mazo, pues Velázquez se encontraba fuera. Quizá es el que dice Díaz del Valle que se expuso en la fiesta del Corpus. Probablemente, la obra se quedó en Madrid, pues cuando en diciembre de 1652 se ordenó el envío de un retrato, el escogido fue la réplica del retrato de *Mariana de Austria*(cat.) que ahora está en Viena. Unos meses antes, en mayo, tras conocer el nacimiento de la infanta Margarita, el emperador solicitó al rey que “le enviare cuanto antes su retrato”, pero no se comenzó hasta después de enero de 1654, y el ocho de octubre de ese año el emperador agradecía por carta a Felipe IV su envío.

Las varias veces citada correspondencia del rey con la condesa de Paredes de Nava, incluye varias alusiones a retratos, que no sirven sólo para fechar alguna de las obras de Velázquez (Cat.), o para conocer la opinión que tenía el monarca de su pintor⁷⁷, sino que permiten también asistir al tipo de expectativas que generaban estos objetos y asomarnos a varios mecanismos de su demanda, producción y uso. Aunque no se conocen las cartas que dirigió la religiosa al rey, a través de las que éste escribió sabemos del interés de aquélla por poseer retratos de los miembros de la familia real. En julio de 1648 el rey le comenta que procurará tener disponible, a través de Velázquez, un retrato real (probablemente de María Teresa) para enviárselo; en abril de 1649 se compromete a mandarle algún retrato de la nueva reina, lo que parece que se dilató, pues en noviembre le comenta que “en pudiendo se harán los retratos que me pedís”. Doce meses más tarde Velázquez ya había vuelto de Italia, pero todavía no había retratos disponibles, y aunque en diciembre le sigue diciendo que tiene en cuenta ese encargo, en agosto de 1652 le comenta que “irán muy presto, aunque no se puede asegurar nada, con la flema de Velázquez”. El siguiente junio tiene que reconocer que “Velázquez me ha engañado mil veces”; pero el 5 de julio de 1653 recibe, por fin, una carta en la que se le agradece el envío de los retratos de “mis parientas”, presumiblemente Mariana, María Teresa y Margarita. Contesta a la misma el día 8,

⁷⁶Morán y Rudolf 1992, pp. 289-302.

⁷⁷ Fueron dadas a conocer y estudiadas tanto en Pérez Villanueva 1986, como en Moreno Garrido y Gamonal 1988

justificando que no incluye una efigie suya “porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo”⁷⁸.

Entre las cosas que este epistolario pone de manifiesto figura la inoportunidad del segundo viaje de Velázquez a Roma desde el punto de vista de sus obligaciones como retratista cortesano, y lo muy justificada que estaba la ansiedad del rey ante su tardanza en volver. Velázquez se embarcó para Italia a finales de 1648, en el mismo barco que llevaba al duque de Nájera y su séquito a recoger en Trento a la nueva reina. Pero a partir de Génova, el pintor siguió su propia ruta y no buscó la ocasión para hacer un retrato de Mariana. A pesar de que desde mediados de 1650 se reclamaba con cierta urgencia su regreso a Madrid, este no se produjo hasta un año más tarde. Es decir, el retratista cortesano por excelencia, que, como Apeles, había conseguido controlar la producción de imágenes de la familia real, se mantuvo ausente en un momento tan importante para el ejercicio de ese oficio, como era la llegada de una nueva reina, lo que generaba a su alrededor una demanda extraordinaria de nuevos retratos. Como más adelante veremos, ese año 1650 en el que se le esperaba, fue precisamente el momento en que el pintor aprovechó para encumbrarse como retratista de otra corte, la papal. Las cartas anteriores también ponen de manifiesto la escasa prisa que demostró Velázquez, una vez de vuelta en Madrid, para desarrollar su oficio como retratista de la familia real, pues muchos de los retratos se hicieron esperar.

En la insistencia de sor Luisa no hay que ver la ansiedad de una monja pedigüeña. Ni siquiera hay que leerla exclusivamente en términos de petición y favor. También hay que relacionarla con una de las dimensiones más importantes que tuvo el retrato en cuanto objeto cortesano: su condición de instrumento para mostrar adhesiones y fidelidades, y para ostentar una relación de favor con los poderosos⁷⁹. El estudio de la presencia de retratos reales en los inventarios de bienes de la época⁸⁰ muestra bien esa función. En lo que se refiere al reinado de Felipe IV, la cercanía al rey o a su valido el conde duque de Olivares se traducían con frecuencia en la posesión y exposición de retratos suyos, como ocurría en los casos del marqués de Leganés, de Gaspar de Haro o

⁷⁸ Pérez Villanueva 1986, pp. 81, 88, 108, 163, 168, 173, 200, 204.

⁷⁹ También María Jesús de Ágreda debió de procurarse retratos del rey y su familia, a juzgar por los de Felipe IV, Mariana y María Teresa, de estilo velazqueño, que decoran la llamada “tribuna de sor María” en su convento de Ágreda. Véase Fernández Gracia 2003, pp. 18 y 41.

⁸⁰ Para principios del siglo XVII, Varela 2000, pp. 99 y ss.

el protonotario de Aragón Jerónimo de Villanueva, que poseía efigies de gran parte de los miembros de la familia real⁸¹. A partir de los años cincuenta, y en consonancia con las novedades dinásticas, se fueron incorporando los nuevos rostros. Un ejemplo muy interesante de hasta qué punto los retratos servían para construir una identidad familiar y política es la colección de María Inés Manrique de Lara, hija de sor Luisa y, como ella, condesa de Paredes de Nava⁸². Al morir en 1679, la colección familiar contaba con unas trescientas pinturas. De ellas, nos interesa especialmente la presencia de numerosos retratos de “beatos” y “beatas”, es decir, personajes contemporáneos con fama de santidad, entre los que se contaban algunos tan famosos como Doña Marina de Escobar, o Sor María de Jesús de Ágreda, que no sabemos si fueron adquiridos o heredados. Es imposible no relacionar estas obras con la vocación que desarrolló su madre desde 1648, y su aspiración a seguir el camino de aquéllas y alcanzar prestigio en campos parecidos. Así, al igual que sor María de Jesús, fue autora de algún tratado religioso y fue objeto de una biografía⁸³. El otro polo de la identidad social de María Inés era la familia real, pues a su servicio habían estado sus padres y estaba su marido, Vespasiano Gonzaga, que era Gentilhombre de Cámara y llegó a ser virrey de Valencia y capitán general de Andalucía. Esa relación se hacía explícita en su casa mediante la presencia de varios retratos reales. Se citan retratos de cuerpo entero de Felipe IV, sus dos esposas, Baltasar Carlos y la infanta María Teresa, un retrato ecuestre de Baltasar Carlos y sendas efigies “del rey y la reina madre viuda sentada”. Todos ellos aparecen con números consecutivos en el inventario, lo que sugiere que se exponían juntos, componiendo una galería que mostraba la fidelidad de la familia a la casa real.

Como la condesa de Paredes de Nava, eran muchos los nobles y altos funcionarios que expresaban así esa adhesión. Interesa el caso del marqués de Valparaíso, que a su muerte en 1651 poseía retratos del rey, Isabel de Borbón, Baltasar Carlos, la infanta María Teresa y Mariana, la nueva reina, que todavía no había sido retratada por Velázquez, lo que vuelve a mostrar hasta qué punto la llegada de un nuevo miembro de la casa real generaba una importante demanda de retratos⁸⁴. Otro caso interesante es el de Jerónimo Cuéllar, un alto funcionario que desarrolló una carrera palaciega desde

⁸¹Burke y Cherry 1997, t. I, pp. 522-526. Poseía más de diez retratos reales.

⁸² El inventario ha sido publicado en en Burke y Cherry 1997, t. I, pp. 694-699.

⁸³ El tratado es: *Año santo. Meditaciones para todos los días, en la mañana, tarde y noche*, Madrid, 1658. En cuanto a la biografía, Agustín de Jesús María, *Vida y muerte de la venerable madre Luisa Magdalena de Jesús*, Madrid, 1705. Véase Pérez Villanueva 1986, pp. 44 y 23-24

⁸⁴Agulló 2006, p. 352

1650, en que fue nombrado ayuda de cámara, y llegó a ser secretario de la Cámara y Estado de Castilla⁸⁵. Tras su muerte en 1674 se levantó inventario de sus pinturas, que rebasaban ligeramente el centenar de piezas, 16 de las cuales eran retratos reales, entre los que no faltaban los de Carlos V, Felipe II y Felipe III, y abundaban los relacionados con Felipe IV y sus hijos. De ellos, cuatro retratos de medio cuerpo que representaban al rey, Mariana de Austria, María Teresa y Margarita estaban atribuidos a Velázquez, así como otro en el que aparecía el monarca en traje de caza. No faltaba tampoco, por supuesto, un retrato de Carlos II. Una composición similar tenía una sala denominada “la torrecilla”, del palacio madrileño del marqués del Carpio, en 1689⁸⁶. Se configuró como una auténtica galería de retratos, en la que estaban representados los personajes de la casa real española cuya biografía estaba unida a la del marqués: desde Baltasar Carlos en *La lección de equitación* hasta Carlos II, pasando por Felipe IV, Mariana de Austria, Felipe Próspero, la infanta María Teresa o la infanta Margarita, en muchos casos en cuadros atribuidos a Velázquez. En otra estancia del palacio se encontraba la copia de *Las meninas* por Mazo (Cat.). No era la primera vez que Gaspar de Haro creaba un espacio de fuerte contenido identitario en el que mostraba sus adhesiones políticas; pues casi cuarenta años antes, hacia 1651, y siendo muy joven, había montado también una sala fuertemente connotada en la que señalaba a Felipe IV y al conde duque de Olivares como sus dos puntos de referencia⁸⁷.

Un uso similar de retratos de la familia real se documenta también en ámbitos más allá de la corte. Es el caso de las personalidades eclesiásticas que habían estado vinculadas, ya fuera por carrera profesional o afinidades políticas, a la corte española. En el periodo que nos ocupa, merece la pena señalarse que uno de sus personajes centrales, el papa Inocencio X, cuando regresó de su nunciatura en Madrid en 1630, se llevó cinco retratos reales; y uno de los personajes principales de la corte pontificia, Camillo Massimo, no sólo fue retratado por Velázquez en 1650 (Cat.), sino que cuando viajó a Madrid como nuncio adquirió retratos de Felipe IV, Mariana, María Teresa y Margarita, por los que pagó 1.200 reales en total, y que se inventarían atribuidos a ese pintor⁸⁸. Con ello expresaba en su residencia romana, entre otras cosas, una hispanofilia que le llegaba de familia.

⁸⁵Burke y Cherry 1997, t.I, pp 183-184, 648-652

⁸⁶*Idem*, t. I, pp. 848-850

⁸⁷ Para el contenido de esa sala, Portús 2006, pp. 56 y ss.

⁸⁸ Para ambos casos véase Colomer 2003, pp. 35-52

A los retratos que reclamaban servidores, cortesanos y otros personajes que se sentían ligados a la familia real, o querían hacer patente esos vínculos, hay que sumar los destinados al consumo interno, y a alimentar la red de relaciones dinástico-familiares. En ese tráfico se mezclaba el cariño y la estrategia, pues dada la consanguineidad de las principales casas reinantes, muchos de los retratados eran a la vez familiares de quienes recibían el retrato, y candidatos a nuevas alianzas políticas. De hecho, el rey se había dado a conocer a Mariana mediante un retrato engastado en una costosa joya⁸⁹. Entre los medios a través de los cuales Cristina de Suecia trató de acercarse a Felipe IV figuró no sólo el regalo de *Adán y Eva* de Durero, sino también el envío de un retrato⁹⁰; y una de las formas como se manifestó el acercamiento entre España y Francia a finales de 1656 con vistas a una posible alianza matrimonial fue el envío por parte del rey a su hermana de “un retrato suyo y de la reina, pequeño, guarnecido de oro y diamantes”⁹¹. En esos momentos, los peones con que se contaba para resolver los grandes problemas políticos eran las dos infantas y un príncipe virtual, que nunca acababa de llegar. Sobre la infanta mayor, María Teresa, que acabaría casándose con Luis XIV, se había volcado gran parte de las especulaciones matrimoniales desde hacía varios años. Así, en febrero de 1653 se acababan de enviar retratos suyos a Viena y a Bruselas, pues se consideraba que el archiduque Leopoldo Guillermo podía ser buen candidato a su mano; y unos meses después eran los franceses (que se encontraban en guerra con España) los que solicitaban muy discretamente su efigie⁹², pues era de todos sabido que las guerras no duran siempre, y que no había problema político, por complicado que fuese, que no fuera solucionable mediante un buen arreglo matrimonial. Los términos en los que se llevó a cabo la petición y el envío del retrato sitúan plenamente este tipo de objetos en el campo de los instrumentos diplomáticos, y revelan su naturaleza intrínsecamente cortesana.

El resultado de tantas expectativas fue una demanda importante de retratos para satisfacer el deseo de los parientes de tener imágenes de sus allegados, para cubrir las

⁸⁹ Aparece así descrita en un inventario real: “una sortija de oro de cuatro garras vestidas de diamantes rosas ... tenía en dichas garras un diamante grande fondo punta arriba y abajo que Juan de Villarroel declara le sacó y su padre para poner en la joia que le hizo quando SM Dios le guarde embió a Alemania su retrato a la reyna NS para sus felices bodas” (Véase Hernández Perera 1960, p. 275)

⁹⁰ Se hace eco de esto último Barrionuevo, 1892-1893, t. II, p. 265 (12-I-56). A su vez, Cristina había recibido en 1652 dos miniaturas con las efigies de Felipe IV y de María Teresa (Salort 2001, p. 907)

⁹¹ Barrionuevo 1892-1893, t. III, p. 31. 18-X- 1656

⁹² Los dio a conocer Justi 1888 (1999), pp. 606 y ss. Véase Zimmermann 1905; Brown 1986, p. 217, y Brown 1999, p. 59

necesidades de la política dinástica, y para colmar la voluntad de los cortesanos de mostrar su adhesión a la familia real. Y dado que Velázquez había obtenido desde hacía varias décadas el control de la imagen real, la mayor parte de la tarea recayó sobre sus hombros. El problema es que tuvo que compaginar su profesión como pintor con su cargo como aposentador, en una época en la que Felipe IV parece haber entrado en un furor coleccionista, empeñado en terminar el panteón del Escorial y en redecorar importantes espacios de este monasterio y el Alcázar. Las alusiones a ese empleo fueron utilizadas por Palomino para crear la imagen de un artista al que sus obligaciones restaban mucho tiempo para pintar. Sabemos, por ejemplo, que la redecoración de El Escorial le obligó a estar “varios meses ocupado en disponerlo todo”⁹³. Sin embargo, tanto las cartas de Fernando III como las de la condesa de Paredes de Nava, citadas más arriba, sugieren cierta renuencia por parte de Velázquez, de quien, por otra parte, no cabe duda sobre su capacidad de resolver rápidamente un retrato, como demuestra no sólo el hecho de que en 1644 hubiera sido capaz de hacer el retrato de *Felipe IV en Fraga* en tres días⁹⁴, sino también el que, más recientemente, en el plazo del año 1650, consiguiera realizar más de una docena de retratos, al tiempo que seguía haciendo gestiones relacionados con su misión romana. Eso hace que, paradójicamente, sea similar el número de retratos autógrafos de Velázquez realizados en ese breve tiempo en Roma, que el que se conserva de los diez años siguientes, ya de vuelta en Madrid.

El sistema que utilizó el pintor para hacer frente a ese trabajo es el de “taller”, entendido en el sentido amplio de espacio vinculado a una concepción de los cuadros como objetos de uso, susceptibles de ser repetidos⁹⁵. Como retratista real, que producía “representaciones” de la familia real antes que “obras de arte” en el sentido moderno, el pintor utilizó prácticas de taller desde los primeros años de su estancia en Madrid. Está documentado el uso de calcos al menos durante los años 20 y 30⁹⁶, y el concurso de ayudantes, de los cuales el que consta que se mantuvo más tiempo cerca fue Juan Bautista Martínez del Mazo, que desde 1633 fue su yerno. Con Mazo, Velázquez consiguió desdoblarse, pues asumió algunas funciones que habían sido competencia de

⁹³ “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656) por su capellán Julio Chifflet”: Andrés 1964. Para las funciones que tuvo que asumir en el desempeño de sus cargos véase Cruz Valdovinos 2011, pp. 302 y ss.

⁹⁴ Pérez d’Ors y Gallaher 2010.

⁹⁵ Brown 1999, pp. 60 y ss; Brown 2000, pp. 56 y ss.: Con una nómina de pintores relacionados con el “taller” de Velázquez, y un repaso a los principales problemas que se plantean.

⁹⁶ Gallaher 2010; Portús, García-Maíquez y Dávila 2011

los pintores reales. Es el caso de la copia de originales de las colecciones reales, a la que se dedicó personalmente Alonso Sánchez Coello, autor de copias de varios originales de Tiziano o Antonio Moro⁹⁷; y llegaría a dedicarse también Carreño, autor de copias de obras de Guido Reni y Rafael para los reyes⁹⁸. La habilidad de Mazo para la copia fue reconocida desde muy antiguo⁹⁹, y de ello existieron numerosas pruebas tanto en los sitios reales como en importantes colecciones aristocráticas, como la de Gaspar de Haro. Los artistas cuyas composiciones copió con mayor frecuencia fueron Rubens y Tiziano. Las obras suyas de este tipo que se conservan muestran una probada capacidad imitativa y ayudan a explicar tanto el alto nivel de calidad que alcanzó la producción derivada de los retratos velazqueños en los años cincuenta, como la versatilidad y la corrección de la producción propia de Mazo tras la muerte de su maestro.

La mezcla de prácticas de taller profundamente arraigadas, con una cultura para la que el retrato de estado era en primer lugar un objeto utilitario, con una amplia demanda de este tipo de obras, y con un artista como Velázquez en los años 50, con obligaciones e intereses muy desperdigados, trajo como resultado que se extremara el carácter seriado y repetitivo de muchos de los retratos reales. A ello contribuía una característica importante de la retratística cortesana velazqueña: lo muy restringido que era el abanico de expresiones. Al rey de España y a su familia había que representarlos hieráticos, y en sus rostros no cabían otros sentimientos que el de la conciencia de la propia majestad. Esa distancia emotiva facilitaba la repetición de modelos; aunque, curiosamente, es en el estrecho margen que quedaba donde con frecuencia se advierte la distancia entre el maestro y sus seguidores.

El caso es que de muchas de los originales de Velázquez de los años cincuenta es posible encontrar “dobles”, algunos de los cuales figuran en esta misma exposición. Así, la *Mariana de Austria* del Prado fue repetida en las versiones que ahora están en París y Viena, y se multiplicó también repetidamente en su versión de medio cuerpo; de la *María Teresa* de Viena quedan versiones muy similares en Boston y París, pues fue una imagen que tuvo una función diplomática primordial; de la *Margarita con ramo de Flores* de Viena hay una versión en Madrid (casa de Alba); de la *Margarita en traje azul* (Viena) hay una repetición, por Mazo, en Budapest; y del retrato de esa misma niña

⁹⁷Kusche 2003, pp. 339 y ss.

⁹⁸López Vizcaíno y Carreño 2007, pp. 206 y 214.

⁹⁹Véase Cherry 2008, pp. 250-257.

en 1656 (Viena) hay una buena réplica en Franckfort. Pero fueron sobre todo los retratos de busto de Felipe IV y Mariana (Cats.) aquellos que más se multiplicaron. Probablemente la mayoría se concibieron como pareja, al igual que haría décadas más tarde Carreño con las efigies de Carlos II y su madre. Algunas de esas parejas han pervivido juntas, como la de la Real Academia de San Fernando de Madrid, pero la mayoría han acabado disgregadas. Se conocen más de veinte versiones de esos retratos de Felipe IV, de las cuales aquellas que carecen de adornos de oro en los vestidos se pueden fechar con cierta probabilidad con posteridad a septiembre de 1657, cuando una pragmática los prohibió¹⁰⁰. Es muy probable, incluso, que algunos de ellos se realizaran tras la muerte de Velázquez. A pesar de la renuencia del rey a verse “ir envejeciendo”, la última década de su vida nos ha dejado la mayor proporción de retratos suyos que conocemos. Sin duda porque las nuevas circunstancias familiares y políticas y el largo periodo de diez años (1644-1654) en el que no había posado para un pintor habían multiplicado la demanda.

Roma

Desde el otoño de 1648 hasta el final de la primavera de 1651 la biografía de Velázquez tiene como punto de referencia Italia, adonde viajaba por segunda vez. Se trata de un periodo bien conocido desde antiguo, pues al relato de este viaje dedicó Palomino un largo capítulo de su biografía del pintor. Lejos de limitarse a ofrecer generalidades, se trata de unas páginas que contienen información precisa: las razones del viaje, la forma como llevó a cabo su misión oficial, su itinerario, las pinturas que le interesaron en cada ciudad, los honores que recibió en la corte papal, los artistas con los que trató, los retratos que acabó, los vaciados de esculturas que encargó o la inquietud que creó en Felipe IV su tardanza en volver. Aunque algunos de los detalles relacionados con lo que vio en su itinerario o con los vaciados pudo conocerlos Palomino a través de fuentes indirectas, la lista de los retratados es suficientemente detallada como para asegurar que

¹⁰⁰*Pragmática...* 1657, pp. 6-7, nº 7: “Ordenamos, y mandamos, que ninguna persona, hombre, ni mujer, de cualquier grado, y calidad que sea, pueda vestir, ni traer en ningún género de vestido, brocado, tela de oro, ni de plata, ni seda, que tenga fondo, ni mezcla de oro, ni de plata tirada, ni ningún otro género de cosa en que haya oro, ni plata hilado, ni de martillo fino, o falso, o casquillos de oro, o plata, ni otro género de guarnición de ella, acero, o vidrio, perlas o aljófar, ni otras piedras finas, ni falsas: y sólo permitimos usar de botones de oro, o plata de martillo”

hay una fuente directa original, que sin duda es el propio pintor, quien probablemente transmitiría esta información a Juan de Alfaro, su discípulo y autor de una biografía perdida del maestro, que utilizó Palomino. Muy probablemente la imagen del viaje que nos ha transmitido éste es la misma que le interesaba difundir a su protagonista. Tras Palomino, las jornadas romana han interesado mucho a los investigadores, y en el último siglo se han localizado varias de las pinturas que realizó, de manera que el panorama que poseemos actualmente de ese periodo de su vida es bastante completo¹⁰¹. Se conoce con bastante precisión cómo llevó a cabo su triple misión de adquirir pinturas, buscar vaciados y contratar fresquistas; ha salido a la luz algún episodio relacionado con su vida sentimental¹⁰²; y se puede precisar hasta qué punto el cortesano Velázquez trató de dilatar su estancia en Roma, a pesar de las presiones de Felipe IV, que necesita con progresiva urgencia la presencia de su pintor.

En el contexto de este ensayo, de esos meses romanos nos interesan los que se dedicó al retrato. Las obras de este tipo que se le asocian datan de 1650, cuando llevaba más de un año fuera de España. Palomino detalla doce, además de un número indeterminado que se habían “quedado en bosquejo”. De esa docena se conocen la mitad, cuatro de los cuales figuran en esta exposición (Cats.). Entre todas marcan un momento singular dentro de la carrera de Velázquez, quien, ante los estímulos que le ofrecía un medio artístico y cortesano diferente, reaccionó adaptando su arte a las expectativas de ese entorno.

Un primer dato que llama la atención en la relación de Palomino, y en lo que sabemos con certeza de ese viaje, es el protagonismo del retrato. Cuando el pintor estuvo en Roma veinte años antes, compaginó la realización de algunos retratos con paisajes y, sobre todo, con “pintura de historia”, que presidía la escala jerárquica de los géneros pictóricos. Pero a pesar de que en el segundo viaje perseguía ganarse el favor papal con vistas a sus aspiraciones al hábito de Santiago, no se le conoce ningún cuadro de historia seguro, y la relación de sus obras incluye exclusivamente retratos, en cuya enumeración Palomino se encarga de precisar el puesto que tenía cada retratado en la corte pontificia. El paso del artista que quería demostrar sus habilidades en las composiciones históricas, al pintor maduro que decide probarse exclusivamente en el

¹⁰¹ Para el segundo viaje, véase Harris 1960; Pita 1960; Martínez de la Peña 1971, pp. 1-7; Montagu 1983; Goldberg 1993; Colomer 1993; Marini 1990; Madrid 1996; Roma 1999; Harris 1999; Salort 2002; Silva 2004; Madrid 2007

¹⁰² Montagu 1983, pp. 683-685

campo del retrato ilustra muy bien la evolución de la conciencia creativa de Velázquez en esos veinte años¹⁰³. Su carrera al servicio del rey le había demostrado que aquello capaz de procurar los mayores honores a la pintura y a los pintores no era tanto una cuestión de géneros pictóricos como de contacto con los poderosos de la tierra, que al fin y al cabo eran los que, con su favor, generaban honores. En ese sentido, el retrato cortesano estaba demostrando ser uno de los instrumentos más útiles para el prestigio del arte y los artistas.¹⁰⁴

A Velázquez no le faltaba razón en su apuesta por el retrato. Era el género que le permitía acceder más directamente a la intimidad de los poderosos, y el que podía proporcionarle honores más rápidos y efectivos. Y como cortesano experimentado que era, preparó su estrategia, para lo cual no tuvo más que hacer memoria de su actuación hacía casi treinta años, cuando logró entrar al servicio de Felipe IV. Sabemos por una fuente tan fiable como el tratado de su propio suegro, que en 1623 antes de retratar al rey, Velázquez preparó el terreno mediante un retrato de Juan de Fonseca, cuya calidad animó al monarca a posar para el pintor¹⁰⁵. Previamente se había abonado el terreno a través del propio Fonseca, que era Sumiller de cortina del rey, y quizá del propio Olivares. En Roma, no sólo existía una corte pontificia hispanófila, sino que el propio papa cuando fue nuncio en España, tuvo noticias de Velázquez¹⁰⁶. Éste, asentó su prestigio como retratista en la ciudad a través del retrato de *Juan de Pareja*, que jugaría un papel parecido al retrato de Fonseca, y se expuso públicamente en el Panteón el día de San José de 1650. Es una obra desusada en términos romanos desde el punto de vista de su escritura pictórica y de su contenido. Aquélla, extraordinariamente liberal y a la vez segura y eficaz, y éste con el componente paradójico que tanto gustaba al pintor. La tez y los rasgos del retratado resultaban de un exotismo que no debía pasar inadvertido en Roma y que estaba repleto de connotaciones peyorativas. De hecho, hasta hacía muy poco había sido esclavo de Velázquez¹⁰⁷. Sin embargo, el pintor los utiliza para construir un retrato que presenta uno de los lenguajes gestuales más arrogantes de toda su carrera, creando una fuerte paradoja entre apostura e identidad. Para entender esa paradoja hay que tener en cuenta que se trataba de una obra “marginal” en términos de

¹⁰³ He tratado del tema en Portús 2007

¹⁰⁴ Warnke 1989; Pommier 1998

¹⁰⁵ Pacheco 1649 (1990), pp. 204-205

¹⁰⁶ Salort 2012, pp. 616-619

¹⁰⁷ Obtuvo la libertad en noviembre de 1650. Véase Montagu 1983, pp. 683-685. Para un contexto amplio del caso de Pareja, véase Méndez 2011, pp. 135 y ss.

retrato: no procedía de un encargo, y muy probablemente tampoco del deseo por parte de Velázquez de poseer un recuerdo del aspecto de su antiguo esclavo, pues en ese caso difícilmente lo hubiera representado tan arrogante. Siendo un retrato, parece una obra al margen de los condicionantes del género, y nacida expresamente para demostrar en el medio romano las capacidades del pintor para ese tipo de cuadros.¹⁰⁸

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

Era la culminación de su viaje; y cuando lo acabó, probablemente Velázquez debió de pensar que había valido la pena dar largas al rey de España y demorar la vuelta. De su orgullo es testigo el papel que sostiene el pontífice, en el que el pintor incluyó una de las escasísimas firmas de su carrera¹¹³. El retrato del papa no sólo le proporcionó un motivo de orgullo y un prestigio del que se hicieron eco escritores como Boschini o Caramuel¹¹⁴, pues fue también uno de los argumentos que se utilizaron desde Roma para apoyar las pretensiones del pintor al hábito de Santiago, como expresa una carta de Panciroli, cardenal secretario de estado, al nuncio en Madrid, fechada en diciembre de 1650¹¹⁵. Era una actitud hacia el arte mucho más abierta de la que predominaba en España, como pudo comprobar Velázquez unos años más tarde, cuando aquellos que testificaron a su favor en las informaciones para la obtención del hábito, trataban de minimizar su condición de pintor, pues no le favorecía.

¹⁰⁸Stoichita 1999, pp. 367-386

¹⁰⁹Harris y Lank 1983, pp. 410-414

¹¹⁰ Harris 1982 (1991), p. 153

¹¹¹ Rossetti 2011; Curti 2011

¹¹²Cruz Valdovinos 2011, pp. 284 y ss.

¹¹³Hellwig 2001, pp. 34-35

¹¹⁴Para Boschini véase *Corpus...* 2000, nº 503; Para Caramuel, Marías 2008

¹¹⁵ Soria, 1957 ; Ver Brown 1986, p. 208

La buena fortuna que tuvo Velázquez como retratista en Roma se relaciona con la gran capacidad que siempre mostró para adaptar su estilo a medios diferentes. La había demostrado en 1623, cuando se incorporó a la tradición retratista cortesana, y lo demostró ahora, olvidándose de las fórmulas imperantes en Madrid y adoptando las convenciones de la corte papal. Más que en los pintores del momento, el prestigio del retrato romano de esos años se asentaba sobre la obra de escultores como Bernini y Algardi. Pero, más allá de las diferencias de calidad, pintores y escultores compartían similitudes en lo que se refiere a los registros expresivos, mucho más amplios que los habituales en Madrid. Frente a la gran distancia emocional que define los retratos de la corte española, en Roma se busca transmitir la sensación de vida y reflejar la personalidad individual, mediante fórmulas que enfatizan la empatía. Para ello, Bernini o Algardi se valieron de un estilo fuertemente pictórico en el tratamiento del mármol, recurriendo a superficies muy texturadas que propician los juegos de luces y sombras.

Los retratos romanos de Velázquez delatan a un pintor plenamente consciente de esas convenciones, aunque con una técnica pictórica muy distinta a la habitual en Roma¹¹⁶. Empezando por *Juan de Pareja*, que desde el punto de vista de los registros expresivos sólo admite comparación con los retratos de enanos y bufones; y siguiendo por los de Astalli, Massimi, Brandano y el mismo Inocencio X. Algunas comparaciones a partir de los retratos de este último, pueden ayudarnos a entender lo que significó este segundo viaje a Roma para su autor. Es útil comparar, por ejemplo, la versión de busto que está en Apsley House (Cat.) con el retrato del *Cardenal Borja*, un dibujo autógrafo de la Academia de San Fernando relacionado con un cuadro original perdido¹¹⁷. La composición de la cabeza es parecida, tanto en lo que se refiere al tocado como a la manera como está encajada en el cuello. También es parecida la pose, ligeramente ladeada. Sin embargo, el personaje del dibujo resulta más distante e inexpresivo. Aunque en esas diferencias de expresividad puede influir el uso o no del color, otras comparaciones sugieren que en Roma el artista modificó sensiblemente la gama expresiva de sus retratos. Es el caso de la que se puede hacer entre el retrato del papa de la Doria Pamphili y el último retrato que había hecho de Felipe IV, el llamado “de Fraga” (Nueva York, Frick Collection), que pintó sólo seis años antes que el del

¹¹⁶ Sobre la relación entre los retratos romanos de Velázquez y los de Bernini llamó la atención JustiJusti 1889, p. 513. Ha subrayado las diferencias técnicas entre el retrato pintado romano y el de Velázquez, Carr 2006, p. 46.

¹¹⁷ López-Rey 1996, nº 98

pontífice¹¹⁸. Ambos representan a sendos personajes en la cumbre del poder, los dos son retratos “de aparato”, y en uno y otro destacan la suntuosidad de su juego cromático, que en gran parte se resuelve a base de tonos encarnados y nacarados. También comparten algunos recursos compositivos, como situar a los personajes en un plano muy próximo al espectador. Sin embargo, el clima emotivo es radicalmente distinto. Felipe IV emerge de un fondo de tonos pardos muy matizado, y el rojo de su vestido está atemperado por los tonos marfiles y plateados de la valona, las mangas y los adornos de plata. Incluso el sombrero, como gran sombra oscura, forma una barrera importante entre el espectador y el rey, que sostiene la bengala de general en un ángulo muy abierto y con el brazo muy extendido, lo que le resta sensación de potencia. En cuanto a su rostro, mantiene la misma distancia e inexpresividad que presentan sus retratos desde que Velázquez entró a su servicio, y que para los códigos de la época se traduce en “majestad”. A su lado, el retrato de Inocencio X es terrenal, impetuoso e invasivo. Compositivamente, Velázquez ha jugado con el contraste entre el escorzo que forman el sillón y el cuerpo del papa (que con su posición y su potente cromatismo se introducen en el campo del espectador), y la posición de la cabeza, que en vez de seguir la dirección del cuerpo, está girada hacia el espectador. Ese giro, junto con el brillo de los ojos y la fijeza de la mirada, establece una comunicación directa e inmediata, y convierte el rostro del pontífice en el centro de atención de un cuadro lleno de energía. No era fácil la tarea de dar protagonismo a un rostro rodeado de un juego cromático tan suntuoso y potente, a base de oros y rojos. Velázquez lo ha conseguido enmarcándolo en el cuello blanco, cargando sus ojos de intensidad, dirigiéndolos directamente al espectador, y describiendo la cara como una topografía muy accidentada y llena de vida. Otro de los recursos que ha empleado para enfatizar la presencia del modelo es el fondo, una cortina roja que en vez de absorber el espacio y crear profundidad (como ocurre con los pardos de Felipe IV) lo proyecta hacia el exterior.

La leyenda ha resuelto con la expresión *tropo vero* la sensación de palpitación y de presencia real que transmite este retrato. Como él, el resto de las obras que nos ha quedado de esa estancia romana forman un capítulo aparte en el catálogo de Velázquez, quien a través de ellas amplió decisivamente los registros expresivos. Curiosamente, la propia tradición historiográfica y la historia de las reflexiones a que dio lugar el paulatino descubrimiento de estos retratos, puede utilizarse como prueba de hasta qué

¹¹⁸ Pérez D’Ors y Gallaher 2010

punto en ese momento Velázquez fue un maestro a la hora de utilizar los retratos para reflejar la personalidad y las inquietudes de sus modelos. En el caso del papa, la unanimidad ha sido absoluta en lo que respecta a la coherencia entre el carácter fuerte, desconfiado, terrenal e impetuoso del pontífice y la forma como resolvió el pintor su representación, utilizando incluso la propia escritura pictórica para reflejar la ansiedad de un hombre de poder que parece encontrarse incómodo sentado en su sillón. En el caso de Astalli o Brandani, lo que sabemos positivamente sobre estos personajes responde bastante bien a lo que se intuía sobre ellos cuando todavía no estaban identificados. Así, del primero, Beruete, que no sabía a quién representaba, llamó la atención sobre el carácter frívolo y superficial que transmitía¹¹⁹, algo que concuerda bastante con lo que se conoce ahora de su modelo. En el lado opuesto se encontraba Camillo Massimi, un cardenal que desarrolló profundas inquietudes intelectuales, y cuyo carácter reflexivo y responsable transmite muy bien su retrato. El último de la serie en ser identificado ha sido Ferdinando Brandani, sobre cuya identidad se había especulado mucho. Mayer en un primer momento lo creyó un bufón, lo que resulta muy interesante porque sugiere hasta qué punto la representación, tan libre, que hizo Velázquez de esos personajes fue lo más parecido a lo que haría en Italia. Más tarde, el mismo historiador propuso la identificación con el “barbero del Papa”, de quien sabemos, por Palomino, que había sido retratado por Velázquez. Lo hizo por exclusión, relacionando los rasgos del retratado con la posición social de los diferentes candidatos. Esa identificación provisional ha sido la que ha tenido mayor fortuna, y sobre el carácter del retratado se han vertido juicios parecidos. Del tono general de los mismos es buen exponente el de López-Rey¹²⁰, para quien Velázquez, en este retrato “consiguió plasmar, tan sólo con el pincel, una imagen fiel del apego a las cosas de este mundo”. Lo que sabemos de la personalidad de Fernando Brandani concuerda muy bien con la imagen que ha transmitido su retrato a aquellos que no sabían a quién representa¹²¹.

Madrid 1651-1660: El triunfo del retrato

A mediados de 1651, y tras mucha insistencia del rey, Velázquez regresó a Madrid. Entre los bienes que llevó en su equipaje figuraban dos medallas de oro que le regaló el

¹¹⁹Beruete 1906 (1991), p. 77

¹²⁰López-Rey, 1996, 180

¹²¹Curti 2011; Rossetti 2011

Papa y que conservó hasta su muerte¹²². Más allá de su valor material, ambos objetos tenían un fuerte valor simbólico, en la medida en que se habían utilizado tradicionalmente –junto con las cadenas de oro– como regalo de los príncipes para favorecer servicios importantes. De hecho, Palomino se refiere a ello como prueba del favor papal, y en su epitafio escrito por Enrique Vaca de Alfaro se hace alusión tanto a una medalla como a una cadena regalada por Inocencio X¹²³. La importancia de estos objetos hizo que se incorporaran a las autorrepresentaciones de artistas. Así, Federico Zuccaro se autorretrató (Uffizi) con una cadena dorada de varias vueltas, de la que penden dos medallas, que muestran respectivamente a Alejandro Farnese y a Felipe II; y cuando Rubens amplió *La adoración de los Magos* (Prado), no dudó en autorretratarse con una cadena dorada, prueba en ambos casos de sus contactos con los poderosos.

En su equipaje profesional, Velázquez traía la experiencia de más de dos años muy intensos, en los que había podido cumplir satisfactoriamente (y con no pocos esfuerzos) la misión que se le había encomendado, y en cuya etapa final había asentado un notable prestigio como pintor en la que seguía siendo patria de la pintura. Expresión de ese prestigio fue su nombramiento como académico, probablemente en 1650; y sobre todo, su conversión, desde la segunda mitad de 1650, en el retratista de la corte pontificia, pues para él posaron sus miembros más importantes. La existencia de copias de varios de sus cuadros, de pinturas inspiradas en los mismos o de algunos retratos que siguen su estilo (lo que plantea problemas de atribución) es testimonio de la aceptación que tuvo su pintura, así como lo es la huella que dejó en algunos tratadistas activos en Italia, como Boschini o Baldinucci¹²⁴. Si hemos de creer a una fuente tan bien informada sobre ese viaje como Palomino, durante el mismo trató con muchos de los principales artistas de Roma, como Cortona, Pretti, Poussin, Algardi y Bernini, algunos de los cuales probablemente eran viejos conocidos desde el viaje anterior¹²⁵. Del equipaje vital

¹²² Figuran en el inventario de sus bienes como “Otra medalla de oro con un adorno labrado y una cabeza de Inocencio décimo y una cruz con dos ángeles por la otra parte”; y “Otra medalla de oro con la cabeza de Inocencio décimo por una parte y por la otra una abuja de roma” (*Corpus*, p. 470). El motivo de la cruz con los ángeles fue recurrente en las medallas que iban conmemorando los distintos años de su pontificado, y aludía al hecho de que fue elegido para el puesto el día de la Santa Cruz. En cuanto a la que tenía en su reverso la “abuja de Roma”, se relaciona muy probablemente con la que se colocó en los cimientos del obelisco de la Plaza Navona en 1649. Ambas tipologías se relacionan con el orfebre Gaspare Morene. Ejemplares de los dos tipos, aunque acuñadas en otros metales, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Véase Cano 2012, t.I, nº 756 y 762.

¹²³ Palomino 1724 (2008), pp. 39 y 57-58

¹²⁴ *Corpus...*, nº 446 y 503

¹²⁵ Palomino 1724 (2008), p. 39

formaba parte alguna relación sentimental que dio como fruto un niño, nuevas amistades que se renovarían en España, como la que mantuvo con Massimo¹²⁶, y el espaldarazo del Papa a sus pretensiones para la obtención del hábito de una orden militar.

Cuando llegó a Madrid a finales de junio, Velázquez se encontró con una corte literalmente “expectante”, pues Mariana, la nueva reina, esperaba un hijo que nacería el 12 de julio. Una criatura que cualquier cortesano anhelaba como propia. En lugar del niño deseado nació una infanta, Margarita, y en la carta de 19 de julio en la que el rey daba cuenta del nacimiento a sor María de Ágreda, no sólo se trasluce el amor de un padre ante una hija que “está muy bonita”, sino también la ansiedad de un rey que necesita heredero varón, y confía en que Dios, “como me ha dado esta hija, será servido darme un hijo presto, con que se asegure la sucesión de varón en esta monarquía”¹²⁷.

A partir de entonces, y hasta el final de su vida, el medio en que desarrolló Velázquez su carrera fue una corte en pleno frenesí, a merced de acontecimientos bélicos y circunstancias económicas que frecuentemente parecían escaparse a cualquier control; con una ansiedad agotadora ante los embarazos de la reina, que levantaban un carrusel de esperanzas y decepciones; y pendiente de un rey que al tiempo que se culpabilizaba de los desastres políticos, concentraba sus intereses en su familia, sus aventuras, la pintura y el teatro. En ese medio, el flemático Velázquez remató de forma espléndida la carrera que había iniciado en Madrid treinta años antes. Tanto es así, que sin los logros profesionales y artísticos de ese momento, sin los retratos reales que hizo entonces, sin *Las meninas* o *Las hilanderas*, sin su nombramiento como Aposentador en 1652 o su ingreso en la orden de Santiago, sin las biografías de Alfaro y Díaz del Valle, la imagen que durante estos tres siglos y medio se ha ido construyendo del pintor habría sido sensiblemente más pobre. Desde todos esos puntos de vista, la década de 1650 no ha de verse como una continuación, sino como una culminación.

Como había ocurrido en Roma, el principal tema asociado a esos años es el retrato, aunque no dejara de acercarse a la fábula mitológica. Esa época marca en España no sólo la culminación de Velázquez como retratista, sino también –en un fenómeno interdependiente– la exaltación definitiva de este tipo de obras a la cúspide de los

¹²⁶ Colomer y Harris 1994, pp. 545-548

¹²⁷ *Epistolario...*, 1952, t. IV, pp. 247-248. Carta de 19 –VII-1651.

géneros pictóricos, invirtiendo la teoría humanista de la pintura. Tras una tradición de más de un siglo de retrato cortesano español, y casi tres décadas de ejercicio profesional de Velázquez, la experiencia dictaba que -a pesar de la insistencia de los tratadistas sobre la superioridad de la pintura de historia-, aquello que proporcionaba honores a la pintura y a los pintores eran los favores de los poderosos; y no había ningún género capaz de poner más estrechamente en contacto al artista con el príncipe como el retrato. De hecho, la historia de los honores a los artistas que se iba construyendo desde el Renacimiento y progresaba con cada generación, en muchos casos se alimentaba con el ejemplo de retratistas áulicos. Los episodios más repetidos y reivindicados de Apeles, por ejemplo, tenían que ver con su labor como retratista de Alejandro Magno; y de las historias de pintores modernos, como Tiziano, también se enfatizaba su empleo como retratista.

Ese estado de cosas tuvo un importante reflejo literario o textual, directamente relacionado con Velázquez, en los años objetos de este ensayo¹²⁸.

El primero de ellos tuvo lugar en 1649. Estando Velázquez en Roma, en su Sevilla natal salía a la luz el *Arte de la pintura*, el tratado que su suegro Francisco Pacheco había estado elaborando durante varias décadas. Se publicó póstumo, lo que ha dado lugar a diversas especulaciones acerca de su promotor¹²⁹. Aunque su impresión en Sevilla y la ausencia de Velázquez de España, indican que no participó directamente en su edición, lo cierto es que se trata del instrumento de promoción de Velázquez más importante que se publicó en vida del pintor. Su comparación con *Diálogos de la pintura* (1634) de Vicente Carducho es muy útil para entender lo que significa este tratado en lo que se refiere a la exaltación de Velázquez en su condición de retratista real¹³⁰. Pacheco era una docena de años mayor que Carducho, y ambos compartían una concepción clasicista de la pintura como un arte socialmente útil, que alcanza su máxima expresión en la creación de “historias” y cuyos temas, por tanto, son susceptibles de ser sometidos a una jerarquización. Eso es lo que convierte, por ejemplo, una parte importante del tratado de Pacheco en un manual de iconografía sagrada¹³¹. Los dos eran conscientes también de la necesidad de defender el carácter noble e intelectual de esta actividad, y

¹²⁸ Una visión amplia del tema en Hellwig 1999, pp. 123 y ss.

¹²⁹ Véase Bassegoda en Pacheco 1649 (1999), pp. 45 y ss. Se inclina por una justificación utilitaria.

¹³⁰ Hellwig 1999, pp. 268 y ss; Hellwig 1999b, pp. 215-222. También se ha estudiado la importancia del tratado de Pacheco para la promoción del género del retrato en España Pommier 2005, pp. 31 y ss.

¹³¹ Bassegoda 1989, pp. 185-196.

de lo muy útil que para esa tarea resultaba invocar la protección que ese arte y sus practicantes habían recibido de los poderosos. Ambos se muestran también fieles a una regla que se hizo común en los tratados artísticos españoles, como era evitar la mención a artistas vivos, y desterrar así disputas profesionales y acusaciones de parcialidad. Una regla que los dos rompen cuando se trata de mencionar a pintores que habían sido favorecidos por Felipe IV o su antecesor, pues el favor real constituía un dato objetivo e incontrovertible.

Desde el punto de vista de la visión histórica, la gran diferencia entre el tratado de Carducho y el de Pacheco estriba en el papel que reservan al retrato, lo que tiene un reflejo en sus respectivas biografías. El primero lo consideraba un género menor, y como tal, apenas se dedicó al mismo¹³². En cuanto a Pacheco, su *Libro de descripción de verdaderos retratos* lo convierte en nombre importante para la historia del género en España, y no sólo por la cantidad de efigies que contiene, sino también por su función: a través de esas imágenes y de los comentarios en prosa y verso que las acompañan se creaba una memoria histórica e intelectual, lo que daba una dimensión de utilidad social al género¹³³. En el *Arte de la pintura* el retrato juega un papel notable en el importante capítulo VI del libro I, dedicado a “las honras y favores que han recibido los famosos pintores de los grandes príncipes y monarcas del mundo”¹³⁴. Allí subraya las principales obras que granjearon a Apeles los honores por parte de Alejandro, y a Tiziano por parte de los papas, Carlos V y Felipe II fueron retratos; aunque el artista en el que más se detiene es Miguel Ángel, que no se acercó al género y a cuyo túmulo florentino dedica el capítulo VII. El VIII tiene como punto de referencia las honras a los pintores que habían tenido lugar desde principios del siglo XVII hasta 1632, que es el año en que escribió esa parte de su tratado¹³⁵. Describe la cadena de oro y el hábito de la orden de Cristo que recibió Rómulo Cincinato por un retrato del papa (lo que recuerda lo que ocurriría treinta años después a Velázquez); se detiene en las virtudes sociales, intelectuales y artísticas de Rubens y en su segundo viaje a España, cuya relación de obras está encabezada por los retratos que hizo de Felipe IV; y dedica la última parte del

¹³²El pensamiento de Carducho sobre el retrato en Carducho 1633 (1979), pp. 333 y ss. El catálogo de sus cuadros sólo incluye un retrato exento seguro: su *Autorretrato* de Pollock House (Angulo y Pérez Sánchez 1969, p. 181)

¹³³Véase Cacho 2011

¹³⁴Pacheco 1649 (1990), pp. 142 y ss.

¹³⁵*Idem*, p. 191: “Añado a esto (por relación de mi yerno, deste año de 1632) que estando el caballero Josefino...”

capítulo a su yerno Diego Velázquez¹³⁶. Justifica esa inclusión “por la grandeza de la arte de la pintura, y mucho más por reconocimiento y reverencia de la Católica majestad de nuestro gran monarca Felipe IV (...), pues de su mano liberal ha recibido y recibe tantos favores”. Aunque en ese tiempo había hecho varias pinturas de “historia” (religiosa, mitológica o contemporánea), son retratos los que trae a colación cuando explica su trayectoria en la corte y describe las mercedes que había recibido del rey, entre las que cuenta el hecho de “no haberse dejado retratar de otro pintor”. La única posible excepción no era tal, pues la *Expulsión de los moriscos* tenía como principal punto de referencia una imagen de Felipe III, y estaba destinada a que este rey estuviese representado en el Salón Nuevo.

En el libro de Pacheco, Velázquez quedaba consagrado como último eslabón de una cadena de artistas que habían sido favorecidos por sus príncipes, y a través de esas honras habían demostrado el alto estatus al que era acreedor el arte de la pintura. Era el tipo de argumentación más fácilmente inteligible en la sociedad española de la época, pues, como se ha dicho, “en el ámbito de la sociedad estamental de la España del siglo XVII, no podía existir un verdadero reconocimiento artístico que no conllevara al mismo tiempo un reconocimiento social”¹³⁷.

Aunque por su contenido y por la personalidad de su autor, el *Arte de la pintura* era una obra anclada en las primeras décadas del siglo XVII, a través de sus referencias a Velázquez y otros artistas españoles podía proyectarse hacia el futuro. Desde mediados de esa centuria, en los tratados de arte las cuestiones de iconografía o las reflexiones generales y abstractas sobre el arte, aunque no se abandonaron, convivieron con un interés progresivo por aspectos de carácter descriptivo e histórico, que culminaría con el tercer tomo del tratado de Palomino (1724). De ese interés fueron testimonio tres obras relacionadas con Velázquez. Una de ellas es la *Descripción ...del Escorial* del padre Francisco de los Santos (1657)¹³⁸, en cuya elaboración su autor recurrió a la enigmática “memoria” que escribió Velázquez sobre la decoración que se llevó a cabo en el Monasterio en los años cincuenta¹³⁹. Las otras dos obras no llegaron a ser publicadas en vida de Velázquez, y de una ni siquiera nos ha llegado su texto. Esta última es la vida del artista que escribió el también pintor Juan de Alfaro, que sirvió de base para la

¹³⁶ *Idem*, pp. 202-207

¹³⁷ Marías 1999, pp.

¹³⁸ Bassegoda 2008b, pp. 267 y ss.

¹³⁹ Bassegoda 2002, pp. 42-45; Marías 2004, pp. 169-177; Bassegoda 2008

biografía que le dedicó Palomino¹⁴⁰. Alfaro, que nació en 1643, debió de conocer a Velázquez al menos desde 1658, y parece ser que fue su discípulo¹⁴¹. Su hermano Enrique era 8 años mayor y fue un reputado escritor que se encargó de escribir el epitafio del maestro en latín. Es posible, como señala José María Palencia, que fuera fuente importante para la biografía que escribió Juan¹⁴². La calidad de esa fuente explica el tono de la biografía de Palomino, publicada más de sesenta años después de la muerte del pintor, y en la que conviven una perspectiva histórica amplia, y una precisión extraordinaria en la enumeración de los avatares biográficos, la carrera cortesana o las obras de Velázquez¹⁴³. Una de las cosas más importantes desde el punto de vista de estas páginas es la conversión del pintor en héroe de la historia de la pintura española, y el reconocimiento del papel que su labor como retratista real (más allá que la de pintor de historia) jugó en su encumbramiento artístico y profesional. De esa forma, el que Palomino y sus contemporáneos consideraban el pintor más importante, y punto de referencia para describir la historia de la pintura nacional como historia de una actividad artística prestigiosa, era básicamente un retratista. En lo que se refiere a la memoria histórica de la época objeto de esta exposición, hay que señalar que el cuadro que Palomino señaló como obra maestra de Velázquez, y la única de sus pinturas a la que dedicó un capítulo, era un retrato colectivo, *Las meninas*.

Otra de las fuentes a las que aludió Palomino fue Lázaro Díaz del Valle, autor de *Origen y ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura...* que escribió entre 1656 y 1659 y no ha sido publicado hasta las últimas décadas, en las que se ha avanzado notablemente en su conocimiento¹⁴⁴. Es una colección de biografías que sigue el modelo vasariano, y que además de utilizar ampliamente el libro del italiano incluye entradas dedicadas a numerosos artistas españoles, entre las que destacan por la calidad de su información las de aquellos contemporáneos al escritor, que fue un buen aficionado a la pintura. La obra está dedicada a Velázquez, e incluso se ha sugerido que fue un instrumento de este pintor de cara a la obtención del hábito de Santiago¹⁴⁵. El texto que le dedica es, sin embargo un poco decepcionante, sobre todo si lo comparamos con la precisión de la información que arroja el autor sobre otros artistas, como Diego Polo,

¹⁴⁰ Palomino 1724 (1986), p. 20

¹⁴¹ Palencia 2004, p. 359

¹⁴² Palencia 2004, p. 364

¹⁴³ López Rey 1996, p. 174

¹⁴⁴ Calvo Serraller 1979, pp. 461 y ss.; Hellwig 1999, pp. 108 y ss.; Riello 2007; García López 2008

¹⁴⁵ Hellwig 1994, pp. 27-41

Francisco Camilo o Antonio de Pereda. En el caso de Velázquez, reproduce el texto de Pacheco, e incluye una colección de elogios, y de informaciones generales sobre su carrera a la sombra de Felipe IV o sus viajes a Italia. En cuanto a sus obras, sólo particulariza en lo que se refiere al retrato de Inocencio X, y alude a su condición de retratista de Felipe IV mediante una alabanza tópica a un supuesto retrato de este rey¹⁴⁶. Pero lo que nos interesa señalar es que siendo también Velázquez el punto de referencia de la pintura nacional, construyó la parte de su biografía que se debe a su pluma mediante una relación de sus servicios al rey, que era aquello que realmente situaba a Velázquez y a la pintura en general en una esfera especial, más allá incluso de los logros artísticos que alcanzó en el ejercicio de ese servicio.

El mayor de esos logros fue *Las meninas*. Así fue reconocido desde el momento mismo de su ejecución, como sugiere la descripción de Palomino, de un grado de precisión en la identificación de los personajes sólo explicable por un prestigio antiguo. Con toda probabilidad, cuando afrontó la creación del cuadro, Velázquez también era consciente de que acometía, si no el mayor de sus logros, sí el cuadro más ambicioso que había hecho hasta entonces, el que en el futuro podría recordarse como su obra principal. Ambicioso, en primer lugar, por su tamaño y por el número de sus personajes. Es uno de sus lienzos más grandes y más poblados, y por uno y otro concepto, sólo admite comparación con *La rendición de Breda*. Se diferencia, sin embargo, de ese gran cuadro de historia en que en *Las meninas* todos y cada uno de los personajes tienen una función muy definida –que se relaciona con su estatus en la corte- y las relaciones que se establecen entre ellos son mucho más complejas desde el punto de vista compositivo y narrativo. El cuadro es una encrucijada elaboradísima de formas y significados, y está repleto de personajes, referencias iconográficas y recursos compositivos que se interrelacionan. Se trata, como es bien sabido, de una de las obras maestras que ha sido sometida a un mayor número de interpretaciones, en un proceso que no se agotará nunca. Ese hecho está propiciado por el elevado número de sus personajes, la variedad de acciones que representan, o su sofisticado sistema perspectívico. También por la presencia del pintor pintando y el espejo que devuelve el rostro de los reyes, recursos ambos que alejan el cuadro del concepto de “ventana” albertiana y lo convierten en un acertijo visual; en la medida en que el pintor tiene que alejarse de sí mismo para imaginarse integrado en una escena compleja de la que es personaje destacado.

¹⁴⁶ Sobre Díaz del Valle y Velázquez, véase Riello 2008, pp. 212-219.

El pintor trabajando; los cuadros del fondo, en los que se refleja la disputa entre dioses y mortales sobre temas “artísticos” (música y tapicería); y la estructura marcadamente autorreferencial del cuadro prueban que parte de su contenido tiene que ver con el propio arte de la pintura y con el estatus de su autor¹⁴⁷. Con esos significados convive también un discurso sobre la monarquía, y sobre la identidad de la niña, que constituye el centro de atención y está rodeada por una serie de servidores que atestiguan su estirpe real¹⁴⁸. Pero más allá de su complejidad narrativa y de contenido, la obra se concibe también como un auténtico alarde técnico. Lo es desde el punto de vista de su escritura pictórica, donde se lleva hasta sus últimas consecuencias esa técnica de las “manchas distantes” en la que fue un maestro Velázquez y que estaba plagada de connotaciones relacionadas con el concepto tan cortesano de la sprezzatura¹⁴⁹. Y también lo es en lo que se refiere a la construcción espacial, en la que la perspectiva lineal y la perspectiva aérea se combinan para construir un escenario de un ilusionismo perfecto.

Lo que nos interesa destacar aquí es que esta obra, sin duda la que Velázquez planteó en términos de mayor complejidad y en la que asumió mayores riesgos, no es una pintura de “historia”, sino un retrato¹⁵⁰. Un enorme retrato real a través del cual Velázquez, en la cúspide de su carrera artística y administrativa, quiso demostrar que ese género que muchos tratadistas situaban en un lugar secundario, podía dar lugar a obras de una superlativa sofisticación. De hecho, la presencia en este retrato del artista trabajando y el espejo introduce al espectador en un laberinto narrativo y visual, de una naturaleza que no habría podido encontrar ni en la historia sagrada, la mitología o los episodios más importantes de la historia “civil”. En esa época, sólo obras de creación literaria con un contenido tan autorreferencial con el *Quijote* ofrecían un juego semejante.

De su complejidad y riqueza narrativas era bien consciente Palomino, que para ponderarla escribe que “su mismo retrato (en el sentido de descripción) es el mejor panegírico”¹⁵¹. Obras como esta ayudaron al tratadista a flexibilizar su postura ante los géneros pictóricos, y a acuñar el término de retrato “historiado”, que define de esta forma: “Y si el cuadro o superficie, donde hay una o dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, país,

¹⁴⁷ Brown 1980, pp. 115-142

¹⁴⁸ Marías 1995, pp. 247-278

¹⁴⁹ Véase Gállego 1979, pp. 68-70; Prater 2007, pp. 149 y ss.; Knox 2010, p. 155 y ss.

¹⁵⁰ Para *Las meninas* y el contexto de reivindicación del género del retrato, Portús 2005b, pp. 33-34;

Knox 2010, pp. 157 y ss.

¹⁵¹ Palomino 1724 (2008), p. 45.

cortina, bufete, etc. aunque sea un retrato, en términos pictóricos llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura, aquel congreso, organizado de varias partes, de cuya armoniosa composición resulta un todo perfecto, se imagina historiado pues para su constitución se ha de observar la misma graduación templanza que en una historia; y porque los dichos adherentes sustituyen el lugar y colocación de las figuras”¹⁵².

La pintura con que Picasso cerró su serie dedicada a *Las meninas*, el 30 de diciembre de 1957, nos presenta a la menina Isabel de Velasco en plena genuflexión, pero no pensada para atender solícita a la infanta sino para dar por concluida ante el público la obra de teatro¹⁵³. Picasso fue plenamente consciente de la naturaleza escenográfica del espacio del cuadro y de la acción que se lleva a cabo en el mismo¹⁵⁴. Algo que, junto con la aparente espontaneidad, está íntimamente ligado a las alabanzas hacia los logros ilusionistas que ha recibido la obra durante siglos. Este cruce de referencias entre teatro y retrato (aunque procedan de lecturas muy posteriores a la obra) nos sirven para retomar algunas de las alusiones hechas páginas atrás, y recordar que el público cortesano de la década de 1650 estaba muy acostumbrado a ver el acto de retratar sobre un escenario. Y en la mayor parte de los casos, además, se trata de un acto al que se dota de significados. Con mucha frecuencia es un acto íntimo, pues propicia una cercanía que raramente se daba en una sociedad en la que las barreras físicas personales eran tan férreas, lo que se hace especialmente evidente en el caso del rey y su familia. El segundo acto de *El pintor de su deshonra* se abre con don Juan Roca retratando a Serafina, y en las grandes dificultades que tiene ese pintor aficionado para reflejar el rostro de su mujer revela Calderón su ceguera vital, que llevará al matrimonio a la tragedia¹⁵⁵. Una escena parecida sirve en el auto sacramental del mismo título para describir por vía alegórica la creación del hombre por parte de Dios-Pintor, concebido como una expresión de amor¹⁵⁶; y en la ya citada *Darlo todo y no dar nada*, la acción de retratar sirve para reunir a Apeles y Campaspe, desvelar sus sentimientos, construir uno de los clímax líricos de la obra y plantear el conflicto entre amor y lealtad. Esa relación entre retrato e intimidad aparece también en *Triunfos de amor y fortuna*, de Solís, en la

¹⁵² Palomino 1715-1724 (1944) t. I, 64.

¹⁵³ Barcelona 2008, p. 156

¹⁵⁴ Neumeister 1989. Para la relación entre la composición de *Las meninas* y el teatro, véase también Cantera 1989, o Morán 2001, pp. 67-69.

¹⁵⁵ Calderón 1970, 160 y ss. Vid Bass

¹⁵⁶ Calderón 2000, p. 101

que Morfeo se sirve del sueño para poder retratar a Diana; y la naturaleza furtiva de ese acto condicionará el desenlace. Igualmente, como hemos visto, el retratista trabajando fue tema principal de algunos entremeses, en los que también –y de manera desenfadada- se utiliza como vehículo para poner en relación estrecha al pintor y su modelo. De esa dimensión íntima y personal del acto de retratar es expresión la frecuente utilización del verbo “hurtar” en la poesía relacionada con el retrato, que sitúa este tipo de objetos en un campo cercano a lo mágico, y que enfatiza lo que el retrato tiene de interacción vital entre retratista y retratado.

Como si de una obra de teatro se tratara, el rey Felipe IV –que era el público ideal tanto de esta pintura como de esas comedias- encontraría en *Las meninas* a Velázquez retratando, a su hija rodeada de su servicio y a sí mismo reflejado en el espejo, siendo a la vez protagonista y destinatario del retrato. En alguna ocasión se ha llamado agudamente la atención sobre el contenido personal (entre otros muchos) que encierra esta obra, que estaría concebida así como un diálogo entre el pintor y el rey¹⁵⁷; una idea que se ve reforzada por esa dimensión de profunda intimidad que transmite el acto de retratar en el teatro y otras formas de expresión literaria, aunque no debemos olvidar que una cosa es el teatro y otra la pintura. Con frecuencia se ha mantenido que las distancias protocolarias en la corte de Felipe IV hacían impensable una relación personal entre el rey y su pintor. Pero la confianza, la espontaneidad y el afecto que reflejan las cartas que dirigió Felipe IV a la condesa de Paredes de Nava, antigua aya de su hija, permiten hacer una extrapolación, y sospechar que no les falta razón a aquellos que han insistido en una cercanía vital entre ambos, sobre todo a esas alturas de su vida, cuando llevaban tres décadas juntos¹⁵⁸.

Pero resultaría reductor leer *Las meninas* exclusivamente en términos de diálogo entre el pintor y su rey, y verlo únicamente como expresión de una circunstancia coyuntural. Velázquez fue un artista con una arraigada conciencia creativa, que desde sus años de formación en el taller de Pacheco estaba al tanto de la importancia de situarse dentro de un marco histórico, y al que sus dos viajes a Italia proporcionarían sin duda una visión amplia de ese marco histórico. Es muy poco probable que a sus cincuenta y seis o cincuenta y siete años, cuando decidió emprender una obra del tamaño y de la

¹⁵⁷ Calvo Serraller 1996. En pág. 14 escribe: “Este cuadro contiene el sello de la historia, donde están recogidas todas las claves de la suya propia y las de la época en la que le tocó vivir”

¹⁵⁸Últimamente ha insistido en esto Bennisar 2012, pp. 172 y ss.

complejidad compositiva y narrativa de *Las meninas*, la concibiese exclusivamente en términos de diálogo con Felipe IV, y no fuera consciente de que estaba destinada a ser su mejor carta de presentación ante la posteridad. Para esa presentación, por supuesto, y como Apeles, era muy conveniente evidenciar su situación privilegiada ante el rey. Para el cortesano contemporáneo, y para la posteridad también, más allá de una intimidad personal, *Las meninas* revelarían al menos una intimidad o una cercanía institucional. No es “simplemente” que el pintor tuviera acceso al espacio del rey, sino que son los reyes y su hija los que acuden al espacio del pintor¹⁵⁹, quien actúa como un demiurgo que lo controla todo, y es capaz de concebir una composición en la que el espectador es consciente de estar asistiendo a un momento de intimidad entre los reyes y su hija. Cuál es ese contenido es objeto de continuas especulaciones, que se suceden en número y con una variedad tales que en su conjunto, más que para la tarea inútil de zanjar la cuestión del significado de la pintura, sirven para definir la misma como una obra esencialmente abierta, que se concibió como encrucijada en la que confluyen contenidos muy variados y que pertenecen a distintas áreas de la experiencia¹⁶⁰. En ese planteamiento de su cuadro como obra abierta, que presupone además una participación muy activa del espectador, y en la que conviven diferentes niveles de significación y de dificultad, Velázquez engarza con la cultura literaria española, y especialmente con el teatro, con el que compartía esas características¹⁶¹.

Si el teatro cortesano sirve para reconstruir algunas de las connotaciones que el acto de retratar podía tener en el momento y lugar en que Velázquez pintó *Las meninas*, también es útil para acercarnos al contexto polémico en el que el pintor desarrolló su carrera, y que está implícitamente presente en su obra maestra. En *Darlo todo y no dar nada* o en *La fiera, el rayo y la piedra*, el ensalzamiento de los artistas se lleva a cabo no sólo de manera directa sino también indirectamente, a través de la creación de un marco cortesano polémico en el que el artista sale vencedor. En *Darlo todo...* frente a la franqueza con que Alejandro manifiesta su admiración por Apeles, el cortesano Efestión se escandaliza ante la alta suma pagada por su señor, quien, en respuesta, decide duplicarla. Algo parecido ocurre en *La fiera...*, donde Pigmalión tiene un grave enfrentamiento con otro cortesano por una cuestión relacionada con la valoración de una

¹⁵⁹Serrera 1995, pp. 231-246

¹⁶⁰Gállego 1987, p. 263

¹⁶¹ Ha subrayado la existencia de múltiples niveles de significación en el teatro cortesano de Calderón, Neumeister 2000, p. 205

obra suya. Son escenas que no proceden directamente de las fuentes antiguas (aunque en ellas es fundamental el concepto de “valor” monetario aplicado al debate de los honores artísticos), sino que reflejan más bien el contexto polémico en el que todavía se encuadraba la pintura en los ámbitos cortesanos españoles. Hay que insistir en que aquello que a Velázquez, desde la óptica romana, le favoreció en sus aspiraciones nobiliarias (su condición de retratista áulico), en el caso español no resultaba determinante desde el punto de vista del Consejo de Órdenes. Parte del origen y del significado de *Las meninas*, que representa al pintor en su condición de cortesano y de retratista real, se vincula con ese doble contexto que muestran el teatro cortesano de la década de 1650 y otras fuentes, en los que convive la constatación del prestigio que en ámbitos muy elevados tenía la actividad artística relacionada con el rey, con los recelos que mantenía buena parte del mundo cortesano hacia los pintores. En *Darlo todo...*, como Felipe IV en 1659, fue el monarca el que, con un acto de voluntad, zanjó decididamente el asunto.

Últimos retratos

Las meninas, un retrato colectivo en el que convergen dos géneros tradicionalmente separados, es la obra central de una década de la carrera de Velázquez dominada por el retrato. Se trata, además, de una etapa profundamente diferenciada, que dentro de la trayectoria del pintor alcanza personalidad propia, tanto desde un punto de vista iconográfico, como compositivo y estilístico.

Tras su vuelta de Roma, Velázquez retomó su oficio como retratista de Felipe IV, y recuperó también las convenciones expresivas que dominaban en la corte. La comparación del retrato de busto de Felipe IV (Cat.) con imágenes similares romanas, y con textos contemporáneos sirve para identificar las expectativas asociadas a esas efigies. Si, como veíamos, a través de los retratos de Brandani, Massimi o Astalli, es posible detectar un carácter y una personalidad individual, y en ellos se apuran los recursos para producir empatía, el rango de expresiones que transmite Felipe IV es reducido, y reflejan muy bien las expectativas asociadas a la imagen del rey en esos

años¹⁶². Saavedra Fajardo, en su *República literaria*, que se publicó póstumamente en 1654, describe a Velázquez retratando a Felipe IV “con tan airoso movimiento y tal expresión de lo majestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto, y le incliné la rodilla y los ojos”¹⁶³. Un tono muy parecido utilizó en esa misma época Díaz del Valle para describir un supuesto retrato del rey por el mismo autor¹⁶⁴; y en un conocido pasaje de sus *Errores celebrados* (1653), Juan de Zabaleta asocia a la imagen real a las ideas de protección, defensa, justicia y generosidad¹⁶⁵. Son expectativas que no se proyectaban exclusivamente hacia la imagen retratada del rey, pues también entraban en juego en sus apariciones públicas. En el caso de sus audiencias, conocemos el efecto que producían a través del testimonio de viajeros como Anotine de Brunel: “Va acompañado de tanta gravedad que obra y se mueve con el aire de una estatua animada: Los que se le han aproximado aseguran que cuando le han hablado jamás le han visto cambiar de asiento ni de postura (...) Esa gravedad natural o afectada es una parte tan esencial a la realeza en ese país...”¹⁶⁶. Por su parte, en los actos celebrados en Madrid con motivo del casamiento del rey con Mariana de Austria, se le pinta “tan airosamente galán, tan lucidamente bizarro, tan afable y benévolo, que le sobró lo soberano para ser admirado, y venerado de todos”¹⁶⁷. Muchas de estas citas y otras semejantes son interesantes porque incluyen referencias a los sentimientos que produce la presencia (física o pictórica) del rey, que frecuentemente se resuelven con términos como “respeto”, “admiración”, “reverencia” o “veneración”, lo que en todos los casos se traduce en una distancia que concuerda muy bien con la imagen efectiva que logró crear Velázquez de su rey.

Pero a pesar de que el retrato de Felipe IV del Prado se cuenta entre sus efigies más logradas de este rey, constituye una excepción entre la producción de la última década del pintor. Lo es desde el punto de vista de su gama cromática (extraordinariamente restringida), y de su género. Hasta su vuelta de Italia, la mayor parte de los retratos que había realizado Velázquez fueron masculinos, tanto si se trataba de miembros de la

¹⁶² Sobre la expresión en los retratos del rey, López-Rey 1963; Díez del Corral 1978, pp. 78-80; Brown 1988; Moffitt 1991B; Lisón 1992, especialmente pp. 80 y ss.; o Feros 2002, pp. 84-86

¹⁶³ Corpus, nº 389, p. 326

¹⁶⁴ Díaz del Valle 208, p. 258. García López ha señalado que procede del texto anterior

¹⁶⁵ Ed. M de Riquer, Barcelona, 1954, pp. 71-72. Citamos por Beamud 1985, p. 10

¹⁶⁶ García Mercadal 1959, t. II, p. 411

¹⁶⁷ Dávila 1648, p. 500

familia real como de otros ambientes; y lo mismo en Roma que en Sevilla o en Madrid. En los años cincuenta se invierte completamente la tendencia, y la gran mayoría de las obras seguras de ese periodo representan mujeres, lo que está íntimamente ligado a dos factores: el artista concentró su labor en la familia real, y la mayor parte de los integrantes de la misma eran mujeres y niñas en un momento en que habían una presión general para tener efigies de las mismas, y en el que rey se mostraba renuente a posar.

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

La tensión entre rostro, cuerpo y entorno se hará común en los últimos retratos de Velázquez, y la manera como se resuelve otorga a esa etapa caracteres diferenciados. En gran parte está condicionada por ese predominio de lo femenino y lo infantil, lo que propicia la representación de trajes extraordinariamente vistosos, y más en una época de protagonismo del guardainfante. Además, con mucha frecuencia, Velázquez hace retratos de cuerpo entero, y avanza decididamente en una dirección de incorporación de espacios que culminaría en los retratos de Mazo y Carreño, sus sucesores. Ese proceso se apunta en el retrato de cuerpo entero de Mariana de Austria (Cat.). Compositivamente está resuelto de manera tradicional, como un retrato de reina con un

¹⁶⁸ Checa 2008, p. 43

pañuelo en el brazo izquierdo, y el derecho extendido hacia un sillón¹⁶⁹. Pero mediante el bufete de la parte trasera, el reloj sobre él, y la variación lumínica del fondo, logra crear a través del color un espacio más complejo. Los retratos infantiles de Margarita y Felipe Próspero le permiten avanzar en una dirección parecida, entre otras cosas porque se sirve del espacio para introducir elementos que le sirven para crear una escala. En el primer retrato de Margarita (cat.) usa el largo bufete (que ha adaptado al tamaño de la niña) y la alfombra, pero también el florero, que ayuda a crear una transición entre la cortina y el tapete y se convierte, de esta manera, en hito espacial. El proceso se hace más complejo en el retrato siguiente de la infanta (Cat.), y culmina en el de Felipe Próspero (cat.), repleto de sugerencias espaciales, creadas por la silla de la derecha y el juego de cortinas, luces y sombras del fondo. La comparación con un retrato de su predecesor, el espléndido *Baltasar Carlos con un enano* (Boston) muestra lo mucho que avanzó Velázquez a la hora de incorporar espacios interiores complejos a sus retratos infantiles. En todos los casos, ese interés por hacer más complejos desde un punto de vista espacial sus retratos reales, se traduce en una descripción mucho más lograda de la corporeidad de sus modelos. Del provecho que sacó a estos recursos es prueba el retrato de medio cuerpo de Felipe IV (Prado). A diferencia de lo que había hecho habitualmente en este tipo de efigies, Velázquez no recurrió aquí a un fondo cromáticamente uniforme, sino que a través de unas franjas de luz en la parte derecha - que recuerdan los balcones de *Las meninas*- envuelve al rey de espacio, lo que contribuye a darle una mayor presencia. Además, como en varios de los retratos de este momento, no se trata tanto de un espacio ortogonal, organizado de manera explícita, sino de un espacio sugerido, que no obedece a una construcción perspectílica, sino que está modelado a base de oscuridades y claridades, y en cuya definición juegan un papel importante los objetos, las texturas y el color.

El color, su gama, su densidad o la manera como está aplicado contribuyen a dar una personalidad propia a esta etapa de Velázquez. Con ello está relacionado el hecho de que muy probablemente sea la época en la que el mundo textil ocupa un lugar más importante en su pintura. No sólo por la notable riqueza y variedad de los trajes femeninos, sino también por la frecuente incorporación de cortinas, alfombras o muebles al espacio de los retratos. Es un mundo textil, además, extraordinariamente

¹⁶⁹Ejemplos de este tipo de retratos, en Kusche 2003, pp. 128, 233, 247, 268, 319, etc. Son obra de Moro, Anguissola o Sánchez Coello

dinámico, en el que las superficies cromáticas cambian constantemente de matices, en función de las texturas y adornos de la indumentaria, de la incidencia de la luz, de los brillos de las joyas, o de los pliegues de cortinas o pañuelos. En estos retratos, Velázquez supo renovar la tradición cortesana, incorporando a la misma la idea del espacio, y un profundo sentido del color. El precedente más inmediato de esa nueva densidad cromática es el retrato de *Inocencio X*, para el que abandona los fondos grises y recurre a los encarnados, que será desde entonces uno de los tonos preferidos del pintor.

En los retratos femeninos e infantiles de esos años, ese desarrollo del espacio y el uso de un color de raíz veneciana conviven con una notable presencia de objetos y detalles, que en muchos casos tiene valor propio dentro de la retórica general del retrato¹⁷⁰. Sus cuadros están, por supuesto, repletos de joyas, lazos, plumas y numerosos adornos indumentarios, y vemos también relojes de mesa o falderos, abanicos, dijes, un florero o un perrillo, que dan una gran vivacidad al conjunto de retratos, y ayudan a individualizarlos. Velázquez, además, ha sabido dar protagonismo a estos detalles sin restarlo a la obra en su conjunto, y los ha utilizado expresamente como lugares que permiten al espectador tomar conciencia de la naturaleza y el alcance de su técnica pictórica. Porque es en el reloj que aparece tras Mariana de Austria, en las mariposas metamorfeándose sobre el pelo de María Teresa, en el ramo de flores que tiene junto a sí Margarita o en el perro que acompaña a Felipe Próspero donde mejor se advierte la facilidad del pintor para construir ilusión mediante unos certeros golpes de pincel.

Tras cada uno de estos retratos y de los objetos que acompañan a sus personajes, hay una historia a la vez privada y pública, pues en ellos convergen una experiencia familiar y las expectativas de media Europa. Es el caso de la imagen de Felipe Próspero (Cat.), que sirve como compendio de esta última etapa de la carrera de Velázquez. Había nacido el 28 de noviembre de 1657, y por Palomino sabemos que en 1659 Felipe IV encargó el retrato para enviarlo a Viena¹⁷¹. El tratadista, que se hace eco de su calidad, lo describe con un grado de precisión que obliga a pensar en la existencia de una copia (de la que no hay constancia) o de una fuente directa. Como ocurre con cierta frecuencia en esta parte de la vida de Velázquez, arropa sus comentarios con referencias clásicas, en este caso los versos de Marcial a propósito del retrato que hizo el pintor Publio de su

¹⁷⁰ Checa 2008, p. 43

¹⁷¹ Palomino 1724 (2008), pp. 52-53

perra Isa, a la que quiso hacer “inmortal”, como Velázquez a la suya¹⁷². Ese ropaje le sirve a Palomino para situar a Velázquez en una esfera superior, histórica y ejemplar.

En el momento en que Velázquez lo retrató, en Felipe Próspero estaban depositadas las esperanzas de sucesión dinástica, tras más de diez años de incertidumbre. Pero el retrato tiene un estatus ambiguo en cuanto a la calificación del modelo. A diferencia de *Baltasar Carlos con un enano*, las insignias que revelan ante quién estamos son muy generales. El escenario, con la cortina y la alfombra, crean un entorno áulico, y tanto el sombrero sobre el cojín como el pequeño sillón redundan en esa idea, aunque el sombrero apenas se distingue, y al sillón se ha subido el perro. En cuanto al niño, no hay ni cetro, ni bengala de general, ni banda, y los únicos objetos que ostenta son una campanilla, amuletos y dijes, que destacan sobre la superficie marfil de su indumentaria. Probablemente parte de las diferencias entre ambos retratos radican en que el último no se concibió como una efigie oficial, sino como un instrumento para que el abuelo del niño pudiera conocer en Viena sus rasgos, al igual que había recibido periódicamente imágenes que mostraban la evolución de su hermana.

La presencia de dijes y amuletos había sido muy frecuente en los retratos infantiles vinculados a los hijos de Felipe III¹⁷³, pero se había perdido en la época de su sucesor, por lo que, en ese sentido, Velázquez recuperaba una tradición cortesana. Además, eran objetos más vinculados a la representación de infantes que de príncipes¹⁷⁴. En algunos de esos retratos, como el de las infantas Margarita y Alfonso (1611-1612) (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan) aparecía también un perrillo. En el caso de Felipe Próspero, probablemente no se trataba de una alusión genérica a un tipo de objetos muy vinculados al mundo infantil, pues es posible que sean, de manera más precisa, aquellos que envió como regalo el Papa cuando tuvo noticia del nacimiento del príncipe. Se sabe de ese envío a través de Barrionuevo, que el 10 de abril de 1658 escribió a su corresponsal: “Dícese viene de Roma con las fajas y dijes que el Pontífice envía al Príncipe el señor Rosponi; otros dicen que Farfalloli, y que dijo pasquín que están en España los tres Reyes Magos, en llegando estos, con los dos nuncios que hay acá, para ver al rey niño y ofrecerle dones”¹⁷⁵. Presentes de este tipo no eran raros, y así, la

¹⁷² Para la fortuna en la tratadística española de los versos de Marcial, véase Moffitt 1991, pp. 137-139

¹⁷³ Kusche 2007, pp. 278, 279, 262, etc. etc. Para las características y el uso de dijes y amuletos, véase Alarcón 1987.

¹⁷⁴ Sobre la iconografía del príncipe heredero, véase Marías 2004b

¹⁷⁵ Barrionuevo 1892-1893, t. IV, p. 95

infanta Margarita recibió como regalo durante su bautizo un relicario de parte del nuncio¹⁷⁶

Aunque quizá en la presencia de esos dijes en el niño hay que ver ante todo un deseo de sus padres de verlo retratado con un regalo papal, lo cierto es que coincide de manera extraordinaria con el destino histórico de esa criatura y con las esperanzas y las decepciones que se tejieron a su alrededor. Y así como las flores que acompañan a Margarita evocan no sólo su nombre sino lo que significó la vitalidad de esa niña en la corte de Felipe IV, se hace difícil no relacionar los amuletos con el nombre del niño y las expectativas que generó. Entre otras cosas, porque desde el momento mismo de su nacimiento se especuló sobre su destino. Incluso la obra de teatro con que se celebró ese llegada al mundo, *Triunfos de Amor y Fortuna*, de Solís, tenía, desde su propio título, algo de intención de conjurar la suerte.

Hacía escasamente dos años que la última infanta había muerto recién nacida, y en una época de mortalidad infantil tan alta la atención de las cortes española y europeas se centraba en la salud del nuevo príncipe, a quien se consideraba llave para salir del complicado laberinto dinástico y político en el que se hallaba encerrada la monarquía española. Su propio padre pidió a María Jesús de Ágreda, “que le toméis por vuestra cuenta y que pidáis a Nuestro Señor y a su Madre Santísima que le guarden y críen para su santo servicio, exaltación de la fe y bien destes reinos; y si no hubiere de ser para esto, me le lleven antes que tenga uso de razón”¹⁷⁷

Desde el momento mismo de su nacimiento se sucedieron los hechos extraordinarios¹⁷⁸ y los pronósticos. Páez Ferreira, que era capellán del rey, publicó un *Juizio católico y pío...* en el que compara su nacimiento con el de San Juan Bautista¹⁷⁹, y Barrionuevo informaba a los pocos días de su nacimiento que los astrólogos habían deducido que “será cuerdo, prudente, valeroso, y que vivirá más que todos sus hermanos, y que será próspero y afortunado en todas sus acciones”¹⁸⁰. En realidad, se trataba de una colección de buenos deseos, que chocaba con la realidad de un niño que pronto empezó a mostrar

¹⁷⁶ Stirling-Maxwell 1855 (1999), p. 271

¹⁷⁷ *Epistolario...* 1958, t. V, p. 94. Carta de 5-XII-1657

¹⁷⁸ Barrionuevo (1892-1893, t. IV, p.185) comentó: “He visto muchas cartas de Vizcaya, en particular de San Sebastián, que el mismo día y a la misma hora que nació nuestro príncipe se supo en aquella ciudad y otros puertos. El diablo sin duda llevó la nueva por la posta, correo que se detiene poco a dar cebada”

¹⁷⁹ Páez Ferreira 1658

¹⁸⁰ Barrionuevo 1892-1893, t. III, p. 400. Aviso del 5-XII-1657.

problemas de salud. Antes de abril sufrió un “catarro” que le llevó, en palabras de su padre, “a estar muy apretado”¹⁸¹, y desde finales de mayo estuvo con unas graves calenturas, que motivaron que sus padres lo visitaran diariamente, “el rey por la mañana y la reina por la tarde”¹⁸². Un mes después seguía enfermo, y se sucedían los pronósticos: “Se dice que los franceses le pronostican corta vida, y en Roma larga, si escapa de dos enfermedades apretadas”¹⁸³. Acertaron los franceses, pues aunque a principios de 1661 a Huygens le pareció “un niño hermoso con mofletes”¹⁸⁴, murió el primero de noviembre de ese mismo año.

En las especulaciones anteriores no sólo intervenían juicios basados en la ciencia y en la experiencia, pues entraban en juego otras consideraciones. Por supuesto, religiosas, pues la alusión a la Providencia formaba parte inseparable de la retórica en torno al destino del niño y de la monarquía. Pero también de carácter mágico. Es el ambiente supersticioso que dos décadas después daría lugar a obras como *El ente dilucidado* de fray Antonio de Fuentelapeña, y que, en lo que se refiere a palacio, se refleja muy bien en los *Avisos* de Barrionuevo. Así, a principios de mayo informó que desde que nació el príncipe “se oyen los golpes en palacio”, unos ruidos tan extraños que las damas, aterrorizadas, se juntaban “en las cuadras mayores a pasarlo en compañía”¹⁸⁵. En esa época se descubrió “un hechizo puesto al rey en un espejo donde siempre al pasar se miraba. Dícese le entregaron al fuego, y que se calla por razones de estado”¹⁸⁶.

Para combatir estos fenómenos se recurría, por una parte, a la religión, y de hecho se atribuye el descubrimiento anterior a la llegada de la Semana Santa; pero también se acudía a otro tipo de recursos. Entre los principales figuraban los objetos de carácter preservativo que protegían contra el mal de ojo y peligros similares, y que estaban estrechamente asociados a la infancia. En el caso de Felipe Próspero, la higa de azabache junto a su hombro derecho o la mano de tejón que cuelga junto al faldón

¹⁸¹ Carta a la condesa de Paredes de Nava, 15-IV-1658. Pérez Villanueva 1986, p. 308

¹⁸² Barrionuevo 1892-1893, t. IV, p. 164.. Aviso de 29-V-1658. Más en p.183, 195

¹⁸³ Barrionuevo 1892-1893, t. IV, p. 199. Aviso de 19 –VI-1658.

¹⁸⁴ Huygens 2010, p. 193. 2-I-1661

¹⁸⁵ Barrionuevo 1892-1893, t.IV, pp. 120-121 y 116

¹⁸⁶ Barrionuevo 1892-1893, t. IV, p. 96.10-IV-1658.

tenían esa misión, al igual que la campanilla, cuyo ruido distraía a aquellos que pretendieran aojarlo¹⁸⁷.

Desde su mismo nacimiento en un medio en el que pervivían tantos rastros de pensamiento mágico, alrededor de la imagen del príncipe niño se fue tejiendo una densa red de temores, esperanzas y ansiedades, y se pusieron en marcha todos los medios para combatir los peligros naturales y sobrenaturales que lo acechaban. Es un contexto inseparable del cuadro de Velázquez. Un índice de hasta qué punto esos asuntos formaban parte muy destacada de la retórica relacionada con el niño lo tenemos en las fiestas con las que la Universidad de Alcalá de Henares celebró su nacimiento. Entre los actos que se organizaron figuró un certamen poético, cuyo “combate” octavo rezaba así: “Redondillas, que en estilo burlesco vitoreen a noviembre, mes en que nació nuestro príncipe: y que desvíen con donaires los cocos y melindres temidos del engaño contra la niñez”¹⁸⁸. Es decir, se jugaba a que esas redondillas actuaran de la misma manera que los objetos que lleva el niño en el retrato, y que, cual si fueran la campanilla o la perrilla con sus ojos tan vivos, desviarán cualquier mala intención.

Una parte importante de la eficacia comunicativa de este retrato extraordinario radica en sus juegos de contrastes: el de la mirada del niño y el de la perrilla; o el que se establece entre la corta edad y la fragilidad del personaje y el entorno suntuoso y marcadamente textil del que se rodea, donde abundan las referencias a su estatus real, como la cortina, el sillón o el tocado. Un entorno palaciego que, sin embargo, no libera de los peligros – físicos y mágicos- que acechan a la infancia, y para los que es imprescindible protección. Dentro de ese juego de contrastes destaca el que se establece desde el punto de vista cromático. El cuadro se resuelve como un juego de rojos y blancos, los dos colores que dominaban en el retrato de Inocencio X. Con una amplia variedad de tonos blancos y marfil se describen las zonas de mayor valor expresivo de la composición: el rostro del niño, sus manos, la perrilla y la parte delantera del traje, cuya albura sirve para destacar la presencia de los dijes. El rojo, en todas sus gamas, arropa (en un sentido casi literal) al niño y su compañera, y crea un entorno abigarrado y complejo, en el que no falta la ambigüedad y el misterio.

¹⁸⁷ Para una identificación, Hernández Perera 1960, pp. 283-284. Objetos de este tipo son habituales en los inventarios de los ajueres de príncipes e infantes. Eran objetos que, a pesar de su carácter mágico, se vinculaban también a imágenes del Niño Jesús, como ha subrayado Horcajo 1999, pp. 523-524

¹⁸⁸ Alastrué 1990, p. 314

Como recordó Palomino, se trata de una de las últimas obras de Velázquez; y su espacio la convierte también en un puente con lo que harían sus sucesores en el cargo de pintores de cámara, especialmente Mazo y Carreño, que llevaron hasta sus últimas consecuencias el proceso de incorporación del espacio real al retrato real que había iniciado Velázquez en obras como esta y en *Las meninas*.