

## LA ESPAÑA DE VELÁZQUEZ

Por AQUILINO DUQUE GIMENO

Excuso decir que no son ciertamente idílicas mis relaciones con la época que me ha tocado vivir, y si la vivo con alegría es por las fuerzas que me dan los santos de mi devoción, de algunos de los cuales voy a hablar, pues son españoles con los que convivo, de los que aprendo mucho cada día y sin los que yo no sería lo que soy. Uno de ellos pudiera ser don José Ortega y Gasset, cuando atribuye el «reposo de Velázquez...a un *combate sin pausa contra todo su siglo.*» Otro es aquel gran poeta amigo que fue Luis Rosales y nunca olvidaré la lección de hidalguía que me dio al decirme que, si los españoles somos “hijos de algo”, es gracias a Cervantes y a Velázquez.

En cualquier país y en cualquier época, las clases sociales cambian con el tiempo, y en el nuestro los cambios han sido revolucionarios. España los ha sufrido igual o más que los demás países europeos, pero por encima de toda entomología sociológica, siempre efímera y transitoria, Cervantes entendió muy bien que los hombres en general, y los españoles en particular, se dividen en dos categorías: los hijos de algo y los hijos “de ninguno”, como se les llama en el *Victorial* de don Pedro Niño. Ser hijo de “algo” es más que ser hijo de “alguien”; “alguien” es la estirpe; “algo”, la estirpe más la conducta. Toda la dialéctica de nuestro Siglo de Oro está montada sobre la dicotomía del hidalgo y el pícaro, es decir, del *hidalgo* y el *hideputa*. Sobre un hidalgo, ana-

crónico ya en un mundo de pícaros, escribió Cervantes un libro del que los españoles aún podemos enorgullecernos, y ser hidalgo y ser reconocido y honrado como tal, e incluso como caballero, fue el afán primero de Velázquez.

Ahora bien, esa hidalguía de nacimiento que Velázquez siempre hizo valer y esa caballería a la que aspiró y que finalmente obtuvo, no era más que el reconocimiento y la dignificación social de aquello en lo que sabía que era un maestro: la pintura, un arte que él sabía sublime y que en su tiempo estaba considerado como un oficio mecánico o servil. Al cruzarse de caballero santiaguista, la Pintura con mayúscula cobraba una nueva dimensión, acorde con la importancia que había venido teniendo desde que los artistas empezaron a firmar sus obras. Se ha hablado de la importancia indudable que tuvo para Velázquez el contacto personal con Rubens, con el embajador de los virreyes de Flandes, con el hombre que unía en su persona las dotes de gran artista y gran señor. En realidad, ese encuentro venía a confirmar algo de lo que Velázquez estaba convencido y era una etapa obligada en la carrera que le había trazado, con una clarividencia total, Francisco Pacheco.

Hay que retroceder hasta la Sevilla “puerta de oro de las Indias” para entender este cambio de mentalidad o, si se quiere, estas ínfulas de grandeza, de los artistas del XVI y el XVII. Y en esa Sevilla encontramos la tertulia de Pacheco y de Rioja, que no tiene parigual en la España de entonces, como no la tiene Sevilla que, más que capital de hecho de las Españas, es capital de Occidente. Por Sevilla entran en Europa las riquezas del Nuevo Mundo y por Sevilla pasan a éste las formas artísticas y literarias de la Edad Moderna.

Con ocasión del V Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo, dijo Octavio Paz que la colonización española había incorporado las tierras americanas a la civilización del Renacimiento. Paz defendió siempre con orgullo la herencia precortesiana y precolombina de las tierras en que le tocó nacer, pero también sabía muy bien que él era producto de esa civilización europea que España trajo con la cruz y con la espada. No es éste el lugar de plantear el espinoso tema hoy día de la supremacía de unas civilizaciones sobre otras, pero tampoco es cosa de que nos enga-

ñemos a nosotros mismos. La Historia es lo que pasó, no lo que quisiéramos que hubiera pasado. Hace años me decía en Ginebra un escritor mejicano, Sergio Pitol, que los españoles teníamos la suerte de expresarnos en nuestra lengua propia, mientras que ellos tenían que hacerlo en una lengua ajena, impuesta por los conquistadores. Le dije que muchos escritores españoles estábamos en el mismo caso. Si a Carlos Fuentes le impuso la lengua Cortés en 1521, a mí me la impuso Fernando III en 1248. Antes de esas fechas, como todo el mundo sabe, Carlos Fuentes escribía en náhuatl y yo en árabe. Quien dice Carlos Fuentes o quien dice yo, dice Juan Ruiz de Alarcón o Fernando de Herrera.

La idea fundamental de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* no fue ni mucho menos la de oponer lo que se ha dado en llamar la norma sevillana a la norma toledana o salmantina, sino de mostrar en qué medida se completaban en un afán de universalidad. Toledo y Salamanca, Garcilaso y Fray Luis de León; Sevilla, Herrera y Rioja. Esos eran los polos y las claves de de la poesía española en unos tiempos en que también la pintura se hacía española gracias a Castilla y Andalucía. Hacia Castilla y Andalucía se desplaza en el siglo XVII el eje de la pintura española a expensas de Cataluña y Valencia, si hemos de hacer caso a don Manuel Bartolomé Cossío. Oigamos lo que dice:

Hay pintores valencianos de primer orden, pero no forman el núcleo de carácter continuo que hace falta para constituir escuela. La escuela valenciana es algo vaga. En cuanto a Cataluña, no la escuela, la pintura es lo que se echa de menos en la historia de esta época. // Castilla y Andalucía son, en realidad, las dos grandes regiones cuya pintura tiene carácter suficiente para formar escuela en el siglo XVII, que señala el apogeo de la pintura española. Casi a la par nacen la escuela castellana y la escuela andaluza; al mismo tiempo viven, y a la vez decaen y perecen en los últimos años del siglo, juntamente con todas las otras manifestaciones artísticas.

Desde el tratado de Almirante hasta la toma de Granada, Castilla se ensancha hacia lo que hoy es Andalucía y que entonces

llegó a llamarse Castilla la Novísima, y es en Castilla la Novísima donde Nebrija traslada la idea de Lorenzo Valla de la lengua como compañera del imperio. No dejaron pasar esta idea los humanistas sevillanos desde Juan de Mal-lara a Francisco de Medina, que a su modo la desarrollaría en el prólogo a las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera.

La polémica sobre la norma lingüística viene de atrás, de Juan de Valdés y de Antonio de Nebrija, ambos empeñados en fijar el castellano como lengua culta. Valdés trata de quitarle autoridad a Nebrija diciendo de él que «era de Andaluzía, adonde la lengua no está muy pura», mientras que Nebrija consideraba que la lengua castellana estaba «suelta y fuera de regla» y que necesitaba una gramática de modelo latino. Valdés además insiste en llamar «castellano» a lo que a partir de la unión de Castilla y Aragón venía llamándose «español». No es éste el lugar de extenderse sobre estas disputas de familia, pero sí que conviene recalcar que el apelativo de «español» lo hacen suyo con el tiempo un alto poeta castellano y otro andaluz, a saber, fray Luis de León y Fernando de Herrera.

Todas estas cuestiones se debieron de tratar por menudo en la tertulia de Francisco Pacheco, quien en su soneto a Herrera refleja perfectamente el afán de universalidad que hace a los andaluces considerar que la lengua que hablan, más que lengua castellana, es lengua española. Lo que el joven Velázquez oyera en aquellas tertulias de su suegro debió de quedársele bien grabado. “En casa de Pacheco - dice Sánchez Cantón - hubo de encontrar Velázquez una atmósfera impregnada de conocimientos del mundo antiguo, mediante libros, grabados, conversaciones y hasta el normal comentario sobre obras del maestro de temas mitológicos, como los frescos pintados para la casa de Arguijo y para el Duque de Alcalá, en 1604, y sobre la colección de estatuas clásicas de la misma casa de Pilatos. “ Ya sabemos que Velázquez fue siempre hombre de pocas palabras, pero de lecturas curiosas, y cuál fue el vehículo que usó para expresarse. Lo que aquí interesa es que en sus modos de expresión vio él un traslado de aquella manera de entender el lenguaje en Castilla y Andalucía, es decir, que él comprendió muy bien que lo que Herrera quiso hacer con la poesía, él podía intentarlo con la pintura.

Del mismo modo que Herrera recoge y asimila la triple influencia bíblica, latina e italiana, Velázquez recibe el influjo de la pintura y el grabado flamencos presentes en Sevilla a través de los mercaderes con despacho en Sevilla. Cossío nos dice que, mientras en Cataluña, Valencia y Mallorca, persiste una tendencia hacia lo gótico y un dominio de la manera italiana arcaica, medieval, giottesca, en el resto de España predomina la escuela de Brujas y la pintura italiana que se sigue es ya la posterior a Masaccio y los prerrafaelistas, desde el Beato Angélico hasta el Perugino y Signorelli. De estos antecedentes surge, en Castilla y en Andalucía, según Cossío, la gran pintura española. Análogamente, cabe decir que de las imitaciones italianizantes del marqués de Santillana, de Juan de Mena y por fin, en salto de calidad, de Garcilaso, surge la gran poesía española.

«Pertenece a la pintura española todas aquellas obras que lleven impreso el sello nacional, que muestren los rasgos distintivos y peculiares del genio del país, en la época y en las condiciones locales en que se han producido; que tengan, en suma, *carácter*.» Cossío llama “carácter” a lo que García Morente llama “estilo” y es según ellos el estilo, o el carácter, lo que define la nacionalidad española, más que la sangre, la tierra o la lengua, y más que el plebiscito de los antepasados o el proyecto de vida en común. Sólo así se entiende que ambos proclamen al *Greco* pintor español por antonomasia. Escribe García Morente: “Viene de Grecia a España un pintor que no tiene ni una gota de sangre española, el Greco. Y este pintor se asimila tan profundamente el espíritu español, la esencia de la hispanidad, que sus cuadros constituyen uno de los más elevados exponentes del alma hispánica.” Escribe Cossío: “Juan de Juanes, y Ribera, educados en Italia, son, sin género de duda, pintores de la escuela española, y, por tanto, y aun más que ellos, el Greco, ni nacido ni educado en España.” En el Greco se apoya Cossío como es sabido para exponer una idea de la pintura castellana distinta de la andaluza, personificada por Velázquez. Hay sin embargo que tener cuidado con estas subdivisiones regionales del arte. Toda regla tiene sus excepciones, y así, si para hablar de pintura andaluza no hay que echar mano de ningún griego, pues junto a Velázquez están nada menos que Alonso Cano, Zurbarán y, algo después, Murillo, hay otro gran pintor es-

pañol contemporáneo que no es castellano ni andaluz, sino valenciano y vive en Italia: José de Ribera, el *Españoleto*.

A los grandes hombres que ha tenido España no se les puede juzgar por sus desahogos de mal humor ni por las extrapolaciones de sus sacristanes. Otro gran español a quien se utiliza a mansalva para deformar la “realidad histórica de España” es don Américo Castro. Por eso no estará de más recordar aquí lo que en septiembre de 1935 y en la *Revista de Pedagogía*, don Américo escribió en homenaje del recién desaparecido don Manuel Bartolomé Cossío y que ilustra bastante bien lo que hasta ahora vamos diciendo:

Fue superespañol, toda la sustancia del barroco nuestro - castellano - mística, serena dignidad, caballería del espíritu andante, amor del proceso más que de la estancia, técnica de almas, estima de la intuición sobre el cálculo racional, eso y más le viene a Cossío de la honda vena castellana que le refrescó el alma... Creo que Cossío fué al Greco por el afán de encontrar fecundas y ampliadas perspectivas a lo español. No sólo ha dicho al mundo en su libro único y total lo que fué el pintor... sino que al descubrirlo levantó el velo de muchos rincones del alma misteriosa de esa Castilla - que es España - que tanto amó y que en tanta medida ha contribuido a crear. Eso de “hacer patria” se dice cada día y de cualquiera... Pero él sí que la hizo, forjando, con el material que Dios dejó, los conceptos exactos, que es como unos pocos hombres colaboran con la vida divina...

Raro es el escritor que no haya comparado a Cossío con cualquiera de los hidalgos retratados por el Greco. En 1957 escribía desde Méjico G. Somolinos d'Ardois: “Podría haber figurado en el Entierro del Conde de Orgaz posando inadvertido en el grupo de asombrados acompañantes.” El hecho de estar entre los acompañantes del duelo influye no poco en la visión que Cossío tiene del cuadro. Todo lo que dice sobre él es hondo y real, y más que real, verídico, pues quien al fin y al cabo nos habla del *Entierro* es alguien que tuvo vela en él. Ahora bien, el que posa en un

cuadro ve éste desde una perspectiva distinta de la que lo ve el pintor y de la que lo vemos los demás espectadores, y el hecho de estar dentro del cuadro es lo que hace que Cossío vea en él sobre todo “un lúgubre oficio de difuntos”, “un austero coro de enlutados caballeros neuróticos”, “la melancólica impresión de aquellos postreros, miserables días españoles del siglo XVI” en que Felipe II “descomponíase lentamente en su estrecha y lóbrega estancia de El Escorial, debajo de su propio mausoleo, cubierto el cuerpo de úlceras y reliquias, y maniáticamente obsesionado el cerebro con la intangible pureza del dogma y los aterradores misterios de ultratumba.” Desde esa perspectiva, que reduciría el *Entierro* a una *postrimería* de Valdés Leal, si Cossío no pusiera una saludable distancia entre la “honda intensidad contemplativa” del Greco y el lúgubre humorismo barroco del sevillano, no hay pormenor físico o psicológico de la composición que se nos hurte. Cossío no se arredra ante el misticismo de la obra, lo que él llama “el típico misticismo español” que, como dice con acierto, “completa el fondo esencial del *Entierro*, y aquilata su valor, como acertada imagen, producto, no diré si más espontáneo o más reflexivo, del espíritu del tiempo y de la raza.” Ahora bien, ese misticismo que ve Cossío desde dentro del cuadro “es esencialmente contemplativo; todo es esencialmente contemplativo; y cadáver, santos, monjes, clérigos y caballeros, todos parecen encerrados en su *castillo interior*, y en él deleitándose.” Eso es lo que ve el “hidalgo asombrado” que es Cossío en el entierro al que asiste, y eso que ve, que es muy importante, no es sino la mitad del cuadro. El cuadro entero sólo se ve si se sale uno del duelo, y entonces se ve lo que vio el Greco y de lo que Cossío nada nos dice: la resurrección que da sentido a la escena, y sin fe en la cual ninguno de aquellos hidalgos podía haberse deleitado en su castillo interior.

La pureza del dogma y los misterios de ultratumba que obsesionaban al rey moribundo, y la defensa de todo eso en un mundo cada vez más secularizado por los malos encantadores, es lo que había hecho a nuestros místicos pasar de la contemplación a la acción.

Cossío establece un punto de comparación entre el *Entierro* y el *Quijote*, en el sentido de que, “siendo el libro de Cervantes la más acertada expresión literaria, para conocer a fondo, tras de su

universal sentido humano, el genio peculiar de nuestra raza, es, por su parte, el *Entierro* el ejemplar que más adecuadamente responde al mismo fin, dentro de la pintura." Pero es que ese "genio peculiar de nuestra raza" no estriba en la mística de la contemplación, sino en la de la acción; menos en la del ensimismamiento que en la, por decirlo así, del desafuero. Nadie más desafortado que don Quijote, y don Quijote - y esto lo vio muy bien Alfonso García Valdecasas - es un hidalgo que se mete a caballero. *Mutatis mutandis*, éste es el caso de Velázquez.

El encuentro de don Quijote con el Caballero del Verde Gabán es el del hidalgo que quiere además ser caballero con el hidalgo que no aspira a otra cosa. El del Verde Gabán no es el hidalgo famélico de la Picaresca; es tan modélico, tan ejemplar, que Cossío le dedica un bello elogio que hace pensar que con muchos hidalgos como él España no se habría venido abajo como se vino. El del Verde Gabán es un hidalgo industrial que Cervantes contrapone al hidalgo soñador, y hay que decir que también de él tiene mucho Velázquez. Decía Proudhon y repetía Donoso que detrás de toda cuestión política hay una cuestión teológica. La teología de tiempos de Cervantes es la de la Contrarreforma. La gran cuestión de fondo que separa a católicos de protestantes es la de la Predestinación, es decir, la de la salvación por la Gracia o la de la salvación por las obras. Los españoles en cuyo ejemplo nos miramos trasladaban al plano de la vida corriente ese dogma, uno de tantos cuya "intangibile pureza", como diría Cossío, tenía "maniáticamente obsesionado el cerebro" de Felipe II. Quiere eso decir que el hidalgo de que hablamos no tiene a gala ser simplemente "hijo de alguien", sino hijo de sus obras, de sus buenas obras, y que la nobleza, es decir, la caballería a la que aspira - y a esta norma don Quijote es el primero que se somete - es la que pueda conquistar con la fuerza de su brazo o, lo que es lo mismo, con el trabajo de sus manos. Nuestra literatura clásica está llena de alusiones a este comportamiento, como nos recuerda García Valdecasas. Aun así, bien conocidos nos son los subterfugios a que Velázquez hubo de recurrir para que se le hiciera caballero por el trabajo de sus manos. El hidalgo al que sirve Lazarillo de Tormes abunda por desgracia más que el Caballero del Verde Gabán, y esto lo explica muy bien ese gran conocedor



de la época que es el profesor Eliot. Hasta el siglo de las Luces no se abre paso la idea de que el trabajo manual puede ser dignificante como el intelectual. García Valdecasas recuerda que el presbítero don Antonio Vila Camps, en su libro de 1776, *El noble bien educado*, sostiene que “un caballero debe aprender artes mecánicas.” Esta recomendación a la nobleza es probable que sea un traslado a España del precepto *noblesse oblige*. En el XVIII la nobleza tiene necesidad de justificarse y no hay mejor justificación que la del trabajo. Pero en el XVII la cuestión se invierte y es el trabajo el que ha de ser justificado y dignificado por la nobleza, y ahí puede decirse que es Velázquez un adelantado a su tiempo.

Conviene, pues, que no nos adelantemos al tiempo de Velázquez, y, si hemos retrocedido a los del Greco, es porque sin él a Velázquez no se le entiende del todo y porque a propósito de él pudo decir don Manuel Bartolomé Cossío cosas fundamentales sobre el alma española. Hay también una razón muy subjetiva y personal. Yo empecé a pensar en esta divagación cuando me encontraba, sitiado por la lluvia, mayo de 1999, en el pazo gallego de la familia de don Manuel Bartolomé, y precisamente en una habitación decorada con viejas reproducciones en blanco y negro, no del Greco, sino de Velázquez, de ese Velázquez que Cossío no tiene más remedio que traer a colación cuando compara el *Entierro del Conde de Orgaz* y el *Quijote*. Veamos las dos notas comunes que ve en ambas obras maestras después de señalar las diferencias de concepción entre ambas:

En primer lugar, que siendo el libro de Cervantes la más acertada expresión literaria, para conocer a fondo, tras de su universal sentido humano, el genio peculiar de nuestra raza, es, por su parte, el *Entierro* el ejemplar que más adecuadamente responde al mismo fin, dentro de la pintura. Y después, que, así como el *Quijote* vino, de un lado, a concluir con los artificiosos y desbarajustados libros de caballería, y por otro, a ennoblecer e idealizar, dentro del género épico, la trivial forma novelesca, sublimando, por primera vez y para siempre, la sencilla narración humorística de costumbres, a excelsa esfera, jamás alcanzada, ni de

lejos, por los altisonantes épico-heroicos poemas de su tiempo, de igual suerte, el íntimo, familiar y espiritual realismo del *Entierro* fue, no solo la precursora y más clara protesta contra las falsas y pomposas composiciones manieristas, postmiguelangelescas - verdaderos libros de caballería de la pintura -, sino el dechado cristalino de ese perenne castizo naturalismo hondamente penetrado de idealidad, que toda sana inspiración ha perseguido siempre; del cual, la parte que Velázquez alcanzó, acaso le vino principalmente del tesoro del *Greco*...

Ese «castizo naturalismo hondamente penetrado de idealidad» Velázquez debió de alcanzarlo a través de Luis Tristán, el discípulo del Greco cuya pintura tanto admiraba, por más que no haya que olvidarse de que, como dice Palomino: «En los retratos imitó a Dominico Greco, porque sus cabezas en su estimación nunca podían ser bastantemente celebradas...» Puede que esa influencia le reforzara la tendencia que tuvo desde sus primeros tiempos a restar énfasis a los asuntos grandiosos, míticos o sagrados – fuera los peregrinos de Emaus o la tela de Aracne – poniendo en primer plano una escena de la vida cotidiana de la gente humilde y laboriosa. Algo de eso hay en *Las meninas*, con la presencia regia reducida a una imagen borrosa en un espejo.

Hay sin embargo un hidalgo que se sale del duelo y se fija en la parte superior del *Entierro*, para contrastarlo con un cuadro de asunto tan distinto como *La rendición de Breda*, distinto uno de otro aunque sólo sea por lo que se ve en la respectiva zona superior. Hablo de Luis Díez del Corral, cuando escribe:

Repetidamente se han señalado las semejanzas existentes entre *La Rendición de Breda* y *El Entierro del Conde de Orgaz*, sobre todo por el friso de cabezas que separa la zona superior de la inferior en ambos cuadros. No hay tan sólo similitudes estructurales; algunas de las cabezas velazqueñas ofrecen una especie de unción hierática que recuerda la del Greco. Cierto es que en el cuadro del cretense los testigos se encuentran prendidos en un doble acontecimiento trascendente de progresión ascensional. *Las Lanzas* nos

ofrecen, por el contrario, en la parte superior una escena que es lo más opuesto que cabe concebir a la del Greco; el proceso trascendente se desarrolla de arriba abajo, rematando en aquella llave que parece expuesta en un relicario.

No deja de ser curioso, sin embargo, que otro de los eslabones entre el Greco y Velázquez fuera Góngora, el barroco Góngora. Góngora, cuya admiración por el Greco está patente en el soneto que dedicó a su sepultura (*Esta en forma elegante, oh peregrino / de pórvido luciente dura llave...*), fue retratado por Velázquez con una austeridad y un naturalismo ejemplares. Dice algo en favor de la época aquella el saber que este retrato de Góngora se hizo por cálculo, más de Pacheco que de Velázquez. Don Luis de Góngora, cuyos versos se conocían sólo en copias manuscritas y que cuando fue a Madrid no tenía ni para comprarse ropa de abrigo, era, desde el punto de vista de Pacheco, una de las mejores cartas de recomendación que su yerno podía llevar en su primer viaje a la Corte. Se suele despachar a Pacheco como pintor mediocre y no se tiene en cuenta lo mucho que por él conocemos de su época y su ambiente. Primer editor de Herrera, por su tertulia, continuación de la de éste y de su tío el canónigo Pacheco, pasaron nada menos que Quevedo, Lope de Vega, Jáuregui, Arguijo, Francisco de Medina, Pérez de Montalbán, Francisco de Rioja... Poeta más que discreto, dibujante excelente, ahí están los retratos que ilustran su libro y en los que Velázquez tal vez aprendiera mucho del oficio en que por un tiempo se le encasilló de «pintor de cabezas». Sus viajes – la visita al Greco en 1611 y su célebre observación en ese Greco próximo a la muerte de «aque-llos crueles borrones para afectar valentía»-; su puntual información de las teorías italianas; su interés por el manierismo y su admiración por los grandes pintores contemporáneos... Su relación con Francisco de Rioja y la de éste con Olivares, el *Manlio* de la tertulia sevillana, también serían decisivas para la carrera de Velázquez. Olivares tenía abierta su casa de Madrid para los poetas de Sevilla, y es tan barroco en su gestión política como Góngora en su obra poética. Si alguien tenía que haber retratado a Góngora era Rubens o el Bernini, y esto se me ocurre cuando comparo los dos retratos papales, el busto de mármol del italiano y el óleo del

español, en el palacio Doria Pamphili. Sin embargo, Góngora se expone a los pinceles de aquel joven sevillano, cuya paleta trae aún los sienas y los tierra de Sevilla, los ocres y los negros de estameñas y sargas, los duros blancos de las lozas y los arrugados de los paños. Nada menos barroco que el retrato de Góngora; nada menos barroco que el retrato de su gran valedor don Juan de Fonseca, otro contertulio de Pacheco. No cabe decir lo mismo de aquel corpachón de Olivares con la cadena, la llave y las espuelas de oro de su alto cargo sobre el negro atuendo. Aquel Velázquez de 23 años que se asoma por vez primera a la Corte, de la mano de don Juan de Fonseca y de don Gaspar de Guzmán, volvería al año siguiente para quedarse en ella y retratar por fin al Rey. Puesto a «pintar cabezas», hizo un estudio de la del Príncipe de Gales, de aquella cabeza que caería bajo el hacha del verdugo después de que Van Dyck la inmortalizara, ese Van Dyck en cuyos retratos genoveses tanto habría de aprender.

Velázquez había dejado la «puerta de oro de las Indias» que era Sevilla por el «teatro de las grandezas» que era Madrid. Ya era un paso, pero faltaba el paso siguiente: Italia, aquella Italia del Renacimiento, aquella Roma de la Contrarreforma sin visitar la cual no había pintor que se considerara completo. Alguna idea debía de tener el joven pintor castizo de la arcilla y el paño pardo, de los claroscuros evangélicos, de las «cosas rústicas a lo valentón», como dice Palomino. A Sevilla llegaban no sólo grabados de Flandes, sino óleos italianos del Caravaggio y de Ribera. No se sabe de qué hablaron él y Rubens cuando coincidieron en Madrid. Si hemos de creer a Palomino, Rubens contribuyó a excitar en él “los deseos que siempre había tenido de pasar a Italia.” No se sabe de qué hablaría Velázquez con don Ambrosio de Spínola cuando por fin pasó a Italia en su séquito, pero no es aventurado suponer que algo hablarían del trasfondo político de las campañas de Flandes. Velázquez era hombre de pocas palabras, pero pocos habían que le ganaran a poder de observación. De Rubens debió de haberle hablado mucho su suegro, que por algo lo ponía entre los tres grandes pintores de su época, con Diego de Rómulo Cincinato y, por supuesto, Diego Velázquez. ¡Quién sabe qué partido habría sacado el barroco Rubens de la cabeza del barroco Góngora! Velázquez no era ni mucho menos un desconocido para Rubens,

pues ya se habían carteadado a propósito del encargo de un grabado de la cabeza de Olivares.

Para el joven Velázquez, Rubens es la demostración palpable de que es posible ser un gran artista y a la vez un gran señor. He aquí cómo es un flamenco el que pone al hidalgo Velázquez en la senda de la caballería. Por muy superiores que se creyeran los españoles de aquella época, en que la Corte de Madrid dictaba la moda en toda Europa, había algunos que sabían reconocer e imitar las grandezas del extranjero. En esta especie de educación para la grandeza, o simplemente, para el buen estilo, también debió de desempeñar un importante papel el marqués de Spínola, en cuyo séquito hizo Velázquez su primer viaje a Italia.

Con el marqués de Spínola pintado por Velázquez comparó don Antonio Machado a don Manuel Bartolomé Cossío en la etopeya que hizo de él y que vale la pena extractar, no sólo por lo que se dice de Cossío, sino por lo que se revela sobre Velázquez:

Era mucha la belleza espiritual del gran español que hoy nos abandona para que podamos encerrar su figura en las corrientes etopeyas de la españolidad. ... Lo más parecido a su retrato es la figura velazqueña del marqués de Espínola recogiendo las llaves de una ciudad vencida. Porque allí se pinta un general que parece muy bien cómo la batalla ganada pudo perderse, y que hubiera sabido perderla con la misma elegancia. Esto trazó Velázquez, pincel supremo: el triunfo cortés, sin sombra de jactancia; algo muy español y específicamente castellano; algo también muy del hombre cuya ausencia hoy lloramos.

No tengo más remedio que, a propósito del marqués, citar un texto de don Manuel García Morente, aunque sólo sea para destacar la gran deuda que lo que él llamaba el «estilo español» y Cossío el «carácter español» tiene para con un griego, un flamenco y un italiano:

Así no sería mal símbolo del estilo español la figura central del cuadro de Velázquez denominado *Las lanzas*. En esta escena vemos a Espínola recibiendo con gesto de

suprema elegancia y benevolencia las llaves, que le entrega el burgomaestre de la ciudad de Breda. El contraste entre los dos personajes es notabilísimo. Velázquez ha sabido, con intuición genial, cifrar en esas figuras los estilos de dos pueblos completamente dispares. También el retrato del *Greco*, conocido bajo el nombre de *El caballero de la mano al pecho*, nos proporcionaría quizá un elocuente símbolo de la humanidad española.

En su precioso libro *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Benedetto Croce cita el epitafio napolitano de un don Rodrigo de Palma, que dice así: «España mi cuna, Italia mi ventura, Flandes mi sepultura.» Ese bello epitafio resume la vida de muchos españoles del Siglo de Oro, y aunque no se pueda aplicar enteramente a Velázquez, como tampoco en el fondo al propio don Rodrigo de Palma, que no murió en Las Dunas ni en Matrique, sino en Nápoles, lleva a pensar en el pintor sevillano, que en Italia tuvo por muchos conceptos su ventura.

Parodiando a Fernando Villalón, cabe decir que en aquella Europa del Barroco, Italia era lo que Francia sería a comienzos del siglo XX: molde de fundir pintores. Por muy españoles que fueran en su pintura, en Italia se habían formado – ya lo vimos – Juan de Juanes, Ribera, el Greco. Ahora bien, de ese hecho incontrovertible a lo que afirma Ortega: que no hay más pintura que la italiana, hay un trecho considerable. Si es que Velázquez es, como dice don José, el último gran pintor italiano, habrá que decir también que, por parecidos motivos, el último gran poeta italiano es Garcilaso. Tampoco es cosa de darle la razón a Palomino cuando asegura que Velázquez no fue a Roma a aprender, sino a enseñar. Esto en todo caso valdría para el Bernini, al que le pasa con Velázquez lo mismo que le pasó a éste con Rubens, que en lugar de influirlo se dejó influir por él. Es indudable que sin Rubens no se concibe la irrupción de la caballería en los retratos de aparato que Velázquez pintaría en la Corte. Jonathan Brown insinúa además que fue Rubens quien le enseñó a pintar al rey. En efecto, los retratos oficiales, por así decir, de Felipe IV, el de Fraga por ejemplo, no se conciben sin el retrato de Rubens, cuyo retrato ecuestre del rey sustituyó como sabemos en la galería nueva del Alcázar al

de Velázquez expuesto tres años antes al público madrileño en plena Calle Mayor, delante de San Felipe. En cambio, de Juan Lorenzo Bernini hay una cabeza al óleo, no recuerdo bien si en el Museo Capitolino o en el Vaticano, de factura enteramente velazqueña. Con las brochas en la mano, Bernini se olvida de su grandilocuencia con la gubia y el escoplo. También Velázquez tiene algo que enseñar, y es esa sobriedad y ese sosiego de hidalgo pobre de medios que sabe muy bien cuál es el papel que ha de desempeñar en el «teatro de la grandeza». Lo que dice Morente del «caballero cristiano», que a ser eso es a lo que aspiraba el hidalgo Velázquez, es enteramente aplicable a él cuando dice «hombre silencioso y aun taciturno, grave en su postura y de pocas palabras en el comercio común.» Velázquez además debía de haber leído a Baltasar de Castiglione y procuraría estar a la altura del español descrito por éste. Tanto Morente como Cossío piensan en el estoicismo de Séneca; Morente lo hermana con el cristianismo, pero dice otra cosa que delata al fervoroso kantiano que fue este don Manuel antes de su conversión: «...el caballero no toma sus normas fuera, sino dentro de sí mismo, en su propia conciencia individual...».

Probablemente fue Rubens quien aconsejó a Velázquez el viaje a Italia para revalidar en Roma su talento y quién sabe si para que de paso se sumergiera en un Barroco que suavizara sus durezas caravaggescas. Compárense a estos efectos los retratos del Conde-Duque pintados antes y después del viaje, el de 1624, recién instalado en Madrid, y el ecuestre de diez años después, en el que vemos el ascendiente de Rubens y el parentesco con Van Dyck. Era en Roma donde un pintor tenía entonces, por decirlo en términos taurinos, que confirmar su alternativa, y allá fue bajo los mejores auspicios y al amparo del personaje que habría de ser uno de sus modelos más célebres. Ese prestigio pictórico italiano duró hasta fines del XVIII, y a este respecto quisiera hacer un inciso. Hace unos años, hubo en el Vaticano una exposición de pintura dedicada al tema del trabajo en la que España estaba representada por el cuadro de Goya del albañil caído del andamio. Un profesor de liceo explicaba a sus alumnos quién era Goya y, llevado de su entusiasmo patriótico, dijo que Goya era un pintor español, pero de influencia italiana, pues debía su utilización del

claroscuro al Caravaggio. Yo no quise intervenir para no desautorizar al *risorgimentale o autarchico insegnante*, pero estuve a punto de decirle que Goya debía su técnica, por confesión propia, «a Velázquez, a Rembrandt y a la naturaleza», y que influencia italiana tenía desde luego, pero no del Caravaggio, como no fuera pasado por Velázquez, sino del Tiépolo, en cuyas luminosas composiciones y en cuyas anchas pinceladas tanto hacen pensar los frescos de la Santa Cueva de Cádiz o de San Antonio de la Florida.

Dice Thomas Mann que la diferencia entre llegar a Venecia por tierra y por mar es la misma que entrar en un palacio por la puerta de servicio o por la portada principal. Velázquez, embarcado en Barcelona el 10 de agosto de 1629, fue directamente por mar a Venecia, es decir, que entró en Italia por la puerta grande. El espectáculo que se ofrecía a sus ojos debió de ser *-qualche vaporetto in meno-* análogo al que se ofrece hoy al viajero que llegue a bordo de una nave. Ya no estaban para darle la bienvenida ni Gentile Bellini ni el Veronés ni el Tintoretto ni el Tiziano; pero sus ojos veían los efectos de luz y de color a los que ellos mismos debían su arte, y en los que latían invisibles y omnipresentes. La lección de arte que Venecia siempre ha sido está, como demuestra Brown, en *La túnica de José*, como la de la estatuaria romana está en *La fragua de Vulcano*. Recibido y alojado y agasajado por el embajador de España, visitó la ciudad protegido y escoltado por personal de la embajada. De Venecia pasó a Ferrara con cartas para el cardenal Sacchetti (Saquete, como le llama Pacheco), antiguo nuncio en Madrid, y luego por Cento —quién sabe si para conocer al Guercino—, Loreto y Bolonia, a Roma, donde pontificaba y urbanizaba Urbano VIII Barberini.

Velázquez llegó a Roma en condiciones óptimas, con cartas credenciales de embajador artístico de Su Majestad Católica y precedido de introducciones favorables y de informes secretos de algún embajador, como el de Parma, para quien la misión artística encubría en realidad trabajos de espionaje. Velázquez debió de encontrarse una Roma en obras, con el Palatino y el Coliseo convertidos en canteras, en la que corría el dicho *quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini*, y fue un cardenal Barberini precisamente, *nipote* del Pontífice, quien le abrió las puertas vaticanas para que estudiase a placer las Estancias de Rafael y los frescos



de la Sixtina. A ese mismo cardenal por cierto le dedicó Lope de Vega aquel soneto que, hallándose en grave peligro de naufragio frente a San Juan de Luz, le leyó y comentó el general don Manuel de Meneses a don Francisco Manuel de Melo.

Tan bien presentado iba Velázquez que no tuvo dificultad en alojarse en un lugar privilegiado: la *Villa Medici*, a donde se trasladó desde el palacio de España, donde antes y después fue hospedado por el conde de Monterrey, el mecenas que se trajo a España nada menos que *La bacanal* del Tiziano. Velázquez por su parte —a eso iba— se trajo paisajes de Claudio Lorena y de Nicolás Poussin, residentes en Roma a la sazón, como Pietro da Cortona y Andrea Sacchi. En el tiempo transcurrido entre ambos viajes, —lo destaca Díez del Corral— en la *Villa Medici* estuvo también alojado Galileo mientras se sustanciaba su célebre causa. No coincidió Velázquez con él como no coincidió con Descartes, cuando éste fue en peregrinación a Loreto en acción de gracias por haber descubierto la geometría analítica. El caso es que esos dos contemporáneos, Galileo y Descartes, son harto indicativos de la constelación europea a la que perteneció aquel hidalgo español.

Ese español fue enviado a Roma a comprar y copiar obras de arte, pero también a aprender, a sacar partido de todo lo que aquella Roma de las ruinas imperiales y las cúpulas barrocas tenía a manos llenas. El oro de las Indias recubría los casetones del techo de Santa María la Mayor, donde Olivares, romano de nación por cierto, tenía dignidad de canónigo. Los estudiosos no han dejado de notar en Velázquez su cambio en el tratamiento de asuntos mitológicos, comparando la rústica y castiza dionisiaca escena de *Los borrachos* con la apolínea *Fragua de Vulcano*. También se ha dicho que la Contrarreforma revoluciona el arte religioso en cuanto acerca a la pintura de costumbres los grandes asuntos bíblicos y evangélicos. Velázquez hace lo mismo con los asuntos mitológicos. Velázquez hace verosímiles los mitos al entretejerlos con escenas de la vida cotidiana. Eso es lo que hace en *Las hilanderas*. Y así es precisamente cómo procede en *Las meninas* para hacer verosímil el mito de la Monarquía.

Cuando veinte años después vuelve a Roma, vuelve a la *Villa Medici* y vuelve a meditar plásticamente, si no sobre las ruinas, sí sobre la decadencia y el abandono del lugar. Está en el

solio el Papa Doria Pamphili y lleva Velázquez de mozo al morisco Juan Pareja. Ahí están sus retratos, que nos miran desde la eternidad y para la eternidad. Sin embargo, los jardines romanos son para Velázquez algo más que motivo de elegía. Velázquez no va a Roma a perder el tiempo, ese tiempo que alarga todo lo que puede en este segundo viaje, entre otras cosas por “razones del corazón”, como escribía Boschini, aquel Boschini que tanto habló con el lacónico español y a quien éste le confesó que, entre todos los pintores de Italia, *il Tiziano porta la bandiera*. No sólo vacía estatuas de la antigüedad o compra cuadros de contemporáneos, como Poussin, sino que, como dice Bonet Correa, introduce en España, como arquitecto y decorador del rey, “la primera decoración barroca a lo italiano.” “Lo mismo debió de ocurrir -escribe Díez del Corral- en lo relativo a los jardines. Sabemos que intervino en la construcción y arreglo de la ermita de San Pablo dentro del Buen Retiro, así como en la colocación de estatuas en el parque, y es muy probable que inspirara las transformaciones de los Jardines de la Isla, en Aranjuez, llevadas a cabo al gusto italiano por Herrera Barnuevo.”

Velázquez, que no da puntada sin hilo, explota el éxito del retrato de Inocencio X para conseguir el apoyo de la Curia romana en sus pretensiones cortesanas, y es bueno recalcar que fueron precisamente sus méritos artísticos los que hizo valer el cardenal Panciroli en la carta al Nuncio en Madrid abogando por la concesión al pintor del hábito que pretendía.

Hay que agradecer a Díez del Corral la reivindicación política del rey don Felipe IV, que mereció con creces el sobrenombre de El Grande aunque sólo fuera por haber tenido a Velázquez a su lado, no ya como servidor, sino como amigo. Alguien ha escrito que en las cortes de la Edad Moderna, los pintores sustituyen a los confesores reales, y aunque Felipe IV se confesara por escrito con Sor María de Agreda, quién sabe si más de una vez no se desahogó con el flemático sevillano. “La denigración de Felipe IV y, en general, del reinado...- escribe Díez del Corral - débese en buena medida a una actitud malévolamente intencionada de la dinastía borbónica, interesada en desprestigiar la precedente, y a la actitud de los pensadores liberales, proclives a atacar desde su base el prestigio de las figuras más representativas del absolutismo.” Cita además Díez del Corral a un historiador de apellidos

más bien republicanos, Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, que compara la época criticada con la época de los críticos:

¿Por qué aplaudir la “habilidad” del mediocre Carlos III cuando se “sabe” rodear de ministros inteligentes y acusar al mismo tiempo de negligente a quien se sirve de los hombres más capaces a su alcance? De ninguna manera creo, por otro lado, más sagaces los, también fracasados, pero celebradísimos, proyectos de Aranda o Floridablanca que los de Olivares, Auchy o Gondomar. Aparte de la ignorancia, no veo razones suficientes para dar por buena esa parcialidad. El siglo XVIII recibe una España capaz de recuperación. El siglo XIX, una España desorientada y sin timón.”

Tanto en la vida como en la obra de Velázquez nada falta ni sobra. Hijo de padres probablemente humildes que tuvieron la sangre hidalga suficiente para darse cuenta del regalo que Dios les había hecho con aquel hijo y se lo encomendaron a un paisano ilustre que tuvo también la hidalguía de saberlo encaminar a sus altos destinos. Su puesto en palacio y su amistad con el rey le permitió hacer lo que más quería y para lo que mejor servía y en unas condiciones envidiables en su época y en la nuestra. Logró además su máxima aspiración, el derecho a pintarse en el pecho – si es que no fue el propio rey quien se la pintó - la cruz de Santiago con que lo vemos en *Las meninas*, ese cuadro en el que Velázquez hace con la pintura lo que Goethe quiso hacer con la poesía: apresar lo eterno en lo fugaz. Tuvo para ello que hacer trampa, por supuesto, y el rey hizo la vista gorda cuando sus amigos de toda la vida, Zurbarán, Alonso Cano, etc. dictaminaron que nunca vivió de los pinceles, que la pintura no era para él más que un pasatiempo como la poesía podía serlo para el propio monarca. “Uno tras otro, -dice Ortega- los testigos hacen constar que Velázquez no ha ejercido nunca el oficio de pintor, que ha vivido siempre con el decoro y la actitud de un noble, que su pintura es un don, una “gracia” y no una manera de vivir.” Menos mal que nadie se acordó de que Velázquez figuraba en 1638 en una lista de pintores en deuda con el Fisco. En lo que no hizo trampa fue en su conducta ni en su obra, que a muchos les sabe a poco,

olvidando que cantidad y calidad no son magnitudes equivalentes. Cuando fue a Italia, no sólo sus credenciales, sino su mera presencia le allanaban las puertas. Recuerda Ortega que Boschini, que lo trató en Venecia y en Roma, escribía de él:

*Cavalier, che ispirava un gran decoro  
Quanto ogn'altra autorevole persona.*

Su gran día de triunfo social fue la jornada de la Isla de los Faisanes, donde pudo lucir sus galas y su porte de caballero de Santiago en un escenario diseñado por él y en el que con unos esponsales regios, los de la infanta María Teresa con Luis XIV, se sellaba una paz, la Paz de los Pirineos. Con aquella paz, como suele ocurrir, se sembraba otra guerra: la Guerra de Sucesión, pero eso ya no habrían de verlo ni don Felipe ni Velázquez ni muchos de los grandes señores de ambos países que habían acudido. "Pues bien, - dice Ortega al evocar el episodio - entre los recuerdos de la histórica jornada que los asistentes, tanto españoles como franceses, conservaron, descuella la impresión que les produjo la presencia de Velázquez."

Velázquez no tuvo que morir para que se le reconociera, al menos en la Italia y la España de entonces, por lo que era y por lo que había querido ser. Otro contemporáneo suyo fue don Francisco de Quevedo, a quien según Palomino llegó a retratar, y que a su vez dedicó a su pincel estos versos:

*Tú, si en cuerpo pequeño  
eres, pincel, competidor valiente  
de la Naturaleza,  
hácete l'arte dueño  
de cuanto vive y siente.*

.....  
*y por ti el gran Velázquez ha podido,  
diestro cuanto ingenioso,  
ansi animar lo hermoso  
ansi dar a lo mórbido sentido  
con las manchas distantes,  
que son verdad en él, no semejantes.*