

ALREDEDORES DE VELAZQUEZ *

POR

PAULINO GARAGORRI

I. GÓNGORA EN MADRID

Góngora no lo pasaba bien en Madrid. La estampa de sus años madrileños como pretendiente en la Corte, que su correspondencia nos revela, es un buen ejemplo de la «España de Felipe IV» y de las singulares formas de vida humana que en ella se daban (1). Leyendo sus cartas casi perdonamos al pobre «capellán real» que olvide decirnos nada del mozo sevillano que le hizo un retrato y al que jamás nombra. De fechas próximas al viaje de Velázquez a Madrid en 1622, en el que tuvo ocasión de efectuar el cuadro, se conserva buen número de epístolas que dirige Góngora a su compadre cordobés Cristóbal de Heredia, quien le tenía arrendada la administración de sus bienes, y en las que lo mismo que en años anteriores y sucesivos, clama en desierto solicitando mayores ayudas para las angustias que pasa. Le escribe cartas «desolladas» porque tiene agotado el crédito y le oprimen los acreedores; asegura que los maravedís no han sido «jugados ni mal expendidos»; que su coche se halla tan roto que «a lo murciélagos hago mis visitas de noche»; que anda en agosto «vestido con la misma ropa que en invierno, que diera calor, al no estar rota»; en la estación hiemal casi se consuela: «no puedo escribir de frío, si bien es tolerable su inclemencia, por haber confitado las inmundicias de las calles»; pasa hambre, pues le «ha sido menester vender un contador de ébano para comer estas dos semanas»; y, en fin, escribe, «haga vuestra merced lo que fuese servido que yo estoy para echarme en un pozo». En agosto del mismo año citado, cuenta cómo en una de esas calles ha perdido a su mayor protector, el conde de Villamediana: venía éste «de Palacio en su coche con el señor don Luis de Haro, hijo mayor del Marqués del Carpio; y en la calle Mayor salió de los portales que están a la acera de San Ginés un hombre que se arrimó al lado izquierdo, que llevaba

* *Velázquez y la imagen de la existencia* es el título de un libro todavía inédito. Algunas observaciones, destinadas a situarse en una nota a pie de página, crecieron demasiado e irán como apéndices al final del volumen. Las páginas que siguen contienen cinco de estos apéndices. Aunque en el contexto del libro obtendrán mayor significación, me atrevo a esperar que permitan una lectura independiente.

(1) Publicada en las *Obras completas* de don Luis de Góngora y Argote, edición de Millé y Giménez, Madrid (s. a.).

el Conde, y con un arma terrible de cuchillo, según la herida, le pasó del costado izquierdo al molledo del brazo derecho dejando tal batería que aun en un toro diera horror. El Conde al punto, sin abrir el estribo, se echó por encima de él y puso mano a la espada, mas viendo que no podía gobernalla, dijo: 'Esto es hecho; ¡confesión, señores!' Y calló. Llegó a este punto un clérigo que le absolvió, porque dio señas dos o tres veces de contrición, apretando la mano al clérigo que le pedía estas señas; y llevándolo a su casa antes que expirara, hubo lugar de darle la unción y absolverlo otra vez, por las señas que dio de abajar la cabeza dos veces. El matador [ilegible] tido de dos lacayos y del caballero de don Luis, que iba en una jaca, porque favorecido de unos hombres que salieron de los mismos portales, asombraron jaca y lacayos a espaldarazos, se pusieron en cobro sin haberse entendido quién fuese. Háblase con recato en la causa, y la Justicia va procediendo con exterioridades a más averiguaciones. Estoy igualmente condolido que desengañado de lo que es pompa y vanidad en la vida, pues habiendo disipado tanto este caballero, lo enterraron aquella noche en un ataúd de ahorcados que trajeron de San Ginés, por la priesa que dio el duque del Infantado, sin dar lugar a que hiciesen una caja. Mire vuestra merced si tengo razón de huir de mí, cuanto más de este lugar donde a hierro he perdido dos amigos. Vuestra merced me haga lugar allá [en Córdoba], que por ahora basta de Madrid y de carta» (23-VIII-1622). Su otro amigo—y protector—también muerto a cuchillo, pero degollado, era el marqués de Siete Iglesias, don Rodrigo Calderón. Mas nada refirió Góngora a su compadre de esa ejecución sino esto: «Su Magestad, Dios lo guarde, corrió muy gran peligro de precipitarse en Valsaín, habiendo herido un ciervo y queriéndolo seguir; mas llegando a una barranca de tres o cuatro lanzas de altura, hubo de parar y, pendiente sobre ella, ver el cobro que ponían los sabuesos al ciervo; al mismo punto, dos lebreles que tenía un lacayuelo de laja, arrastraron al que los tenía, pasaron por Su Magestad, cada uno por su lado, cogiendo la laja que los prendía al caballo las piernas, y haciéndole asentar las caderas, quebrándose a este tiempo la cuerda, donde concurrieron dos milagros: no caer el caballo hacia adelante, y quebrarse la cuerda, que era de cerdas y más gruesa que el pulgar. Quedaron muertos los circunstantes, y el Rey tan poco escandalizado, que preguntó qué había sido aquello. Votó fiesta el día, que fue de las Vírgenes, y observóse que fue en el que se hizo la justicia de don Rodrigo, para que se note que Dios le guardó a la misma hora casi que él estaba haciendo este servicio a Su Divina Majestad» (2-XI-1621) (2).

(2) Sobre el caso de Calderón véase el interesante y documentado estudio de ANGEL OSSORIO: *Los hombres de toga en el proceso de don Rodrigo de Calderón*, Madrid (s. a.) (1919).

Mas no le «bastó» a Góngora Madrid, ni le arredaron estos infortunios. Nuevas ilusiones y algunas efectivas mercedes le hicieron despreciar el consejo que Fernández de Andrada dio a Tello de Guzmán:

*Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas,*

como éste lo había despreciado (3), y retuvieron al poeta en la Corte hasta que enfermó y volvió a Córdoba para morir.

La correspondencia de Góngora nos hace ver, por otra parte, que el poeta, al igual que hizo Velázquez con su pintura, no adoptaba el «oficio» de escritor como profesión y forma de su vida. Sólo una vez se refiere en estas cartas a sus versos, entreverándolos con sus hambres, para decir «Estoy haciendo copiar tres o cuatro borroneos que he hecho estos días, razonables; porque como se ayune está más expedito» (20-I-1620). Posteriormente, aparece el proyecto de imprimir sus obras pero como recurso para sus apuros: «Yo traigo en buen punto la impresión y enmienda de mis borroneos, que estarán estampados para Navidad; porque, señor, fallo que debo condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde» (11-VI-1623). Mas debió tener muy desatendida su obra poética, pues, al cabo de dos años encarga apremiantemente que se le compren copias de ella, aunque sea «por un ojo de la cara» (8-VII-1625), y cuando las consigue escribe que su cuidado es «añadir cuanto ha hecho después, para estampar este septiembre y procurar me valga aún la mitad de lo que me aseguran» (15-VII-1625), donde muestra bien claramente que el señuelo del provecho económico le mueve a ello. Por último (14-X-1625), cuenta que el conde-duque «ayer mañana, al pie del estribo, me dijo: 'Vuestra merced no quiere estampar.' Yo le respondí: 'La pensión [que Góngora solicitaba y pretendía] puede abreviar el efecto.' Replicóme: 'Ya he dicho que corre por vuestra merced desde 19 de febrero; en volviendo se tratará de todo. No tenga pena' (4). Con esto he quedado suspenso, porque veo que quiere sin duda que el hábito [que era otra pretensión de Góngora para un sobrino suyo] sea satisfacción de la dirección de mis borroneos; y hállome impedido para la estampa, porque dos que quieren parte en ella es más de lo que

(3) En el discurso de DÁMASO ALONSO, «El Fabio de la "Epístola moral"», Madrid, 1959, donde se expone la peregrina vida del posible destinatario de la famosa epístola, coetáneo de Góngora, se aportan también algunas expresivas vislumbres sobre la época.

(4) Lo que nos declara que tanto el pobre Góngora como el valido dudaban de sus promesas.

me está a mí bien; y así estoy como la picaza, que ni vuela ni anda» (5). Es decir, que Góngora quedaba «suspense» de que Olivares, que revela buen tino en ello, le provocase a publicarlos y estimara en tanto sus «borrones».

Todo esto declara manifiestamente que Góngora, como figura social, no se sentía poeta. Con lo cual se nos presenta el enigma de quién creyó ser Góngora. Sería una labor benemérita que quien pueda hacerlo se tomase el trabajo, sin duda nada fácil, de intentar explicarse qué significó en la vida de nuestro poeta, para él, su poesía. Es decir, qué fue para Góngora en su vida personal y para su tiempo «hacer poesía» y *ser* poeta.

Habría que situar para ello el «caso» Góngora en la trama del valor social de la literatura y del escritor, en particular, el poeta. ¿Por qué remitía tanto en dar el paso de publicar un libro de versos? Tampoco Quevedo lo hizo. Al parecer, el duque de Lerma vaciló antes de nombrarle capellán del rey a causa de sus versos. Y Luis de Saavedra, su sobrino y por disposición de Góngora heredero de la obra literaria del poeta, para nada se ocupó de ese legado. ¿Temía quizá tropezar con la Inquisición conforme ocurrió luego a López de Vicuña, el primer editor de sus *Obras*?

El centenario natalicio de Góngora ha sido ocasión de múltiples estudios acerca de su obra. Sin embargo, la crítica literaria, que ha sabido desmontar con ingenio y meticulosidad admirables la prodigiosa relojería de sus incompletas *Soledades*, no se decide entre nosotros a aproximarse a las nuevas *humanidades* e intentar alguna representación verosímil del sistema de afanes, esperanzas y penas que tejieron la humana vida del esencial poeta, que, sin embargo, no quería «estampar» sus versos y que temía que ello le costase «alguna vergüenza»...

II. LAS TAPADAS

Para imaginar sin arbitrariedad cuál sería el enfrentamiento de Velázquez con sus modelos femeninos, y aun previamente, cuál pudo ser la intervención de la mujer en su vida, sería necesario que supiésemos representarnos con cierta precisión el papel que a la mujer correspondía

(5) También se acusa en estas cartas que Góngora fue un poeta irreprimible. Aunque sus destinatarios parecen bien romos a esas gracias, se le dispara en pura pérdida el estro poético: al referir los descubrimientos que trae la requisa de los bienes del marqués de Siete Iglesias alude a «un perro que hallaron con un collar de diamantes» y concluye «Sin duda tenía deudo con la canícula, pues competía sus estrellas» (16-IV-1619). En otra ocasión cuenta que su casa es un dedal de plata, por lo angosta y cara (13-VIII-1619) (por cierto, Quevedo la compra y como, según costumbre, retrasa Góngora el pago, lo pone en la calle). Y retrata así a su más frecuente corresponsal: «Ya conoce V. m. a Cristóbal que tiene cara de grifo y cola de pavón» (19-V-1619).

en la España del siglo xvii. Pero salvo rasgos y anécdotas nada sabemos de él porque no se ha estudiado. Cabe sospechar, sin embargo, que fue especialmente decisivo para los contemporáneos de Felipe IV. En un cuadro de Velázquez, la *Vista de la ciudad de Zaragoza*, se ha podido identificar la figura de uno de los tipos femeninos más influyentes y expresivos de aquella sociedad. La idea de dedicar un retrato formal a una «tapada» debió ser impensable, pero en un paisaje con figuras que es el género de este lienzo —como el de la *Cacería en El Hoyo*—, Velázquez pudo deslizar su imagen y dejarnos el único testimonio pictórico de este activo personaje (6). La «tapada» no era una novedad en la «España de Felipe IV», mas, probablemente, tuvo en aquellos años la oportunidad de su máximo imperio.

Ya Federico Zuccaro, en su *Relación de un viaje al Escorial, Aranjuez y Toledo*, en 1586; nos dejó en su descripción de Toledo un valioso relato de su encuentro con las tapadas: «... aquellas mujeres de Toledo, tan lindas y tan hermosas; por más que yo de tal cosa poco testimonio puedo dar, porque andan tapadas de manera que apenas se [les] ve medio ojo; más, por ello se puede deducir que son gentilísimas, ingeniosas a maravilla, pues motejan tan graciosamente a todos... Lo que me queda por deciros ahora será de las costumbres de la ciudad y de las mujeres de Toledo, que tienen fama de ser las más bellas, gentiles y corteses de toda Castilla; mas, por andar tapadas, como dije, con un velo negro que las cubre del todo, no puedo de tal cosa dar muy segura afirmación; bien que alguna campesinota que por los caminos vecinos a la ciudad encontramos —que no van tapadas— eran graciosas y bellas, de lo cual parece se pueda decir que lo sean en mayor grado las de la ciudad; las cuales tienen tanta soltura, como dije, por andar tapadas y encerradas de aquella manera, que les es lícito decir lo que más les placé a cada una y a cada uno; y lo que es gracioso y extravagante, que acometen a cualquiera que sea, ya forastero, ya conterráneo, gentiles hombres o señores y al rey mismo, y le dicen veinte mil cosas de risa y de burla con tanta gracia y prontitud que es un asombro. Algunas se aproximaron a la carroza en donde estaban el rey, la infanta y el

(6) La definición de lo que en cada situación histórica sea posible o imposible de hacer, es uno de los más valiosos criterios para acercarse a la comprensión de un dato, o de un hecho, pero, en raras ocasiones, algunas sorpresas inclinan a lo contrario, es decir, a sospechar que todo es posible en todo tiempo. Decimos que un retrato de «tapada» era impensable, pero, por ejemplo, el retrato pintado por Antonio Puga (1602-1648) que, donado por el señor Frederick Mont al Museo del Prado en reciente fecha se puede ahora contemplar, es, al parecer, auténtico, y, a la vez, diríamos que inverosímil para esa época.

No parece resuelto, como es sabido, qué mano trazó las figuras de la *Vista de Zaragoza*, si fue Mazo o Velázquez, pues el caso está en discusión. Pero esta imagen de una tapada y su acompañante quizá resulte crítica, pues ocurre que, según advierto, es de idéntica composición a la que aparece en el cuadro *Un estanque del Buen Retiro*, en el Prado, que se atribuye a Mazo.

príncipe (que es un niño de siete a ocho años muy garbosillo) y saludaron al rey, a la infanta y al príncipe, dándoles la bienvenida con tanta gracia y prontitud que el rey y la infanta y todos reían con mucho gusto el traje y la soltura y libertad, que aquí de otra suerte no se dejan conocer. Por lo demás, son honestísimas y de bien, puesto que esto lo hacen no sólo las mujeres del pueblo sino también las distinguidas y las señoras por capricho; y conservan esta soltura y traje. Si hubiera tenido más práctica de la que tengo en la lengua española, al menos habría gustado algo de sus conversaciones; aunque no faltaron, tampoco, las que reconociéndome extranjero me motejasen con mucho garbo; a lo que yo, no sabiendo decir otra cosa que darle las gracias de la merced y favor que me hacían, les supliqué que si querían hacerlo del todo me desengañasen de una opinión que había formado, que todas las mujeres de Toledo eran tuertas y tenían algún secreto defecto en el rostro, pues todas andaban tapadas así; pero, si eran sin tacha, graciosas y bellas, como tenían fama, que algunas usasen conmigo, como forastero, tanta merced y favor que se descubriesen, para que no me quedase tal error en la mente; mas todo era en vano mi decir, porque no me entendían ni yo podía entenderlas».

Pero este garabato no era exclusivo de las toledanas. De las mujeres de Sevilla, escribía Alonso Morgado: «Usan el vestido muy redondo, préciense de andar muy derechas y menudo el paso, y assi las haze el buen donayre y gallardía conocidas por todo el Reyno, en especial por la gracia con que se loçanean y se atapan los rostros con los mantos, y miran de un ojo» (*Historia de Sevilla*, Sevilla, 1587).

La ambigüedad de estas lindezas aparece en el hecho de que el Capítulo de Cortes reunido en Madrid, en 1586, dirigió a Felipe II una petición en que se decía: «Ha venido a tal extremo el uso de andar tapadas las mujeres, que dello han resultado grandes ofensas de Dios y notable daño de la República, a causa de que en aquella forma no conoce el padre a la hija, ni el marido a la mujer, ni el hermano a la hermana, y tiene la libertad y tiempo y lugar a su voluntad, y dan ocasión a que los hombres se atrevan a la hija o mujer del más principal como a la del más vil y bajo, lo que no sería si diesen lugar, yendo descubiertas, a que la luz discirniere las unas de las otras, porque entonces cada una presumiría ser y sería diferentemente tratada, y que se viesen diferentes obras en las unas que en las otras, demas de lo cual se excusarían grandes maldades y sacrilegios que los hombres vestidos como mujeres y tapados, sin poder ser conocidos, han hecho y hacen, y finalmente, se evitarían tanto número de pecados hechos por este mal uso, que respeto de ello no son de consideración algunas buenas obras que las señoras y mujeres honradas hacen tapadas, ni las comodidades que

esto les es de hacer para que se deje de remediar un daño tan grande y evidente. Pues conforme a razón y derecho... Suplicamos a V. M. mande que ninguna mujer ande tapada, debajo de la pena, por la forma que pareciese ser más conveniente, para que esta ocasión de tanto daño cese.» Conforme a esta petición el rey prohibió el uso del tapado: «Mandamos que ninguna mujer, de cualquier estado, calidad y condición que sea, en todos estos nuestros Reynos, pueda ir, andar ni ande tapado el rostro en manera alguna, sino llevándolo descubierto; so pena de tres mil maravedís por cada vez que lo contrario hiciere, aplicados para la nuestra Cámara, Juez que lo sentenciare, y denunciador: y mandamos á las nuestras Justicias, que de su oficio, aunque no preceda denuncia, procedan á la observancia y cumplimiento de lo suso contenido; con apercibimiento que, no lo haciendo, se les hará cargo, en las residencias que se les tomaren, de cualquier negligencia que en ello hayan tenido, y serán castigados por ella» (*Novísima recopilación de las leyes de España*, Madrid, 1805, tomo III, p. 189).

Sin embargo, el uso continuó y se extendió. El escritor portugués Thomé da Veiga, en sus relatos sobre el reinado de Felipe III, escribe: «Esto de disfrazarse las grandes señoras es lo corriente cuando van a distraerse a lo que ellas llaman 'picardear'... Cuando van así tapadas, dicen cuanto se les viene a la boca» (*Pratilogia*). En 1610 se mandó nuevamente guardar la citada pragmática, pero el uso del tapado obedecía a tendencias enérgicas, y la costumbre debió ser más fuerte que la ley, porque de nuevo en 1639, Felipe IV hubo de promulgar una nueva pragmática más conminatoria: «Hemos entendido, que de la falta de observación de la Ley anterior [de 1586], y sus confirmatorias de los años 593 y 610, han resultado algunos daños é inconvenientes en deservicio de Dios y nuestro; y deseando proveer de remedio conveniente, mandamos, que en estos Reynos y Señoríos todas las mujeres de cualquier estado y calidad que sean, anden descubiertos los rostros, de manera que puedan ser vistas y conocidas, sin que de ninguna suerte puedan tapar el rostro en todo ni en parte con manto ni otra cosa; y que cerca de lo susodicho se guarden, cumplan y executen las dichas leyes y pragmáticas con las penas en ellas contenidas; y además de los tres mil maravedís, que por ellas se imponen, por la primera vez caigan é incurran en perdimiento del manto, y de diez mil maravedís aplicados por tercias partes, y por la segunda los dichos diez mil maravedís sean veinte. Y se pueda imponer pena de destierro según la calidad y estado de la mujer: y por lo que conviene la infalible execución y observancia de todo lo suso dicho, mandamos, que donde no hubiera denunciador, se proceda de oficio; y que ningún Consejo ni otro tribunal, Juez ni Justicia de estos Reynos pueda moderar la dicha pena, ni dexarla de

executar; y si lo contrario hicieren, se les hará cargo de ello en las visitas y residencias, y se les impondrá la misma pena que por esta ley se impone, y por las dichas leyes están impuestas, y otras mayores á arbitrio de nuestro Consejo. Y ansimismo mandamos, que ninguna mujer se pueda valer del privilegio o fuero del marido quanto á la contravención de esta y de dichas leyes; cometiendo, como cometemos privativamente, el conocimiento y castigo á las Justicias ordinarias: y queremos, que sobre lo suso dicho no se pueda formar competencia, ni admitirse ni declinarse la dicha Jurisdicción ordinaria» (*Ibidem*).

Pero a tanto rigor debió acompañar igual ineficiencia, porque, por ejemplo, Gramont (hijo), en sus *Memorias*, al describir la llegada al alcázar madrileño del mariscal de Gramont, en 1659, cuenta: «El mariscal casi no podía subir la escalera por la multitud de gentes que allí había: todo el mundo corría tras él; los que le habían visto querían volverle a ver; y aunque estuviese rodeado por todas partes, hombres y mujeres le tiraban del traje para hacerlo volver de costado, y le cortaban el paso para obligarle a detenerse. En cuanto a mí, que iba muy elegante, era muy joven y estaba muy adornado y marchaba a su lado, fui arrebatado como un cuerpo santo por las *tapadas*, que son las mujeres alegres de Madrid, las cuales, cogiéndome a la fuerza, después de haberme robado todas mis cintas, poco faltó también para que no me violasen públicamente, lo que indudablemente habría sucedido si el almirante de Castilla y otros dos o tres grandes, descubriendo el riesgo que corría, no me hubiesen arrancado con violencia de entre los brazos de esas carroñas desenfrenadas. Fue, pues, con mucho trabajo como el mariscal de Gramont llegó hasta las habitaciones del rey...» (en *Viajes de extranjeros por España*, Madrid, 1959, tomo II, página 528). Por sorprendente que hoy nos parezca semejante promiscuidad otros testimonios confirman la desenvoltura con que las tapadas circulaban por los corredores de palacio y por las calles de Madrid. En las *Cartas de jesuitas*, con fecha de abril de 1643 y ya desterrado el conde-duque en Loeches, se refiere el siguiente suceso: «La de Olivares se ha hecho reacia [en abandonar la corte] con despecho de palacio y del pueblo, y un día de estos, yendo la reina y la de Olivares por los corredores de palacio, llegaron unas tapadas a las damas [que acompañaban a la reina] y las dijeron 'bellacas, ¿cómo sois para tan poco que no echáis a esta mona de casa?', y ellas respondieron: 'harto hacemos y no podemos más; ella se irá'. La condesa [de Olivares] se echó a los pies del rey, quejándose de cómo la trataban, y el rey le dijo: 'Condesa, ya os he dicho que embarazáis, y que no he de castigar a un pueblo que piensa que tiene razón', y la dejó» (tomo V, página 68). En los *Avisos*, de Jerónimo de Barrionuevo, se cuenta que

un día de 1658, «volviendo el rey al Retiro por los Agustinos Recoletos, atropelló con el coche un jumentillo de un pobre hombre que sacaba tierra, y aunque procuró detenerse, le hizo pedazos; clamó el hombre la pérdida de su hacienda, y [el rey] le hizo dar un doblón de a ocho, otros dicen que dos, y preguntándole unas tapadas por la salud del príncipe, afectuosamente les respondió que ya estaba bueno, y les quitó el sombrero» (tomo IV, p. 167). Y el mismo Barrionuevo, en otro lugar, se vale de la reconocida malicia de estas embozadas para atribuir cierta ambigüedad al llanto con que la infanta María Teresa se preparaba para su viaje matrimonial: «Al despedirse de los santuarios de esta corte se le han visto humedecidos los ojos de ternura; pero nuestrás tapadas, que a nadie perdonan nada, lo dijeron de suerte que se dejaron oír que aquellas lágrimas de los ojos eran risas del corazón» (*ibidem*, p. 255).

Ricardo del Arco, en su monumental estudio sobre *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, también halla, naturalmente, más de una vez a las tapadas, como en estos versos de *El príncipe perfecto*:

*A los dobleces del manto
se asomó por un resquicio
un ojo como un diamante:
brillaba de puro fino.*

Fugaz visión que, sin embargo, basta, pues el verso siguiente dice:

Doña Clara me parece.

(Obra citada, p. 522.)

Y Julio Monreal, autor de *Cuadros viejos* (colección de pinceladas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo xvii), Madrid, 1878, excelente libro sobre su tema titular, en otro artículo análogo pero no recogido en ese volumen, «Lo que tapa un manto. Costumbres del siglo xvii» (publicado en el almanaque de *La Ilustración*, para el año 1882, Madrid, 1881), también acopia citas sobre las tapadas y en muchas transparece la inspiración entonces dominante de la bizarría bélica; así, en esta de Antonio Hurtado de Mendoza (de *El marido hace mujer*, jornada II):

*...¡qué de hazañas
ha hecho un ojo tapado!
¡En un cendal emboscado
un escuadrón de pestañas!*

Pero mi intención al insistir en las tapadas es sólo destacar que en la «España de Felipe IV» tuvo especial relieve la situación e intervención

de la mujer. No hay, probablemente, mejor introducción al tema que las novelas de doña María de Zayas, que reeditó González de Amezúa —Madrid, 1948 y 1950— con sendos prólogos de discreta erudición; y también la demás novelística del xvii, a la que recientemente se ha incorporado, exhumada por primera vez, la notable «novela» *Los peligros de Madrid*, de 1646, por Baptista Remiro de Navarra, reimpresa por la Sociedad de Bibliófilos en 1956. Sobre el caso concreto de la morisca costumbre de las tapadas, que sería un expresivo capítulo de ese estudio nunca efectuado, no conozco sino los artículos de Angel Stor «Mantos y velos» y «El tapado y las tapadas» publicados en *La Ilustración Española y Americana*, 1896, I, páginas 111 y 326, y el antes citado de Julio Monreal; una nota al pie de Rodríguez Marín en su edición crítica de *El diablo cojuelo*, Madrid (1918, p. 240), que no los cita; y el libro de Antonio de León Pinelo: *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres, con sus conveniencias y daños*, Madrid, 1641, que se ocupa de la aludida pragmática de 1639. Pero la función de la mujer en la estructura social de la España de Felipe IV que habitó Velázquez es un libro no escrito (7).

III. LA POPULARIDAD DE VELÁZQUEZ

Además de las alusiones que dejamos referidas, entre las que destaca la paradójica de Quevedo, que tan atinada parece como concepto y resulta proceder de tan indeterminada y vacilante resolución (8), y la que no es alusión, sino elisión de Pellicer (pues se refiere a un cuadro del rey que ha podido identificarse con el «Felipe IV de Fraga», pero sin él nombrar siquiera al pintor), constan, ciertamente, otras referencias literarias en que el nombre de Velázquez aparece consignado. La enumeración seguida de los autores contemporáneos que le mencionan ha inducido a pensar que su fama no fue menguada, sino sobresaliente. Se subraya que los escritores que lo nombran son, en ver-

(7) DELEITO PIÑUELA en *La mujer, la casa y la moda (En la España del Rey poeta)*, Madrid, segunda edición, 1954, acopia varias citas literarias sobre el particular. Las *Memoirs* de lady Fanshawe, mujer de sir Richard Fanshawe, embajador de Carlos II ante Felipe IV desde 1664, a juzgar por los extractos que reproduce Martín Hume en *La corte de Felipe IV* (versión castellana, Barcelona, 1949), pueden contener curiosa información sobre el tema, dada la condición de su autora, menos novelera, al parecer, que la demasiado famosa madame D'Aulnoy en su *Relación que hizo de su viaje por España*; véase, del duque de Maura y A. G. Amezúa, *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la condesa D'Aulnoy*, Madrid (s. a.), réplica y análisis de la España de aquel tiempo.

(8) Aclaro en el texto del libro que la *Silva* de Quevedo, en rigor, no llegó propiamente a existir, pues sólo consta en dos borradores, que publicó Alderete póstumamente, en 1670, los cuales son, en buena parte, ilegibles —por incoherentes— y, para colmo, en uno de ellos, donde en el otro se nombra a Velázquez el nombre que aparece es el del pintor Juan de la Cruz.

so, Jerónimo González de Villanueva, Luis Vélez de Guevara, García de Salcedo Coronel, Gabriel Bocángel, Manuel de Gallegos, Antonio de Mendoza, Manuel de Faria y Sousa, Enrique Vaca de Alfaro, Fernando de la Torre Farfán y un italiano, Marco Boschini; y, en prosa, Diego de Saavedra y Fajardo, Baltasar Gracián, Lázaro Díaz del Valle, Francisco de los Santos y Jusepe Martínez. En efecto, si todos estos autores se ocupasen directamente de la pintura del pintor Velázquez, y ello es lo que con espontánea ingenuidad presumimos, habría que reconocer su notoriedad; pero ocurre que analizando el alcance efectivo de tales citas, en relación con la fama de Velázquez, el resultado nos confirma, por el contrario, la tenuidad de su renombre.

Por lo pronto, varias de ellas se debilitan por la circunstancia de que no se publicaron en vida de Velázquez; otras iban en textos que no llegaron a madurar y han sido exhumados hace pocos años por la crítica erudita. Carecen, pues, de la efectiva resonancia multiplicada que acompaña a la coetánea publicidad; y, de no hacerse esta advertencia, se la supondríamos gratuitamente.

De otra parte, los versos de Villanueva (publicados por Pacheco, 1649), de Vélez de Guevara (por mera atribución de Palomino, ya en 1724), de Salcedo Coronel (1627) y de Faria y Sousa (1646) no tanto están motivados por el pincel de Velázquez —a quien no nombran salvo Villanueva—, sino por el tema por él representado en el lienzo. Si el cuadro fuese de otra mano esos autores hubiesen celebrado con igual convencionalidad a la imagen del rey, del conde-duque o de la rendición de Breda. Hoy esos lienzos nos parecen ante todo *de* Velázquez, pero entonces eran para sus contemporáneos, principalmente, la imagen *de* esos personajes y hecho de armas. Y si subrayan la semejanza o representatividad del lienzo alabando la destreza del artista en conseguirlo, importa advertir que ése es uno de los retóricos tópicos más sobados e impersonales en la literatura del tiempo. Otro próximo ejemplo de esta ambigüedad, y de la necesidad de interpretar los juicios de épocas diferentes con las anteojeras propias a cada una de ellas, lo ofrece Zurbarán: nos escandaliza que tuviera que someterse a muy precisas instrucciones al ejecutar ciertos lienzos de tema religioso, pero la obra que se le encomendaba era la artesanía de fabricar imágenes de santos, cuya evocación era entonces lo sustancial del cuadro (9).

(9) Acostumbrados a la contemplación de los cuadros en los museos no tenemos en cuenta lo que ello tiene de anormal y violento. En los museos de Bellas Artes, al igual que en los de Historia Natural, lo que se nos ofrece son piezas anatómicas o conjuntos artificiales que alteran el organismo original, la función efectiva a que servían esas partes del animal, o esos objetos de devoción, homenaje o decoración. Sobre Zurbarán véase *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960, por Paul Guinard. Como ejemplo de los distantes

Y veamos en su detalle cada una de las restantes menciones de Velázquez. Gallegos escribió (1637) una silva «topográfica» en la que celebra y describe el salón de reinos y los cuadros en él colgados, obra de varios pintores, entre los que se contaba Velázquez, al cual nombra con precisión y elogio. El epigrama de Bocángel se dice dedicado a un cuadro de Velázquez, también por mero testimonio de Palomino, pero la edición (1637) de los versos no confirma esa dedicatoria. El poema de Antonio de Mendoza (1690), aunque nombra a Velázquez, está dedicado y consagrado a la condesa-duquesa de Olivares, y Velázquez aparece sólo como ejemplo de pintor. La Torre Farfán (1663) alude a Velázquez a la vez que a Jáuregui, Herrera y Murillo como pintores famosos, pero en una acotación convencional de su libro y en prosa. En cambio, Vaca de Alfaro le dedica el suyo (1666) con versos laudatorios; pero eran muy amigos, tanto que redactó su epitafio. Y Marco Boschini (1660), al relatar su verosímil entrevista con Velázquez en Venecia—en 1651—, nos prueba que, en efecto, el pintor del rey

...mandà da quela gran Corona
per aquistar dei quadri a forza d'oro

le era conocido y, a la vez, señala que la comisión que llevaba contribuía a dorar el brillo de su fama (9 bis).

Si pasamos a los prosistas, en la *República literaria* (1655), de Saavedra Fajardo, hallamos el nombre de Velázquez en la siguiente cir-

supuestos entre el xvii y nosotros recuérdese que el Conde Malvasia, en su *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, cuenta que Felipe IV, por intermedio de Velázquez, pidió a Miguel Colonna que en la Galería de la Reina, donde a determinada altura se hallaban reunidos todos los Tiziano de palacio, pintase al fresco bajo ellos una serie de *finti quadri* para hacer juego (el pintor se resistió a tamaño diletantismo); o que el barón Vatawill (Vatteville), según refiere Filippo Baldinucci en sus *Notizie*, Firenze, 1681, quien poseía varios Velázquez, los estimó *non del tutto finiti* y encomendó al pintor Jacobo Cortese *vi metesse la mano per finirgli, siccome fece*. En fin, la dificultad para situarnos en aquel tiempo es tan grande que hasta el inconsciente labora en ello: suele darse el «don» a Velázquez que no lo recibía, y así en *Varia velazqueña* se le pone el «don» en dos documentos (vol. II, pp. 258 y 263, Madrid, 1960) cuyo original no lo lleva. Importa advertir que el conocimiento de la historia tiene su inflexible matemática, aunque ésta no se exprese en cifras, sino mediante la precisión de lo que, en cada situación, es posible o imposible. Pero esa «cuenta» es mucho más difícil de hacer que las operaciones que se pueden realizar con los abstractos e intercambiables números.

(9 bis) MARCO BOSCHINI: *La carta del navegar pintoresco*, edizione critica, a cura di ANNA PALLUCCHINI, Venezia-Roma, 1966, p. 77. Esta oportuna reedición (efectuada por la veneciana Fondazione Giorgio Cini) permite manejar un libro muy importante para la comprensión artística del seiscientos. La anotación copiosa contiene una labor extraordinaria y utilísima. Lástima que, sin embargo, el caso de Velázquez contenga algún error. Aparte el inexplicable de denominarle «Diego Velásquez de Mendoza», enmienda la fecha de «l'ano mile sie cento e cinquantum» que da Boschini sin advertir que Velázquez pudo retornar a Venecia al comienzo de ese año. Constá que en diciembre de 1650 estaba en Módena.

cunstancia: al describir, en su onírico viaje, a las artes «subalternas» y semimecánicas, tras referirse a diversos pintores de la antigüedad, se sorprende del «hábito y aire español» de algunos, y advierte que se trata de Navarrete y de Velázquez; este último se halla retratando al Rei Felipe Cuarto... con tan airoso movimiento i tal expresión de lo magestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto y le incliné [al monarca] la rodilla i los ojos» (10). Y de Gracián, en *El criticón* (1653), encontramos que al describir una chalupa fabricada con hiperbólico esmero escribe que parecían sus «velas lienzos del antiguo Timantes, y del Velázquez moderno» (crisi XII). Y esto es *todo*. Porque las tres restantes alusiones eran inevitables. La mención de Jusepe Martínez (que consta en su libro publicado por Carderera, 1866) por ser estrecho amigo suyo; Velázquez pintaba en su casa durante su estancia en Zaragoza. La de Lázaro Díaz del Valle, igualmente incondicional suyo; y consta, además, en un iniciado y fragmentario borrador para un libro sólo publicado por Sánchez Cantón en 1933. Y la de Francisco de los Santos, que aparece en su *Descripción...* (2.^a edición, 1668) del monasterio de El Escorial, es debida a que entre los cuadros allí colgados figuraba entonces «La túnica de José»; además redacta una breve semblanza del pintor (11).

El análisis de las citas reduce, pues, notablemente la fama que promete su seriada enumeración. Para apurar el tema habría, en verdad, que dar otros pasos. Por lo pronto, cotejar su notoriedad con la de los artistas coetáneos y congéneres. Y también, lo que no es fácil, puntualizar los lugares en que su omisión sorprende y brilla por su ausencia (12).

(10) La *República literaria* es un libro extraño—como es sabido, juvenil, pero póstumo y aparecido bajo pseudónimo—de ingrata lectura y más ingrato argumento: la burla fácil de todas las ciencias, la exaltación de la sabiduría de los filósofos escépticos, para concluir proclamando una tosca moral estoica negativa a la que tantas veces resulta aficionada la mente perezosa de los españoles. En un lugar próximo al citado alude al caballero Bernini, y allí sí elogia concretamente a una obra suya: la prodigiosa *Dafne*, hoy en la Galleria Borghese.

(11) Esta primera semblanza que ya muerto se le ha hecho a Velázquez, dice: «El autor de ella fue Diego Velázquez, pintor de Cámara del Rey Felipe Cuarto el Grande, y su ayuda de Cámara y aposentador mayor; Caballero del Hábito de Santiago, a quien Su Majestad honró mucho por sus prendas y lealtad con que le sirvió y por el cuidado que puso en que su real Palacio fuese, como es en materia de los adornos de la pintura, de los mayores que hay entre los Monarcas del mundo, y por el que mostró aquí también, en la composición de esta maravilla, en ese mismo género, para que fuese tan admirable en la pintura como en la fábrica. De orden de Su Majestad, que Dios haya, compuso la Sacristía, la Aulilla, el Capítulo del Prior y otras piezas, de tan grandiosas pinturas originales, como hemos visto e iremos viendo, unas que se estaban aquí desde Felipe Segundo otras que por su diligencia se trajeron de diversas partes de Europa. Fue de famoso gusto y elección. En hacer retratos, excelente; y en ésta y otras pinturas se ve que no lo era menos en cuanto ponía mano.»

(12) Una aportación muy considerable se ha obtenido con los cinco volúmenes de *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923-1941, recopiladas y anotadas por Sánchez Cantón, y el apéndice que supone la *Contri-*

Pero además de estos testimonios literarios, para situar la extensión de la fama del pintor Velázquez durante su vida, se cuenta con la excepcional documentación acarreada por los 148 testigos que deponen en el interrogatorio practicado al hacerse la «información» para otorgarle el hábito. Se trata de un documento reproducido en *Varia velazqueña*, tomo II (Madrid, 1960), y de valor excepcional sobre Velázquez y como imagen de la época (los juramentados informadores además de hacer constar el resultado de los interrogatorios detallan puntualmente sus propias andanzas y aventuras). Y, sin embargo, resulta difícilísimo extraer de él aportaciones positivas para apreciar la fama de Velázquez como pintor. Aunque los interrogados son presuntos conocedores de Diego Velázquez por razones de alguna vecindad con él, en su mayor parte, o no saben absolutamente nada de su persona, o, conociéndola, tratan de favorecerle y emborronar su condición de pintor porque de ella podría resultar un impedimento a su pretensión. De suerte que las alusiones a su pintura son ocasionales y van envueltas en segundas intenciones que nos exigen, a su vez, mirarlas al trasluz para extraerles rendimiento. A la «peligrosa» pregunta acerca de si el candidato practica oficios viles o mecánicos, abundan las respuestas que, en efecto, consienten en reconocer que es conocido como «el pintor del rey», pero declaran que, propiamente, no es pintor, sino criado de Felipe IV, y por tener «espontáneamente» esa habilidad el rey, a veces, le manda que pinte. Y su acción de pintar, al proceder en la órbita sobrehumana de la realeza, pierde ya todo carácter significativo para su estimación artística.

El averiguar con algún rigor la extensión efectiva de la fama pictórica que en vida acompañó a Velázquez exige, pues, una compleja hermenéutica. Es patente, a mi juicio, que no gozó de una fama que, con todas las correcciones del caso, pudiéramos llamar «normal». Pero esta anormalidad se halla en buena parte justificada y ante todo por tres poderosas razones: que su obra principal se hallaba recluida en el alcázar real; que él no quería ser tenido por pintor (posiblemente este último dato puede ayudarnos a comprender su voluntaria «invisibilidad»), y, además, que por los caracteres insólitos y extemporáneos de sus cuadros incluso quienes los frecuentasen y admirasen se verían dificultados para expresarse en tópicas alabanzas.

Y conviene advertir que la impopularidad continúa (13) y llega has-

bución de la literatura a la historia del arte, Madrid, 1943, por Miguel Herrero García; así como los ensayos de Emilio Orozco sobre las relaciones entre pintura y literatura publicados en la revista *Escorial*, núms. 11 y 13, agosto y noviembre 1941.

(13) Lafuente Ferrarí, por ejemplo, se ha referido en su artículo «Borrascas de la pintura» (*A. E. A.*, marzo, 1944) a una minuta que el primer secretario de la Academia de Bellas Artes dirige en 1751 al ministro José de Carvajal y Lán-

ta nuestros días. Sin la pretensión de abordar el tema, señalaré incidentalmente que Jovellanos, al llamar la atención sobre nuestro pintor, escribe: «Ninguno más digno de ella, ninguno más menesteroso; si no por olvidado, al menos por poco conocido.» Que cuando en 1810, José Bonaparte resuelve enviar a Napoleón cincuenta cuadros de la escuela española, sólo figuran—al parecer—dos de Velázquez en la selección (14). Que David Wilkie, en carta a Robert Peel, de 28 de enero de 1828, le da cuenta de que se ha vendido en Madrid un cuadro de Velázquez «muy barato» (15). Y que, recientemente, pueden tropezarse algunos rasgos que prueban que incluso las minorías lo transitan escasamente. Por ejemplo, en la *Historia social de la literatura y el arte* (16), de A. Hauser, no se le menciona ni utiliza; en *Les voix du silence*, de Malraux, surge su nombre sin relieve, o para estampar una tontería: «Au Prado, on a prudemment isolé les *Menines* qui tuaient la moitié des Velázquez» (17). En cambio, uno y otro libro tratan ampliamente del Greco, cuya buena prensa no decae desde su redescubrimiento. Lo propio sucede en la *Introducción al siglo de oro*, de Ludwig Pfandl: el Greco es, escribe, «el más genial intérprete de la densidad, de la emotividad interior del alma española»; por el contrario, Velázquez «no supo comprender ni interpretar lo que hay de más sustantivo y grande en el alma de España» (18). También Marañón, aunque por otro rumbo, cayó en el surco. Velázquez, escribe, «era un formidable pintor... pero un hombre sin ninguna complicación. Nuestro Theotocópuli era, además de un artista extraordinario, un hombre de excepción». No se compadece bien este juicio del admirado polígrafo con lo que inmediatamente antes ha reconocido: «De Velázquez sabemos algunos detalles de su vida, pero nada de cómo era» (19).

Pero, de otra parte, esta tan escasa fama de Velázquez entre sus contemporáneos, ¿pudo obedecer además a más secretas cautelas del propio pintor? Julio Caro Baroja abre esa cuestión en un artículo de notable interés acerca del «misterio» velazqueño («Sombras en torno a Velázquez», en *Revista de Occidente*, Madrid, agosto 1963).

Mas, en definitiva consecuencia, sean cuales fueren las razones o

caster, y en la que enumerando pintores que eran famosos en 1634, nombra a Carducho, Lanchares, Pedro de las Cuevas y no a Diego Velázquez.

(14) El conde de Toreno—*Historia del levantamiento...*, libro XXII—se maravilla porque «se libertasen del saqueo las más señaladas obras que salieron del pincel divino de nuestro inmortal Velázquez».

(15) *Revista Goya*, núm. 33, noviembre-diciembre, 1959, p. 180.

(16) Madrid, 1957, 3 volúmenes.

(17) París, 1953, p. 447.

(18) Barcelona, 1929, pp. 295 y 299. Hay en el libro otras inepcias, especialmente en el capítulo «Idealismo y realismo».

(19) *El Greco y Toledo*, Madrid, 1956, p. 260.

motivos del caso, la precaria notoriedad del pintor Velázquez desmiente al mitógrafo Palomino y se confirma por quienes analizan los hechos efectivos. Así, José Manuel Pita Andrade, en su estudio «Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la casa de Alba» (*Varia velazqueña*, vol. I, p. 400), escribe: «Confieso que aquellos legajos se mostraron desde el primer momento parcos en datos aprovechables. En los documentos referentes a sucesos transcendentales vividos por el pintor, la figura de don Diego se esfuma como si nada tuviera que ver con los sucesos que rememora Palomino. Por fuerza ha de admitirse que el papel jugado por Velázquez en la corte de Felipe IV debió ser mucho menos importante de lo que Pacheco y el autor del *Museo pictórico* quieren dar a entender.» Y Estrella Bruneti (en «Per il soggiorno fiorentino del Velázquez», *ibidem*, p. 298) nos informa de que en la correspondencia entre Cosimo da Castiglione, enviado extraordinario en Madrid, y Francesco Panciaticchi, secretario de estado en Florencia, da cuenta aquél, en 1689, de su propósito de adquirir unos autorretratos de Velázquez, Herrera, Carreño y Murillo, a lo que se le contesta que esos pintores no tienen celebridad que justifique su compra (20). La popularidad de Velázquez, en suma, es un tema que requiere medir muy precisamente las palabras.

IV. FELIPE IV

La idea que Felipe IV se hacía de la dignidad real excluía toda amistad, toda transparencia en la temperatura de sus sentimientos. Cuando su hermana, Ana de Austria, volvió a verle en la isla de los Faisanes al cabo de cuarenta y cinco años, le abrazó e intentó besarle, «pero el rey —refiere Mme. de Motteville en sus *Mémoires*, Amsterdam, 1723, vol. V, p. 94—, con gravedad española, alejó su cabeza». Con ocasión de la fiesta de las Cuarenta Horas los reyes visitaron la iglesia de la Compañía acompañados de una infantita, y al decir ésta algo gracioso por su niñez, «el rey —cuenta el padre Francisco Negrete, *Cartas de jesuitas*, tomo V, p. 17— porque no le viesen reír, se tapó el rostro». En carta de fecha 6 de julio de 1660 refiere Felipe IV a su constante corresponsal, sor María de Agreda, su viaje a Fuenterrabía y al tratar de la despedida de la infanta María Teresa, escribe: «Al fin de los tres días que nos vimos, llegó el plazo de entregarles a mi hija: hizose con harta ternura de todos, aunque yo fui en el que menos se

(20) Sin embargo, Castiglione se había adelantado y, probablemente, ese autorretrato de Velázquez sea la cabeza que hoy se exhibe en los Uffizi (véase Luisa Belcherucci: «Per i retrati del Velázquez agli Uffizi, en *Varia velazqueña*, p. 293). Pero... no es autógrafo.

reconoció, pero en lo interior bien lo padecí...»—*Cartas*, tomo II, página 622—. Un probable testigo de la escena, Leonardo del Castillo, igualmente destaca que al despedirse Felipe IV de la infanta, ésta hizo sensibles muestras de dolor «las cuales hicieron el efecto preciso en su real y piadoso ánimo, por más que lo disimuló con aquella natural y compuesta severidad, tan enseñada a hacer que cupiesen en el pecho todas las pasiones internas, sin permitir que alguna vez venciesen su constancia, ni se dejasen ver en el semblante, en que fue singular la magnanimidad de este gran rey; pues jamás hizo juicio su rostro de los afectos de su corazón, no siendo parte para distinguirlos en esto el ser de alegría o el ser de tristeza, ni para privilegiarlos el originarse de digna de grave causa» (en *Viaje... a la frontera de Francia...* Madrid, 1667, p. 261).

Este culto de la impassibilidad era tradición consagrada. El padre Sigüenza, en su *Historia de la orden de San Gerónimo*, refiere cómo recibió Felipe II la nueva de la victoria de Lepanto: «no hizo el magnánimo príncipe mudanza ni sentimiento, gran privilegio de la casa de Austria, entre otros no perder por ningún suceso la serenidad del rostro»; poco después, con motivo de la muerte de su hermana la princesa doña Juana de Portugal, agrega Sigüenza que el «rey la amaba tanto, que no llegó su valor y entereza a poder disimular su sentimiento» (tercera parte, libro tercero, discurso VI).

Y Felipe IV debió llevar esta escuela a tal extremo, que los testimonios de españoles y extranjeros que ponderan su inmovilidad rozan la indeliberada caricatura. El señor de Fréauville, Francisco Bertaut, en su *Diario* (1659) cuenta que asistió de noche en el alcázar madrileño a la representación de una comedia: a su juicio, «fue divertida, porque el principal personaje era un arzobispo de Toledo que mandaba un ejército, y a fin de que no lo pudieran dudar, aparecía siempre en escena llevando sobre el roquete y la muceta una bandolera y una espada, además de las botas y las espuelas», pero «El rey, durante toda la comedia, salvo una palabra que dijo a la reina, no movió ni los pies, ni las manos, ni la cabeza; volviendo únicamente los ojos algunas veces de un lado y de otro y no teniendo a su lado a nadie más que a su enano» (*Viajes de extranjeros por España*, tomo II, Madrid, 1959, página 564). Esta breve descripción ilumina, como una vivaz instantánea, el hieratismo oriental de aquella corte. Y otro viajero francés (citado por Enrique Lafuente en «Velázquez y Felipe IV», *Mundo Hispánico*, febrero 1961, p. 23, sin dar la fuente), escribe: «Usa de tanta gravedad, que anda y se conduce con el aire de una estatua animada. Los que se le acercan aseguran que, cuando le han hablado, no le han visto jamás cambiar de asiento ni de postura; que los recibía, los escu-

chaba y los respondía con el mismo semblante, no habiendo en su cuerpo nada movable sino los labios y la lengua.»

En los relatos que refieren la llegada a Madrid del príncipe de Gales hay varios testimonios de la meticulosa conducta de Felipe IV. Por ejemplo, las cortesías entre el príncipe y el rey fueron exquisitas y nos prueban cuánto valor se atribuía entonces a los modales regulados. Al llegar ante las puertas de palacio se llegó a tal demora en el mutuo envite que «su majestad, como quien también sabe cumplir con la obligación de rey, dixo al príncipe de Gales, *ea, señor, entre vuestra alteza*, echándole las manos a la espalda como haciéndole fuerza, y el de Gales entonces, dando muestras de abrazarse con su majestad y echándole asimismo los brazos, le hizo la misma fuerza con que ambos vinieron a entrar juntos» («Relación manuscrita», citada por Cruzada Villamil: *Rubens, diplomático español*, Madrid, 1874, p. 29). Y luego, durante el recorrido del palacio «por todas las puertas entraron al mismo tiempo» (J. Palacio Romero, *Relaciones del siglo XVII*, Granada, 1926, p. 47). Los testimonios de la estancia del príncipe son varios y es fácil multiplicar las referencias. Al trasladarse el rey y el príncipe de San Jerónimo al alcázar «los caballos estaban uno enfrente de otro; pusiéronse en ellos a un tiempo sin volverse las espaldas... Vinieron caminando, ajustando los caballos de manera que no se adelantase ninguno, siempre atentos a esta igualdad» (en *Noticia biográfica y documentos históricos relativos a don Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1873, p. 25, por Antonio Rodríguez Villa) (21).

La persona del rey era considerada como algo sagrado e inviolable hasta en sus diversiones. Un frailecito de El Escorial que lo olvidó se atrajo graves consecuencias. Según cuenta el autor de las *Nuevas de Madrid*: «Hallándose S. M. en San Lorenzo, se divertía como suele en aquel sitio con la caza, acudiendo don Pedro el guardamayor a este mismo ejercicio, el cual dixo un día a un fraile colegial que era menester que el convento quitase unas vacas en aquellas praderías del Campillo, porque enfadaban a S. M., y así mismo los puercos que andaban por allí. Respondióle el fraile con libertad, diciéndole que por qué se habían de quitar las vacas, que todo aquello era suyo y no del rey, y que muy bien podían guardar lo que tenían, porque no les darían más; y debió el fraile añadir a esto algunas otras palabras arrojadas. Refirió don Pedro al señor conde duque lo que había pasado... El rey lo vino también a entender, y finalmente habiendo llegado a noticia de nuestro padre prior, usó su paternidad de una gran demostración con el pobre frailecito que tal dijo, porque habiendo llevado

(21) Libro que contiene nutrida información sobre el frustrado casamiento, impedido por el fanatismo religioso y del que parece razonable conjeturar que, en el orden de los futuribles, hubiera sido venturoso para la nación española.

una gran reprehensión en capítulo y presencia de toda la comunidad, le mandaron ayunar a pan y agua en el refectorio y postrarse después a la puerta de él, para que los frailes en saliendo dél le pisasen; lo cual se executó un día en el convento y otro en el colegio, que es a modo de la Inquisición, que a veces manda azotar a un penitenciado en Toledo y después en Madrid; y salió después desterrado a Parraces» (en A. Rodríguez Villa, *La corte y monarquía de España*, Madrid, 1886, p. 215).

Pero la compostura del rey no era sino el modelo de una actitud que parecía ejemplar y como un imán polarizaba su imitación. El cardenal de Retz cuenta en sus *Mémoires* que el capitán de la galera española que le conducía de España a Italia, al producirse una peligrosa borrasca «se fit apporter, au plus fort du danger, ses manches en broderie et son écharpe rouge, en disant qu'un veritable Espagnol devait mourir avec la marque de son Roi» (edición de La Pleiade, París, 1950, página 814) (22).

La proverbial seriedad de los españoles había alcanzado, incluso en el espectáculo de la calle, tal extremosidad, que sorprendía a los extranjeros. El viajero Barón de Bemelberg, entre los rasgos, a su juicio más salientes que halló en España, refiere: «Cosa es muy galana de ver la medida de los pasos que por las calles suelen guardar, acompañada con la gravedad en el hablar, y no menor sosiego en su negociar. Juro que parecen todos los parientes del rey, o a lo menos grandes de España, aunque no sean en efecto más que ganapanes o pobres cabreros». (Citado por Ludwig Pfandl: *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1929, p. 327). Y Lope dice en *La Dorotea*: «La mayor gracia en ellas y en los hombres es el andar bien» (acto II, escena primera).

La desmedida afición a rodearse de impropios miramientos condujo como es sabido a promulgar disposiciones legales que tuvieron que ser reiteradas por Felipe IV, y vigorizadas con mayores penalidades para sus infractores, en sus *Capítulos de reformación que su majestad se sirve de mandar guardar por esta ley, para el gobierno de su reyno*, de 1623 (23) y en 1636 (24). En ellas se regula lo concerniente «al uso y

(22) Francisco Manuel de Melo en sus *Epanáphoras de varia historia portuguesa* —Lisboa, 1676, p. 249— cuenta que embarcado bajo las órdenes del general don Manuel de Meneses, presenció otro rasgo semejante al naufragar la flota. Ortega lo recuerda en su *Velázquez* (Madrid, 1959, p. 142).

(23) Estos *Capítulos* son uno de los documentos esenciales para conocer la situación heredada por Felipe IV y los razonables propósitos de Olivares, a la vez que contienen una minuciosa y vivaz descripción de los usos y costumbres del tiempo.

(24) *Novísima recopilación de las leyes de España*, tomo III, libro VI, título XII, «De los tratamientos de palabra y por escrito». La princesa de Carignano no llegó a entrevistarse con el embajador inglés, sir Walter Aston, durante su estancia en Madrid en 1637, porque sus mandatarios no consiguieron ponerse

tratamiento de las cortesías» por lo que respecta a las que se «usan así por escrito como de palabras», pero sin entrar en el detalle de los ademanes lo que nos hubiera hecho conocer, probablemente, singulares gesticulaciones (25). En esas formalidades había degenerado aquel «sosiego y gravedad» de la gente española que al refinado conde Baltasar Castellón, según cuenta en *El cortesano*, parecían superiores a otros módulos de la gente europea—Madrid, 1873, p. 181—. El sosiego convertido ya en máscara pasó al italiano *sussiego* significando gravedad afectada y tirantez, y los franceses que desean evocarlo apelan a su vocablo *morgue*, de siniestra vecindad semántica (26).

Rodeado de tan extremado formalismo, hierático e insensible deliberadamente, toda relación de afectuosa correspondencia era inverosímil para Felipe IV, y su «amistad» hacia el pobre Velázquez pertenece al mito. La variable inclinación de las estimaciones ha venido luego a invertir esa perspectiva: hoy, Velázquez, reina en el salón central del Prado y Felipe IV sobrevive allí por haber sido un tema de sus cuadros. Mas para hacer la historia de sus relaciones es necesario emigrar a su punto de vista, olvidar el nuestro—que aún no existía—y ponerse cabeza abajo, es decir, practicar el antipodismo sin perder la brújula. Para tener alguna probabilidad de entender la historia pasada no hay norte fijo, sino que se requiere buscar el que señala precisamente en aquel tiempo la voluble veleta en su interminable mudanza.

de acuerdo sobre las cortesías que habían de hacerse mutuamente: «cuándo había de quitarse Aston el sombrero; cuántos pasos había de dar la Princesa bajo el dosel para recibirle, y así sucesivamente». MARTÍN HUME: *La corte de Felipe IV*, Barcelona, 1949, p. 186.

(25) Sabemos que el propio Velázquez, al juzgar un retrato de un general de la mar que era tenido por notable pintura, «respondió que era buena, mas que estaba en postura de danzantes». Lo refiere Lázaro Díaz del Valle, según CRUZADA VILLAMIL: *Anales...*, Madrid, 1885, p. 294.

(26) La impavidez del rey representaba el norte a que aspiraban los más eminentes. En una *Relación* de 1625, que da cuenta del fracasado intento de invasión de Cádiz por una armada inglesa, se dice que «el señor Fernando Girón [miembro del Consejo de Estado y Guerra], asistiéndole el Gobernador [don Lorenzo de Cabrera], salió en su silla a la campaña [achaques o la edad le tendrían inválido], donde estaba trabada una muy fuerte escaramuza con el enemigo... y habiéndole pasado a su Excelencia una bala enramada por encima de la silla no hizo más movimiento que mandar retirar un poco la silla, para ponerse en mejor puesto, y estar más bien a [la vista de] los designios de los enemigos. (En *Relaciones del siglo XVII*, por JOSÉ PALANCO ROMERO, Granada, 1926, p. 100.) Señalo este hecho porque debe tener relación con un cuadro notable, la «Defensa de Cádiz contra los ingleses», que está en el Prado, y, atribuido a Caxés mucho tiempo, hoy se ha reconocido como de Zurbarán. Por una parte, porque el suceso, que posiblemente se haría famoso, pudo ser la razón del detalle de la composición; y por otra porque el texto citado aclara que Girón no era el gobernador de la plaza (según se afirma en el *Catálogo del Prado*, Madrid, 1963, p. 794), sino que éste le asistía, lo que permite conjeturar su presencia en el cuadro, aunque no se le haya identificado. El lienzo describe concretamente el desembarco en El Puntal, que la citada *Relación* precisa, y se destaca la intervención de las galeras del duque de Fernandina contra la flota enemiga; estas galeras son bien visibles actuando y sobre ellas se proyecta la persona del general enfrentado con don Fernando Girón, ¿se representó, precisamente, al duque de Fernandina?

El tricentenario de la muerte de «el sevillano» ha aportado revisiones y novedades de alguna importancia en el estudio y en la difusión de la fama del pintor. Se puede considerar que las tres principales han sido la exposición en El Casón, la aparición de Velázquez como personaje en un escenario y, en otro nivel, las contribuciones bibliográficas que, sobre todo, señalarán la fecha a los futuros estudiosos de su obra. Aunque sumariamente, quisiera decir algo sobre cada caso.

I) *El retorno fallido*

Por empeño de Antonio Gallego Burin, entonces director general de Bellas Artes, se logró repatriar temporalmente un buen número de cuadros de Velázquez, dispersos por los museos del mundo. El proyecto aspiraba, al parecer, a obtener el retorno de todos los más valiosos y representativos, de suerte que el centenario fuese pretexto para ver reunida en Madrid —prole más bien escasa— la descendencia legítima de su mano. Falló la negociación de algunos cuadros esenciales, como el retrato del príncipe Felipe Próspero, del Kunsthistorisches Museum de Viena, pero otros hicieron el viaje de retorno y, en definitiva, se dio la feliz oportunidad para que la familia velazqueña se contemplase reunida bajo la luz singular de la meseta castellana que le vio nacer y aun le dio el ser.

Pero, por suerte desdichada, no fue así. La muerte de Gallego Burin llevó a otras manos la tarea de instalar a los cuadros recién llegados en los ámbitos del Casón; resto, como es sabido, del desaparecido palacio real del Buen Retiro, del que también es parte el vecino museo del Ejército (27). Permítaseme hacer alguna consideración preliminar que sin duda parecerá demasiado evidente, mas pertenece al destino de los cultivadores de la filosofía el remedar a Perogrullo con extraña frecuencia. La pintura es la traducción a una superficie plana de la imagen visible de la presencia de las cosas, y esa transformación se compone de dos elementos: uno, las manchas coloreadas, y otro, las gradaciones de la luz reveladora, a su vez, del color. Sustancialmente la pintura es hija de la luz. Ahora bien, esa luz, en la gran pintura del xvii, es precisamente la que llamamos luz natural, la luz solar en sus infinitas variaciones. Por tanto, si se ilumina con luz eléctrica un cuadro de Velázquez se da origen a una superficie de color suscitada por esa peculiar iluminación, y

(27) Al parecer, dicho museo emigrará al Alcázar toledano, y esperemos que ello sea ocasión para que el edificio se convierta en un anejo del Museo del Prado, tan menesteroso de expansión para sus colecciones. Incluso, ¿no cabría rehacer el Salón de Reinos con los cuadros para él pintados y que en su mayor parte se hallan en el Prado?

ocurre que eso que entonces vemos es algo que Velázquez no vio ni pudo hacer. También se practica hoy el obtener la radiografía de los cuadros, pero el resultado, ciertamente, no es la pintura, sino un factor de su análisis con determinado propósito. Pues bien, análogamente, el cuadro iluminado artificialmente no nos muestra el lienzo que el autor quiso hacer y ejecutó; que es precisamente el que nos interesa contemplar. Sólo una iluminación que se aproxime a la que acompañó a la realización de la pintura nos acerca, en rigor, al cuadro que el autor modeló cuidadosamente. En los cuadros de Velázquez sólo si una apropiada luz natural se reintroduce, interiorizada, en el ámbito virtual en el que el pincel la depositó, sólo así renace en su espacio interior. Sospecho que no hubiera sido imposible verter en El Casón la luz madrileña, la luz que alumbró a Velázquez, pero el hecho es que no se hizo y que sus cuadros desandaron el camino de retorno sin que propiamente los hubiésemos visto, salvo el «Cristo flagelado» que se colgó en el salón central. Pero el desatino mayor se cometió con el cuadro principal, con la «Venus del espejo», a la que con un criterio que se diría inspirado por la «apoteosis» final de un espectáculo revisteril, se situó escenográficamente, violentamente iluminada por unos focos que anulaban lo que Velázquez pintó y nosotros queríamos ver. Temo que si en vez del lienzo original se hubiese allí situado una buena reproducción fotográfica con la escrupulosa policromía que hoy se alcanza, lo visto por el espectador hubiese sido lo mismo. En cambio, el fraude sería evidentemente imposible si una auténtica luz, hermana de la velazqueña, fuese la encargada de hacer revivir el cuadro. No se trata de escrupulizar; creo que quien no perciba esa escandalosa diferencia es que jamás ha sido capaz de ver realmente un cuadro pintado por Velázquez.

Por ello, la exhibición ha sido un «retorno fallido», la luz que vio nacer y aun dio el ser a los cuadros de Velázquez no visitó a sus lienzos. Otros defectos, que han sido resaltados por algunos críticos, me parecen insignificantes junto al que dejo señalado (28).

(28) La iluminación «nocturna» de los museos, hoy a la moda en atención a la beocía de los turistas, que requiere señuelos desusados, me parece aceptable, pero lo que ahora ocurre en el Prado, en el que se ha tomado la costumbre de usar de la luz eléctrica de día (donde ello no sería indispensable, y donde la luz natural se reduce deliberadamente), llegando incluso a simultanear las dos luces —la natural y la artificial—, con lo que uno siente perturbada la visión por sus influencias distintas, no me parece menos que un lamentable desafuero, pues, como dejo dicho, se anula el cuadro que el pintor vio y pintó en su día. Y aun es obvio, aunque la diferencia sea menos grave, que tampoco la luz natural es homogénea: la luz del levante español, la del país vasco o la de la meseta castellana son profundamente distintas. Pero hablando de las condiciones actuales del Prado..., no creo decir nada inesperado si afirmo que se han tornado en los últimos años bastante insostenibles, debido a la abundancia de copistas y a las visitas, colectivas o no, que van pastoreadas por un estentor, sea guía del museo o quien viene a cargo del grupo. El estorbo y la incomodidad son tales, que parecería adecuado el que por

Sin embargo, la exposición fue, ciertamente, benéfica. Por una parte, porque se pudo ver —con la reserva dicha— algunos cuadros extraordinarios y escasamente conocidos: el *Retrato de la condesa-duquesa de Olivares* o *La tentación de Santo Tomás de Aquino*, el *Retrato de Francisco de Este* o el sorprendente *Cristo en el limbo* de Alonso Cano y algún autógrafo del pobre aposentador azacaneado en menudas cuentas (29). Y por otra, porque fue ocasión para que una multitud desfilase ante los lienzos y se asociase al centenario dando merecido pábulo a la popularidad de Diego Velázquez.

2) *El personaje Velázquez*

Pero sospecho que la máxima divulgación en las conversaciones del gran público en la ocasión del centenario fue, quizá, debida a la continuada acogida que obtuvo la «fantasía velazqueña» original de Antonio Buero Vallejo titulada *Las Meninas*, representada en el Teatro Español. Lamento que mi comentario va a ser, igualmente, bastante crítico, pero estoy seguro de que el consolidado prestigio de nuestro más interesante dramaturgo no se va a resentir por ello. Además, como se verá, es otra obra suya la que me hace desestimar a ésta.

Se ha escrito y repetido con aparente fundamento que la existencia de Velázquez es nada novelesca; que no le sucedieron aventuras sorprendentes o trágicas como a Caravaggio o a Alonso Cano; que de él no se cuentan anécdotas ni frases que lleven la imaginación hacia peripecias singulares o entretenidas. Y, ciertamente, así es; ni un acontecimiento peregrino conocemos de su vida, ni los raros dichos que con incierta autenticidad se ponen en su boca, tienen singular valor

lo menos un día a la semana se les vedase a unos y otros el acceso al Prado y se pudiese recobrar el recogimiento necesario al espectador aficionado; si la fortuna hiciese coincidir ese día con un «apagón» eléctrico, la jornada resultaría memorable. Ver o, según hoy se dice, leer un cuadro es una operación sobre manera complicada (el reciente y muy notable libro de JULIÁN GÁLLEGO: *Visión et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*, París, 1968, lo prueba), pero incluso la simple contemplación de un cuadro requiere, para empezar, una iluminación adecuada y suficiente y un poco de tranquilidad.

Al tiempo de revisar las pruebas de estas páginas (marzo), se inaugura en el Prado una nueva sala, utilizando un patio interior (como en la precedente reforma de Fernando Chueca), dotada de suficiente luz natural. Y sin embargo, al lienzo que la preside, *El duque de Lerma*, por Rubens, se le destinan dos focos eléctricos que sirven para alterar su tonalidad, dando un brillo dorado a un cuadro en el que los grises —el Greco— tienen tan especiales valores. Si en el centro de un día festivo llega la hora del cierre y apagan la impertinente lucecita, es fácil ver cómo en el cuadro «brota» su propia iluminación interior, que es la que importa contemplar. Como la dirección del Prado está, y ha estado, en manos competentes, es posible que estos problemas de iluminación tengan intrínsecos que no se le alcanzan al aficionado atrevido que es uno.

(29) Como el reproducido en la lámina CXXIX del Catálogo que, por cierto, se ha olvidado consignar en la documentación transcrita en *Varia velazqueña*.

expresivo (30). Mas ¿acaso no hay novelas sin grandes aventuras? ¿No cabe también una buena novela sin otro argumento que reconstruir una intimidad tejida con sucesos cotidianos pero animada por una personalidad interesante? ¿No es también novelable una existencia en la que en apariencia no pasa nada? (31). Indudablemente, sí; y creo por ello que la vida de Velázquez, en este sentido, puede «tener» su novela.

Por otra parte, ya en páginas precedentes, al ocuparnos de la relación que hubo entre Felipe IV y Velázquez, insinuábamos que quizá implicó cierta complejidad, ciertos tornosolados matices en su mutua estimación que merecerían suscitar el interés y la imaginativa de un literato aficionado a experimentos sutiles. Y, sin duda, es la novela el preciso género literario en que esta proximidad pudiera ser imaginariamente elaborada. Ciertamente que reconstruir la historia de esa relación de modo verosímil—que es la categoría esencial en el mundo propio del arte—es difícil: sería menester, de un lado, la escrupulosa acomodación a las vigentes estructuras sociales básicas en aquel tiempo, y ligada a ellas, inversamente, la total invención de los hechos concretos. Y ya hemos tenido la ocasión de ver que tanto la vida de Velázquez como la España de Felipe IV son, una y otra, materia inorgánica, falta todavía de análisis que presten, desde luego, un firme andamiaje a la elaboración imaginaria de semejante experimento.

Pero el hecho es que la figura de Velázquez se halla casi ausente de nuestra novela y nuestro teatro. Sólo una vez, que yo sepa, Velázquez y su estudio de pintor han figurado en la escena teatral española: en el «drama histórico en cinco actos, escrito en verso», *La Corte del Buen Retiro*, de Patricio de la Escosura. El autor le hace recitar e intervenir en la fabulación que presta a los cantados amores entre Villamediana y la reina Isabel de Borbón; pero se trata de un drama romántico histórico sin la menor originalidad (32). En cambio, los perfiles anecdóticos del rey Felipe IV han adquirido repetidamente forma literaria en la que alguna vez siquiera le acompaña la sombra de Velázquez. En *Por los pecados del rey*, de Eduardo Marquina, representada en 1913, el rey aparece en escena con el atuendo de caza-

(31) Así lo cree, por ejemplo, Azorín, quien, por cierto, ha escrito algunas parejo resultado al obtenido al tratar de la popularidad de Velázquez en los textos de sus contemporáneos. Algunos son tópicos que ya se atribuían a otros pintores. El del caso del retrato de Pareja en Roma, que pudiera no parecer inverosímil, se lo parece a Estella Brunetti, quien, en su estudio «Per il soggiorno fiorentino del Velázquez» (*Varia velazqueña* I, p. 297), publica documentos del archivo de la Academia de San Lucas.

(31) Así lo cree, por ejemplo, Azorín, quien, por cierto, ha escrito algunas novelescas páginas acerca de José Nieto Velázquez, el aposentador de la reina Mariana de Austria, en un capítulo de su libro *España* (Madrid, 1909), y vuelve sobre él en las páginas finales de *Castilla* (Madrid, 1912).

(32) Editado en Madrid, 1837.

dor que le fijó Velázquez, y Mari Bárbola y Pertusato—figurados «como en el cuadro de *Las Meninas*»—sirven con sus manejos y decires al curso de la trama (33). Y también encuentro en la narración «histórico-novelesca» *Don Enrique de Guzmán*, por Fernando de Ormazza, un imaginario relato sobre la composición de *Los borrachos*, en que Velázquez aparece paseando por las riberas, entonces tan amenas, del Manzanares (34).

Pero la oportunidad del tricentenario ha servido, al fin, de marco o pretexto para que la vida de Velázquez adquiriera forma literaria apareciendo en el tablado de un teatro. Al anunciarse que Antonio Buero escribía una obra en la que escenificaba pasajes de la vida de nuestro pintor creí probable que el acierto le acompañaría en la invención y, también, en otras vertientes que el tema prometía en sus manos. Había razones para ello. Aunque una de sus primeras piezas—*En la ardiente oscuridad*—resultó ya excelente, Buero evita la reclusión en un género y ha ensayado obras de ambientes diversos con resultados por fuerza desiguales pero siempre muy estimables. Además la última que había estrenado era, a mi juicio, de nuevo excelente y, quizá, la iniciación de un género en el que su «Velázquez» podía continuar el logro. Me refiero a *Un soñador para un pueblo* (35).

Mas para justificar esa presunción convendrá recordar algunos rasgos de esta obra. Buero despliega en ella la acción dramática valiéndose de un escenario múltiple y simultáneo, alternando las situaciones y ligando ante el espectador sucesos aislados entre sí. Frente al canon de los tres actos representados en un escenario permanente, al que se lleva la acción para que el espectador asista a los sucesos, mediante este otro procedimiento, el espectador experimenta la impresión de ser él llevado de un lugar para otro y se siente más dinámicamente contagiado y absorto en el curso de la peripecia que se le ofrece. El artificio no es nuevo: las constantes mutaciones de lugar son propias del más famoso teatro—el de Lope como el de Shakespeare—, que era un teatro para ser visto y oído. Pero la tradición dramática predominante hasta entrado nuestro siglo tendía, al contrario, por influjo de la gran novela romántica, a elaborar un teatro susceptible de ser sólo leído sin grave mengua. Mas actualmente ha sobrevenido una renovación de la movilidad escénica en la que es fácil reconocer igualmente una influencia: la del espectáculo cinematográfico. Sin embargo, en estos escenarios cambiantes, con frecuencia se diluye hasta desaparecer la virtud más propia y característica del teatro, pues la profundidad de cada género reside en lo que le es privativo. El teatro para leer no alcanza

(33) *Obras completas*, Madrid, 1944, vol. II, pp. 303 y ss.

(34) Madrid, 1918.

(35) Colección Teatro, Madrid, 1959.

a la novela, y el teatro para ver, en nuestros días, ha sido superado por el cine; lo propio y esencial del teatro es *asistir al diálogo*, es decir, *oír* directamente a unos seres humanos que no son ellos mismos y, sin embargo, valen para nuestra experiencia como vidas auténticas que ante nosotros expresivamente muestran y confiesan su vivir.

Pues bien, a pesar de que con *Un soñador* Buero se pasa a ese peligroso género, a pesar de las mutaciones y apagones, a pesar de la inoportuna música de acompañamiento (36), Buero consigue salvar y conservar la sustancia del teatro, *las palabras en una situación* e incluso justifica por el resultado el cambio de estilo. Asistí a su representación en uno de esos festivales de verano que llevan a provincias la cartelera del invierno madrileño. Al aire libre, en un parque, con el rumor del mar vecino, sin que nada en el ambiente predispusiera para cuanto implique reflexión y dificultades en el curso de la diversión prometida, la obra de Buero—nada festiva, nada grata, sino dolorosa y punzante—sometió al auditorio a su propio cauce e impresionó hondamente. El tema de la obra, la «versión libre de un episodio histórico»—el llamado motín de Esquilache—, lleva una clara intención didáctica de orden político y moral, y las simplificaciones que este género espectacular concede sirven a Buero para facilitar lícitamente la difusión en un amplio auditorio del delicado argumento de *Un soñador para un pueblo*. El acierto de Buero, trascendía del ejemplo concreto y servía para mostrar que la «versión libre de un episodio histórico» era un tipo de teatro que él sabía cultivar con buena forma estética, haciendo una obra de arte y, por añadidura, algo más.

Recordemos sumariamente la acción de *Un Soñador para un pueblo* porque su cotejo con *Las Meninas* simplificará la crítica que esta «novela» de Velázquez me sugiere. ¿Qué es lo que vemos y se nos dice en *Un soñador*...? A mi entender, se nos cuenta y hace asistir con una verosimilitud sin roces apreciables a un capítulo de nuestra común historia patria bajo el reinado del benéfico Carlos III: a los sucesos que apartan del poder al ministro Esquilache. En planos o fondos sucesivos que se integran en la historia de España, el reinado de un rey, la vida pública del ministro, el ambiente de la calle y la intimidad de su persona y de su entorno más próximo se nos ofrece en una perspectiva llena de equilibrio; y las menudas incidencias personales se proyectan y se engranan con las aventuras de mayor radio hasta alcanzar una imagen, a la vez, directa y profunda, del tema planteado. Con la caída de Esquilache, en el mes de marzo de 1766, Buero logra com-

(36) La música de «fondo» y de ambientación se ha convertido en un recurso tan frecuente como trivial y fastidioso, que innecesariamente ha invadido al teatro. En los trenes, en los aviones, hasta en los museos, que requieren cierto recogimiento, se multiplica esa estúpida costumbre cinematográfica.

poner un buen drama teatral que animan tipos y situaciones hábilmente movidas. El personaje central es, naturalmente, Esquilache, pero hay otro personaje inventado—Fernandita—que lleva la acción a sus caminos imaginarios con un manifiesto alcance simbólico, que no le desposee de calidades humanas; ella nos hace penetrar en la soledad, en la intimidad del ministro, a la vez que refleja las esperanzas y las angustias de éste y, en definitiva, se convierte en el protagonista de *Un soñador*... Su figura humana encarna el «sueño» de Esquilache.

Pero esta obra de arte es, decía, algo más. España es para algunos españoles, hoy como ayer, entre tantas cosas, una preocupación inevitable. No es necesario que todos la compartan, pero sí que lo hagan muchos más. El suelo nacional no es tierra firme, es una zona volcánica de Europa. Por eso la preocupación. No se trata de un género retórico, es un ingrediente de las dificultades más reales de la vida española. Y el teatro puede ser lícitamente, sobre la obra de arte, una admonición de pensamiento político. Es indudable que *Un soñador* pretende serlo. Esquilache era un reformista. Sería deseable que muchos españoles vencieran la abulia, la modorra y se hiciesen reformistas con resolución pero con tiento; tantas veces el empeño ha sido baldío y, lo que es peor, regresivo... A los espectadores de *Un soñador*, en compensación a su asistencia, Buero les ocupa dignamente el ocio y, además, les vierte la semilla inquieta de la reforma de España; la de entonces como la de hoy. Y esa inquietud que es amarga, que es recriminatoria, conlleva, sobre todo, un claro precepto negativo que debe purificar el alma de los españoles: rehuir la violencia, la guerra civil. El Esquilache que nos presenta Buero es un hombre que sabe renunciar de grado a la fuerza. Y precisamente con esta renuncia Buero cumple, a mi juicio, con la esencial premisa del intelectual español que adoctrina: elevar al nivel del que escucha hacia un mandamiento de mayor exigencia mental; hablar de lo que nos falta; excitar las virtudes no usadas.

Con este antecedente, ocupado entonces en lecturas velazqueñas, la obra de Buero me prometía un agradable encuentro. Y, sin embargo, siento decir que *Las Meninas* me han impresionado como un empeño fallido, en franca oposición a la calurosa acogida que la crítica y un público numeroso le han prestado. No dudo que el triunfo hará a mi buen amigo benévolo con estas observaciones de otro aficionado a Velázquez.

Como en *Un soñador* se intenta evocar el pasado. Pero ya no se trata de una «versión libre de un episodio histórico», sino de una «fantasía velazqueña». La «fantasía» autoriza ciertamente más atrevimientos con los hechos históricos que una «versión libre». Pero si no ha de caer en pura arbitrariedad la fantasía ha de someterse también a

ciertas legalidades. Antes he aludido a la verosimilitud como categoría estética insoslayable. El concepto es ambiguo y requiere puntualización. En una obra que pretenda reproducir sucesos de la vida cotidiana sólo es verosímil lo que en ella sea posible; cada «mundo» está definido por lo que en él sea posible e imposible. Y temo que Buero viola la verosimilitud en sus personajes. Forjar una «fantasía» es fácil con personajes que sean asimismo fantásticos. Pero en *Las Meninas* los que intervienen en la acción y las situaciones y el argumento que unifica la trama pretenden ser «reales», es decir, verosímiles sin lograrlo. En cada personaje su ser fantástico y su ser «real» se anulan constantemente. El arte tiene inflexibles reglas de juego en cada género y en cada tesitura literaria. Los aciertos de construcción señalados en *Un soñador* no aparecen en *Las Meninas*. Y la tesis que parece central: el deber de la «rebeldía», porque «ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre», queda flotando, descarnada y demasiado abstracta, sin verosímil, concreta y contagiosa ejemplaridad (37).

En fin, quizá, por otra parte y en rigor, la «novela» de Velázquez requiera precisamente el mundo de la novela para ser contada y la representación teatral sobre este genial *imaginero* sea, por su índole precisamente visiva, una experiencia demasiado audaz.

3) *Nuevos libros sobre Velázquez*

Entre las novedades bibliográficas que el tricentenario ha traído consigo destacan aquellas que van a permitir a los futuros estudiosos una aproximación a Velázquez mucho más fácil de lo que era hasta la fecha. Me refiero a las publicaciones que recogen o compendian documentos, citas y datos cuya búsqueda—como sé por experiencia—resulta en extremo laboriosa. El volumen II del libro *Varia velazqueña*, varias veces antes citado, de contenido documental, y también el volumen I, en cuyas aportaciones se contienen numerosos datos y noticias hasta entonces ignorados, son quizá lo más considerable. Les había precedido el publicado por Diego Angulo, *Velázquez, Homenaje en el tercer centenario de su muerte*, Madrid, 1960, de análoga intención documental, menos completo pero con numerosos facsímiles. Y posteriormente, José Antonio Gaya Nuño ha publicado una *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, 1963, de singular importancia, pues incluye 1.814 referencias bibliográficas que abarcan hasta los artículos aparecidos en diarios. El interés del trabajo resulta

(37) Revista *Primer Acto*, enero 1961 (con el texto de la obra), páginas 46 y 27. Entendámonos: el propósito de airear desde un escenario esos ideales me parece positivo; pero creo que no se logra; y que, por tanto, no llegan al espectador desprecupado, que es al que importa interesar.

patente si se advierte que el precedente repertorio (p. 13) sólo alcanzaba 672 títulos. Sin embargo, la lista, cerrada en diciembre de 1961, es todavía incompleta y puedo agregarle doce referencias de textos de que dispongo, y que, al parecer, nunca han sido modernamente utilizados por los historiadores del arte; sin embargo, tienen interés —notable en algún caso— en una bibliografía velazquina (38).

1) INTERIAN DE AYALA, FR. JUAN: *El pintor cristiano y erudito*, dos volúmenes. Madrid, 1782. Es versión castellana de una primera edición latina en Madrid, 1730. Se ocupa de Velázquez en las páginas 15 y 16, siguiendo a Palomino.

2) BOSARTE, ISIDORO: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos...*, vol. II, «Contiene las observaciones de la pintura entre los griegos», Madrid (s. a.) (1791). Cita a Velázquez en la página 90.

3) CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Sobre el estilo y gusto de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, 170 páginas. El librito adopta la forma de una «Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana; y sobre el grado de la perfección a que la llevó Bartolomé Esteban Murillo: cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla». A continuación lleva unos apéndices documentales sobre la fundación de una Academia de Pintura en Sevilla, en 1660. Las alusiones a Velázquez son frecuentes e interesantes.

4) Anónimo: «Pintores españoles», en la *Revista de La Crónica*, Miscelánea, tomo I, Nueva York, 1848, pp. 1 a 12 y 19 a 26. Se trata de un artículo suscitado por otro, aparecido, según se dice, en la *Revista de Londres*, «en su número correspondiente al mes de julio último» y, a su vez, motivado por la publicación de dos libros, el conocido *Annals of Spanish Painter*, de William Stirling, y el titulado *A Hand Book of the History of the Spanish and French School of Painting*, por sir Edmund Head (que no veo citado dónde se esperarí hallarlo). El anónimo autor tenía personales calidades de retina y pluma, pues entre sus páginas sobre Velázquez figura este párrafo: «Velázquez retrataba el pensamiento; sus figuras viven, respiran y parece que están saliendo de los cuadros. No parece sino que los muertos salieran del sepulcro conjurados por una voz superior, para que veamos

(38) Aparte esos excelentes y utilísimos monumentos de erudición, en la cosecha bibliográfica del centenario sobresale el libro de José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (Madrid, 1960), en el que fiel a la integración de las especialidades que madura en la conciencia contemporánea, analiza al pintor en cuanto su obra le coloca «entre los fundadores del mundo moderno».

Entre los estudios dedicados a Velázquez en el tercer centenario de su muerte y los de su nacimiento, en 1899, hay una acusada divergencia: entonces se alabó sobre todo su espontánea inspiración genial; actualmente su reflexivo saber. No sería demasiado difícil investigar el cómo y el porqué de esta diversa estereoscopia.

su vivo y verdadero semblantê con la verdad que la historia nō pudo transmitirnos. Su incomparable sutileza en los ambientes, su conocimiento de la perspectiva lineal y aérea, su degradación de tonos en la luz, en las sombras y en el color, dan una concavidad y una convexidad absolutas a la superficie llana del lienzo; y vemos el espacio, el vacío y el reflejo vivo de un espejo. Nada puede haber más perfecto que la frescura, la individualidad y la identidad de todas sus personas» (p. 22).

5) PI Y MARGALL, FRANCISCO: *Historia de la pintura en España*, tomo I (único publicado), Madrid, 1851. El libro no llega al siglo XVII pero, en unas frases anticipatorias (pp. 11 y 12) hace algunas afirmaciones sobre Velázquez.

6) CLÉMENT DE RIS, COMTE L.: *Le Musée Royal de Madrid*, París, 1859. Las páginas que dedica a la escuela española tienen interés, y no sólo como testimonio de su época. Por ejemplo, escribe sobre Velázquez: «(Il) n'embellissait donc pas; il relevait, il sauvait ses sujets à force d'art; il était vraie, mais non réaliste dans le sens que l'on donne aujourd'hui à ce mot» (p. 25).

7) REGNAULT, HENRI: *Correspondance*, París, 1872. En una carta del 24 de septiembre de 1868, fechada en Madrid, trata con alguna extensión de Velázquez. En ese viaje realizó el conocido retrato ecuestre del general Prim y una copia de *Las lanzas*.

8) EMILIA PARDO BAZÁN: «La vida contemporánea. Velázquez», en *La Ilustración artística*, número 912, Barcelona, 19 de junio de 1899. Se escriben en el artículo cosas tan discretas como este párrafo: «Velázquez es un pintor nacional, enteramente nacional, y acaso lo que de español hay en su arte sea más perdurablemente español que otras manifestaciones al parecer señaladas con el carácter especial que se nos atribuye. Taine, para definir nuestro arte, nos llama 'una monarquía de inquisidores y de cruzados, que conservaban los sentimientos caballerescos, las pasiones sombrías, la ferocidad, la intolerancia y el misticismo de la Edad Media', y opina que en esa atmósfera sobrecargada de fanatismo 'los máximos artistas son los hombres que han poseído en más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones de ese público que los rodeaba'. Semejante teoría, que el maestro de la crítica aplica inmediatamente a Lope de Vega y a Calderón, sería difícil de aplicar a Miguel de Cervantes y a don Diego de Silva Velázquez; y, en efecto, guárdase Taine de sacarla a relucir con motivo de ninguno de los dos mayores astros de nuestro cielo. Porque en el extranjero hay propensión a vernos a través de nuestra leyenda tan sólo, y el lado realista, el enérgico estudio de la verdad sin aditamentos que nuestro arte encierra, ha solido dejarse a un lado, costumbre

de los que defienden una tesis al encontrar documentos que la contradicen y hasta la destruyen.» Salvando lo que hay que salvar, es decir, la falta de «sentido histórico» que Pardo Bazán comparte con Taine, otros habíamos llegado a análoga aclaración. Sabido es que España se llamó, a veces, con mayor propiedad, las Españas, pues en el espacio, en el tiempo y hasta en todo momento de su entera sociedad hay que distinguir grupos que divergen hondamente entre sí, y definir cuáles son los rasgos característicos totales requeriría una delicada matemática social aún no inventada. Para muchos españoles España es, precisamente, algo muy alejado de *Los toros, las castañuelas y la Virgen*, por decirlo con el simbólico título del libro de Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 1927) que, sin duda, a otros arrebatan. Pero la costumbre de embarcarse en el tópico es, con la mayor frecuencia, el camino del error. Así, por ejemplo, el cuadro *Los disciplinantes*, de Goya (en la Academia de San Fernando), tan «español», resulta ser trasunto de la *Procesión de flagelantes*, de Ter Borch (Museo Boymansvan-Beuningen, en Amsterdam), a su vez, inspirada en la risueña Italia (véase «Ter Borch y España», en *Goya*, mayo-junio, 1962). Lo cual no impide que precisamente Francisco de Goya no tuviese razones nacionales para sentir el tema.

9) MORENO VILLA, JOSÉ: *Evoluciones*, Madrid, 1918. El capítulo «Sabandijas humanas» está dedicado a los bufones velazqueños.

10) PICÓN, JACINTO OCTAVIO: *Velázquez* (segunda edición refundida), Madrid (s. a.) (1925). Esta reedición figura en la bibliografía de Gaya Nuño, pero omite advertir que lleva sensibles novedades y mudanzas y unos «Apuntes biográficos» del autor debidos a Agustín G. de Amezúa, quien, además, da cuenta de las anomalías ocurridas a ciertos documentos velazquinos.

11) AZORÍN: *Pintar como querer*, Madrid, 1954. Esta compilación de escritos sobre pintura reproduce dos artículos que comentan el *Velázquez* (París, 1913) de Aman-Jean, entonces publicado. Y también otro artículo de 1903 en el que Azorín da noticias sobre «las llamadas restauraciones» efectuadas en el Prado y dice: «Ha llegado el descaro hasta ponerse mano en la joya más preciada del gran Velázquez. Un recio y deslumbrante barniz ha sido extendido recientemente sobre el cuadro de *Las Meninas*; la obra ha quedado desconocida. Ya aquella apacible diafanidad del ambiente, aquella atmósfera velada y suave que el maestro puso en la estancia regia, ha pasado al acervo de los recuerdos. La perspectiva y la diafanidad—maravillas de la obra inimitable—se han disipado bajo ese denso y estúpido charol de coches» (p. 12). Y todavía refiere luego que «este mismo lienzo de Ve-

lázquez estuvo a punto de ser desgarrado por la caída de una ventana» (39).

12) PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Memorias* (Obras inéditas, volumen X), Madrid, 1930. En la parte titulada «Lo que me contó un abate» —memorias de un viaje a Italia—, hay un capítulo IV, en el que trata con algún detalle del retrato de Inocencio X, por Velázquez.

13) Y puesto que se trata de «completar» una relación minuciosa, diré también que a los cinco títulos en ella mencionados que llevan mi nombre acompaña el ensayo «El estilo vital de Velázquez», publicado en la revista *Cuadernos*, París, núm. 46, enero de 1961, que, como los restantes, y como estos cinco apéndices, contiene anticipaciones de las páginas de un libro (40).

(39) El asunto de las restauraciones es, ciertamente, de muy difícil resolución. Por estas fechas, dada la *historicitis* que a todos nos aqueja, contemplar el cuadro tal y como lo remató su autor parece lo esencial, pero es seguro que, a veces, el envejecimiento del lienzo trae consigo valores estéticos sobreañadidos. Hay en el propio Prado ejemplos recientes que merecen diversa estimación. La limpieza de *El pasmo de Sicilia* es un logro indudable, pero la de *La familia de Carlos IV*, aunque haya revelado pormenores, y aunque los incontables brillos de las sedas, joyas, bordados y galones han adquirido una radiante irisación quizá vecina al acabado del cuadro, a la vez, una ingrata dureza ha evacuado el aire interior que envolvía diversamente a las figuras.

(40) A los precedentes citados, sobre la presencia de Velázquez como personaje en la literatura, puedo agregar la novela histórica *La dama del conde-duque*, Madrid, 1852, por Diego Luque. El protagonista es, precisamente, un pintor, y Velázquez, sin relieve y tópicamente, aparece una y otra vez en sus páginas.