

# *Mucha alma en carne viva,* que diría Díaz del Valle

José María RIELLO VELASCO

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Reflexiones sobre la pintura de Velázquez y el libro de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*.

**Palabras Clave:** Julián Gállego, Diego Velázquez, Lázaro Díaz del Valle, Diego de Saavedra Fajardo, Jusepe Martínez, Francisco Pacheco, Vicente Carducho, arte y símbolos, arte y literatura.

“Mucha alma en carne viva”  
like Díaz del Valle would say

## ABSTRACT

Reflexions about Velázquez's picture and Julián Gallego's book titled *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*.

**Key Words:** Julián Gállego, Diego Velázquez, Lázaro Díaz del Valle, Diego de Saavedra Fajardo, Jusepe Martínez, Francisco Pacheco, Vicente Carducho, art and symbols, art and literature.

A don Julián,  
por escribir lo que escribió sobre don Diego

Nunca me pareció azaroso que don Julián pusiera en boca de uno de los personajes de uno de sus libros más divertidos aquello de “es la realidad... (...) la vida está repleta de temas de pintura, si uno los sabe ver”<sup>1</sup>. Al fin y al cabo me aventuro a creer que don Julián amaba lo real sobre todas las cosas, y que ese idilio vital fue el que lo llevó en más de una ocasión y siempre con acierto a dedicar muchos de sus esfuerzos y desvelos a desentrañar la pintura de Velázquez. Y de eso se trata en estas breves líneas, algunos pensarán que bajo el signo de la más descarada osadía, y nada más lejos, pues esto son borrones y no más, aunque tampoco menos, que se deben entre otras cosas al imparable aluvión de exégesis iconológicas que se viene aplicando a la obra del sevillano. Últimamente vengo dando vueltas a una

---

<sup>1</sup> GÁLLEGO, Julián: *Mi portera, París y el arte*. Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 141.

cuestión un tanto farragosa; y es que en la última bibliografía sobre Velázquez, como digo, abundan las interpretaciones simbólicas, como si esa pintura de nada como llamaba Moreno Villa a la pintura de Velázquez tuviera la necesidad de ser llenada, y llenada nada menos que de ideas.

Sabido es que toda la historia de la pintura está jalonada de historias como aquella de las uvas de Zeuxis o del cortinaje de Parrasio, leyendas que, en definitiva, explican algo esencial: la ineludible tendencia ilusionista de la pintura, y la respectiva capacidad de los artistas para representar la realidad. Sigo pensando que es una seca hoja de parra, pero qué maravilloso sería que Portús llevara razón cuando afirma que, a los pies del Baco del Prado, Velázquez pintó un pajarillo picoteando unas uvas o bebiendo unas gotas de tinto en referencia a la narración pliniana<sup>2</sup>. ¿No os parece realmente extraño que los pintores pusieran toda su atención en representar lo real, en copiar lo que ya existía, lo que veían, y no lo que su imaginación les impusiera? Desde los bisontes de las cavernas a la proteica obra picassiana, los pintores han pintado lo que ven, cierto es que de la manera en que ellos lo ven, que para el caso es la más certera. En el mejor de los casos el pintor, dicho sea ya, nunca es pintor de ideas; para eso no hubiera elegido el camino de la pintura, tal y como habrían querido muchos de nuestros contemporáneos filósofos. Me atrevería a decir que mucho menos Velázquez, un pintor que defendió como quizá ninguno antes ni después la mirada y, por tanto, lo visible. Es más, en su momento, desde luego y no sólo para él, el ojo era el más noble de los sentidos. No seré yo quien niegue la querencia simbólica del seiscientos español, y en general europeo, por otra parte tan evidente; pero no menos notoria es la sensualidad de esos tiempos. Por otra parte, el carácter marcadamente polisémico de la mitología en el contexto del siglo XVII hispano hace aún más espinosa la cuestión<sup>3</sup>, y de nuevo puede acudir don Julián con sus diestras palabras, pues “no está de más señalar la diferencia en la posición del pintor, para quien lo fundamental es la pintura aún cuando esté impregnada de literatura”<sup>4</sup>. O lo que viene a ser lo mismo, que los símbolos o las ideas son siempre *a posteriori*, vienen después de la perentoriedad de lo real, que al fin y al cabo es lo que interesa al pintor. Parecemos empeñados en llenar los lienzos de Velázquez de cosas que no están en ellos. ¡Qué necesidad de emborronar una pintura por otra parte tan complicada! Nos debe atemorizar que la pintura de Velázquez, como decía, sea pintura de nada, y ya sabéis lo que le pasa a uno que no pinta nada en un sitio... Esta profusión de ideas y de hermenéuticas varias, que no digo que no sean necesarias siempre y cuando vengan acompañadas de ciertas dosis de prudencia, acaban cegando la mirada, nublan la vista, y al final terminamos por no mirar a los cuadros, que es lo que debería importar. Todo cabe achacarlo al afán de novedad, incluso de notoriedad en el peor de los casos, y por ello las interpretaciones son cada vez más complicadas y se apoyan menos en do-

<sup>2</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: *Pinturas mitológicas de Velázquez*. Madrid, Edilupa, 2002, pp. 42-44.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>4</sup> GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 83.

cumentos de época, lo que las hace progresivamente más especulativas que apuradas y creíbles. Hasta tal punto esto es así que esas preciosas transcripciones del natural que son los paisajes de Villa Medici, realizadas probablemente con el motivo delante, han sido leídas como trasunto de leyendas mitológicas, y ello es significativo no sólo en este contexto sino también por la necesidad de la que adolecemos para dar un contenido narrativo a lo que realmente no lo tiene, sino que es, discúlpese la expresión, pura pintura. Podría haberse hablado de la luz que matiza los pequeños lienzos, entre otras cosas porque si el tiempo pasa, no es porque las manecillas del reloj avancen inexorablemente, sino porque la luz cambia. El tiempo no es otra cosa que alteraciones de luz; lo sabía Velázquez mejor que nadie, o al menos así lo deja entrever en sus paisajitos de la villa romana. Instantes de luz, efímeros, pero vistos. Y más en ese momento histórico tan preocupado por el tiempo y, ante todo, su fugacidad.

Lo mismo ocurre con su pintura de asunto mitológico. Ese cuadro que pintó por los mismos años que los paisajes antes citados, la *Fragua de Vulcano*, plantea sobre todo problemas de expresión plástica o, si se quiere, problemas formales más que de significado. Es sabido que lo pintó durante su primer viaje a Italia, un viaje que, dicho sea de paso, era fundamentalmente de formación. Y eso es lo que se materializa aquí: un reto ante la pintura de historia y ante el desnudo como género pictórico por excelencia. Las esculturas que vio y estudió en Roma han sido transformadas en carne palpitante, en vehemente cuerpo de mancebo italiano; por otro lado, los avances con respecto a *Los Borrachos* en lo que a la composición se refiere ya han sido suficientemente analizados y a mí me cabe decir que no debería dudarse que el espacio de la herrería es uno de los que debían abundar por la Roma de entonces, y que los yunques, martillos y demás utensilios de herrero los vio el pintor, y como tal los pintó, como vio y pintó las armaduras modernas que reposan en el suelo; la lobreguez del sitio no sólo queda atenuada por la aparición de Apolo, sino también y sobre todo por el eficaz reclamo luminoso que es el pequeño jarrón cerámico del fondo, que además de ser un sutil retazo de realidad, contrasta con el candente metal al rojo que aguarda sobre el yunque: los grumos de pintura remiten al fuego interno de Vulcano, quemado

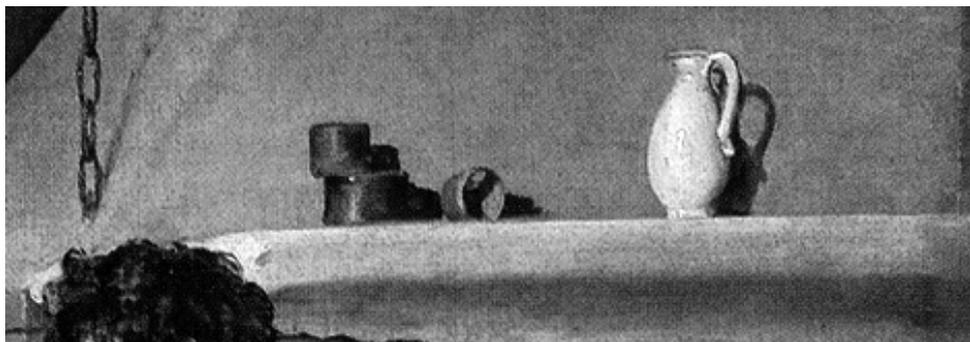
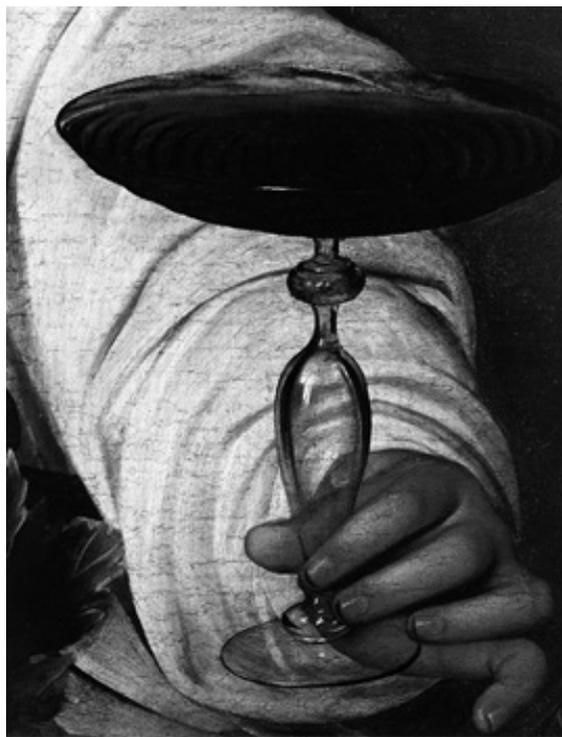


Fig. 1. Retazo de luz. Detalle de *La fragua de Vulcano*, h. 1630. Madrid, Museo del Prado.

de amor vivo y lo que es peor, de pasionales celos. Si se me permite volver por un instante al Baco madrileño, que mucho tiene que ver con Vulcano y sus cíclopes, recordaré ahora las veces que ha sido relacionado con el *Baco* de Caravaggio hoy en los Uffizi. Y lo que tienen uno y otro de fraternos está, cómo no, en las manos de este último; mejor, en las puntas de sus dedos, puesto que nunca se vio que un dios tuviera las uñas negras de tan mugrientas.

El *Marte* que alguna vez estuvo en la Torre de la Parada también es ejemplo de esa transformación de la escultura en cuerpo palpitante, o lo que es lo mismo, de la transformación de una experiencia artística en una experiencia personal en tanto que las referencias a la escultura antigua —ya sea al *Ares Ludovisi* o al *Penseroso* de Miguel Ángel— quedan tenuemente veladas por el estudio del natural. Por ello Velázquez difumina sus contornos y perpetúa así la pulsión y el movimiento constante de lo que está vivo, poniendo en juego la valentía en el toque de pincel que aprendió en Italia y, por otro lado, demostrando mediante la técnica lo que es un secreto a voces: que el cuadro está pintado del natural. Quizá fue eso lo que llevó a Camón a sospechar que se trataba de

Antonio Bañules, bufón de palacio<sup>5</sup>, lo que no estaría mal si pensamos en la concepción desencantada e irónica que Velázquez compartía con sus contemporáneos en los asuntos de la mitología, aunque en su caso nunca regodeante ni vejatoria. De lo que se trataba, en todo caso, era de actualizar el evento mitológico —como el religioso en su caso— para hacerlo más cercano y visible, cual *aggiornamento* caravaggesco. De la misma manera, la *Venus del espejo* presenta cierta adiposidad natural en la corva de su pierna izquierda ¿por qué los dioses no sólo tienen las uñas sucias sino también informes y carnosos lobanillos? No me cabe duda; la modelo estuvo allí, delante del pintor, y éste la pintó en su radical belleza y en su palpable imperfección. Ya se sabe; las cosas del amor mejor tratarlas indirectamente pues más vale insinuar que mostrarlo todo en la primera baza. Quizá por eso lo que nos da la cara es el espejo, puesto que en definitiva son la visión y el deseo los asuntos del lienzo londinense: es decir, el



**Fig. 2.** *Uñas negras*. Detalle del *Baco* de Caravaggio, 1596-1597. Florencia, Galleria degli Uffizi.

<sup>5</sup> CAMÓN AZNAR, José: *Velázquez*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964, II, p. 703.



Fig. 3. *Humanos lobanillos*. Detalle de la *Venus del espejo*, 1648-1652. Londres, National Gallery.

tacto. Somos absorbidos por el cuadro, como ocurre en *Las Meninas*, tragados por la fuerza de la pintura<sup>6</sup>.

Marte y Venus son eso, cálida carne, y carne es lo que Katya Berger veía en los cuadros de Tiziano; así se lo contaba a su padre John en una postal<sup>7</sup>. Aunque sean famosos no está de más recordar esos versos de Boschini, muy creíbles por cierto<sup>8</sup>. ¿Cómo no iba a enarbolar Tiziano la bandera para Velázquez? ¿Acaso ha habido un pintor tan carnal? ¿Qué papel cabe otorgarle en ello a la vecindad de la peste y las deformaciones y laceraciones que las epidemias provocaban en los cuerpos de los venecianos? Por cierto que John Berger tiene algunas buenas páginas sobre los bufones de Velázquez<sup>9</sup>. Ahí es nada, cuando han sido objeto de tanta especulación. Sigo sin ver muchas diferencias –salvo quizá las meramente pictóricas, las artísticas, con perdón- entre los enanos y los bufones de Velázquez y los de Van der Hamen, Sánchez Coello, Villandrando, Carreño de Miranda y otros del momento, ya sea antes o después. Esos *desvíos de la naturaleza* son lo que son, corrientes y hasta cierto punto normales en la Europa moderna, pues recordaban que el mundo, en realidad, daba risa, como al *Geógrafo* de Rouen que pintó Velázquez señalando con su mano izquierda –¡las manos que pintó!- un globo terráqueo. Sólo leer el *Rabelais* de Bajtin o alguna crónica de la época con tanto

<sup>6</sup> Curiosidad o mero azar, la *Venus del espejo* fue citada como “una mujer desnuda” tanto en la almoneda de Domingo Guerra Coronel, primer propietario del lienzo; como en el inventario de bienes de don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, a la sazón Marqués de Heliche, que compró la obra en la citada almoneda. El primer documento fue publicado y analizado por Ángel Aterido en *The Burlington Magazine*, nº 1175 (febrero de 2001), pp. 91-94; el inventario del marqués fue hallado por José Manuel Pita Andrade y dado a conocer en *Archivo Español de Arte*, 1952, pp. 223-236. Ambos testimonios pueden consultarse hoy con mayor facilidad en *Corpus Velazqueño*. Edición de Ángel Aterido. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, I, pp. 245 y 273.

<sup>7</sup> BERGER, John y Katya: *Tiziano: ninfa y pastor*. Madrid, Árdora Ediciones, 2003, p. 13.

<sup>8</sup> BOSCHINI, Marco: *Carta del navegar pitoresco*. Venecia, 1660, p. 56: “Don Diego repliché con tal manera:/ a Venetia se trova el bon, e’l belo:/ mi dago el primo liogo a quel penelo:/ Tician xè quel che porta la bandiera (...)”.

<sup>9</sup> BERGER, John: “Los enanos cambian de sitio”, en *El retrato*. Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 361-368.



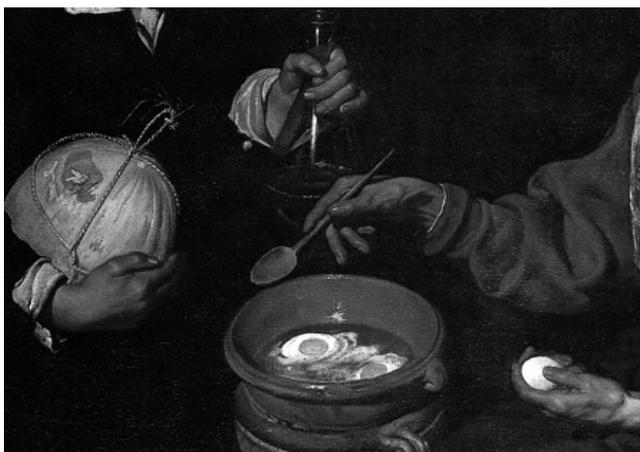
**Fig. 4.** *Da risa*. Detalle de *El geógrafo*, 1627-1628. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

brío analizadas por Moreno Villa y en estos tiempos por Fernando Bouza<sup>10</sup>, para darse cuenta de que la existencia de las *sabandijas de palacio* no era monopolio español, y desde luego no privativo del siglo XVII; incluso monarca tan sobrio y riguroso como lo fue Felipe II no se libró de ser reprendido por su padre por el gusto que tenía en rodearse de locos y bufones, como evidencian las *Instrucciones de Palamós* de 1543. La normalidad de *lo anormal* en el siglo XVII es lo que incomoda hoy por hoy, pero no por ello hay que acudir a los bufones y enanos de Velázquez para emplearlos como ilustraciones de un discurso filosófico más o menos acertado. Si los locos, bufones y otras gentes de placer recibían un trato que podríamos tildar de familiar en la España de los Austrias, ¿por qué no habrían de ser objeto de la atención del pintor, máxime si además de divertir a los monarcas y aliviarlos de su natural melancolía, remendaban por contraste su -de por sí- endeble y enfermiza apariencia? Basta pensar por un momento en Gracián y el valor de la *desemejanza* para subrayar con agudeza las diferencias entre las partes a cotejar<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Me refiero en particular al celeberrimo libro de MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*. México, Casa de España, 1939; BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*. Barcelona, Temas de Hoy, 1991; y BOUZA, Fernando y BETRÁN, José Luis: *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*. Barcelona, DeBolsillo, 2005, pp. 33-125. Tanto menudeaban los enanos y demás por palacio que Moreno Villa contabilizó 123 entre los años que refiere su libro.

<sup>11</sup> En el Discurso XII de su *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*, publicado en Madrid en 1642. Véase lo que escribió don Julián en aquel precioso libro que dedicó al sevillano: “Quienes tratan de hacer del pintor un apóstol, subrayan la infinita atención, la bondad con que los pintó. Pero esa era su normal manera de pintar. Si hay un juicio moral o humano, el pintor lo esconde tras la obra. La denuncia no existe sino en nuestra mente, al ver retratados con tan inexorable lucidez esos monstruos. Y una vez más tropezamos con las dificultades biográficas de un pintor que no quiere hacer de sus cuadros confidencias de sus estados de ánimo, que sólo quiere que veamos el cuadro, y no a su través al artista”; en GÁLLEGO, Julián: *Diego Velázquez*. Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 100-101.

Es precisamente la absoluta normalidad de la pintura de Velázquez lo que me preocupa: lo trascendental es lo que pasa desapercibido. Y aquí radica su complejidad, que fue la que debió atraer tan poderosamente a Manet, pintor complicado donde los haya, a despecho de la *vulgaridad* de su obra en la que aparentemente nada ocurre<sup>12</sup>. Eso es lo que pasa en Velázquez: que nada pasa. Nos devanamos las entendederas discutiendo si son fritos o escalfados los huevos que cocina la vieja, cuando lo esencial es lo que rodea el anafe: un remolino de manos<sup>13</sup>. Lo que yo vengo a compartir aquí es algo que sale del propio cuadro, que está en él, que se presenta ante nosotros. A diferencia de Goya, ¡qué gran pintor de manos fue Velázquez! Tan bueno que incluso le bastaba un breve apunte para transmitir toda su vivacidad, como en *La costurera* de Washington. ¿Os habéis fijado que las manos de sus personajes adquieren un significado especial, casi siempre se tornan reveladoras? No me refiero ahora a esa manifestación de los *affetti*, a los movimientos del alma que tanto preocuparon a los coetáneos pintores italianos, e incluso a él mismo. No, no, ahora quiero que veáis conmigo cómo los personajes de Velázquez siempre tocan algo, siempre tienen algo



**Fig. 5.** *Remolino de manos*. Detalle de la *Vieja friendo huevos*, 1618. Edimburgo, National Gallery of Scotland.



**Fig. 6.** *Basta con esto*. Detalle de *La costurera*, ¿1640-1650? Washington, National Gallery of Art.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: “La pintura se complica”, en *Manet en el Prado*. Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 95-117.

<sup>13</sup> GÁLLEGO, Julián: “Catálogo”, nº 4, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PEREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y GÁLLEGO, Julián: *Velázquez*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 74-79 y especialmente p. 78. Todo un acontecimiento fue esta exposición madrileña, y un punto de inflexión en los estudios velazqueños las fichas catalográficas que Gállego escribió en aquella ocasión.



**Fig. 7.** *Gotas de agua.*  
Detalle del *Aguador de Sevilla*,  
1619-1620. Londres, Wellington Museum.

cogido<sup>14</sup>. Y ese algo no sólo tiene unas cualidades propias, intrínsecas al propio objeto, sino que a él se han añadido otras exteriores, por así decirlo: la humedad de la alcarraza, el calor del anafe, el frescor del búcaro. Además, Velázquez acentúa la corporeidad de las cosas no sólo a través de esas sinestesias táctiles, sino también a partir de la composición y el color, introduciéndonos en el cuadro o, mejor aún, sacando personajes y cosas al espacio que queda entre la obra y el espectador, que es el fragmento espacial donde el milagro ocurre o puede acontecer. ¿Por qué aún no se ha escrito apenas sobre ese espacio intermedio? El cántaro del *Aguador* no deja de ser una agresión a nuestro espacio, y una invitación a recoger en las yemas de nuestros dedos -¿con qué, si no?- las gotas de agua que rezuman del barro. Otras veces incomoda un tanto la artificiosidad con que los objetos están colocados en esos bodegones de la juventud sevillana, en particular en *La mulata* de Chicago, cuya jarrita boca abajo no se explica sino como malabarismo formal, o más bien... Del mismo modo, los cacharros que rodean a la vieja de Edimburgo plantean serios inconvenientes; ¿para qué querría ella un almirez si lo que hace es

freír huevos? Lo que creo es que esos primeros lienzos velazqueños son ejercicios de aprendiz que revelan un íntimo amor por lo real y un portentoso talento para representarlo sobre el lienzo. Ahí anida la justificación. Quizá por ello también los personajes se presentan cual objetos y no se miran, precisamente para no despistar la mirada que debe centrarse, ante todo, en los objetos del primer término, que son los que Velázquez debía tener cerca, en el taller o en la cocina, tan a mano como tenía al aldeanillo que había cohechado en palabras de Pacheco y a la mujer de éste, María Páramo, que son los que presuntamente aparecen en el lienzo escocés, pero también en el *Aguador* -el niño- y en *Cristo en casa de Marta y María* -la vieja-.

La *Sibila* del Meadows puede ser una alegoría de la pintura o de la historia o en efecto una adivina profana, pero de lo que no cabe ninguna duda es que ni cálamo ni pincel aparecen en su mano, sino la simple y desnuda yema de su dedo que acaricia la superficie de quién sabe qué, si lienzo o tablilla, arrojando una sombra tan embaucadora que es difícil no pensar en los penumbrosos orígenes de la pintura; evidentemente

<sup>14</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio: *El barroquismo de Velázquez*. Madrid, Rialp, 1965, p. 44: “(...) ninguna mano queda inactiva”.



**Fig. 8.** *El origen en la sombra.*  
Detalle de la *Sibila*, 1648-1651.  
Dallas, Meadows Museum.

tuvieron lugar en la sombra, porque es en ella donde acaece lo interesante<sup>15</sup>. Ningún pintor es tan escurridizo y paradójico como Velázquez. En los retratos ocurre lo mismo, aunque también el sevillano partiera de ciertas convenciones anteriores. Felipe IV siempre sostiene algo, ya esté justificado o no, y todo puede tener un significado más o menos explícito; pero hay en Velázquez algo más que convención, y sus retratados no agarran lo que llevan con la huera costumbre con que lo hacen los efigiados por pintores anteriores. Se aferran con naturalidad, aunque también con fuerza, al papel, al bufete, al sombrero o al abanico, temerosos al parecer de que la vida pase, de que ellos pasen y los objetos queden, sentimiento natural de unas mujeres y unos hombres que vivieron cuando el poeta escribía “soy un fue y un será y un es cansado”. El desdén con que sostiene el infante don Carlos el guante cabe atribuirlo al arrojo de la juventud, pero también al desapego del poeta - que lo fue- por lo que no sea la poesía, de hecho menos efímera, si buena, que la vida. Quizá ninguna mano mejor para ir terminando, o en todo caso ésa que anda por ahí perdida a la búsqueda de su dueño y que, cual sarcasmo del destino, parece reiterar que las manos, en Velázquez, nunca debieron pasar inadvertidas<sup>16</sup>.

La pintura de Velázquez no es sólo una pintura de ideas, no, sino ante todo una pintura descaradamente material, y por ello los objetos tienen la misma importancia que los personajes, ya sean éstos bufones o reyes o humanos que se creen dioses, y viceversa. Otorga una singularidad de retrato a todo lo que pinta; de ello se hicieron eco los teóricos contemporáneos, que lo admiraron siempre por su cualidad de retratista. Los reproches que Vicente Carducho dedica a la pintura del natural, en perfecta sintonía con su visión

<sup>15</sup> CÉLINE, Louis-Ferdinand: *Viaje al fin de la noche*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Edhasa, 2004, p. 81.

<sup>16</sup> Me refiero a la que Gudiol creía parte de un desaparecido retrato de Fernando Valdés -arzobispo de Granada y presidente del Consejo de Castilla entre octubre de 1633 y diciembre de 1639, fecha de su muerte-, que durante algún tiempo estuvo en el Palacio Real de Madrid y hoy en paradero desconocido. Véase GUDIOL, José: *Velázquez, 1599-1660: Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona, Polígrafa, 1973.

antinaturalista del arte, se han interpretado muchas veces como críticas veladas al que debió ver como su principal rival desde su llegada a Madrid en 1623, en particular en aquellas frases dedicadas a la pintura de bodegón, pues nada tenía que ver con las idealizadas composiciones del academismo florentino del que él procedía<sup>17</sup>. Pacheco evidencia en los párrafos que dedica a la vida del yerno la pronta inclinación a la copia del natural y, aunque con destacados paralelismos con la vida que Plinio dedicó a Apeles, la relación que lo unió a Felipe IV preferentemente por la calidad de sus retratos<sup>18</sup>. Habla fundamentalmente de retratos Jusepe Martínez, y transmite un peculiar testimonio para lo que se dice aquí, puesto que uno de los inconvenientes que tanto Velázquez como su yerno Martínez del Mazo atribuían a la pintura al fresco era “el no poderse valer del natural”, además de la divertida anécdota de la joven de Zaragoza que desestimó el retrato que le hiciera Velázquez por no copiar minuciosamente la valona “de puntas de Flandes muy finas”; no comprendía la señoritinga maña en qué estribaba la grandeza de don Diego y que sí advirtió Ustároz: “que el estudio parezca acaso, y no afectación”, o lo que es lo mismo, la más alta cota de naturalidad por medio del máximo de artificio, logro que Velázquez consiguió como nadie<sup>19</sup>. De la calidad de retratista escribió también



**Fig. 9.** *Para tocar, el guante sobra.*  
Detalle del *Infante don Carlos*,  
1626-1627. Madrid, Museo del Prado.

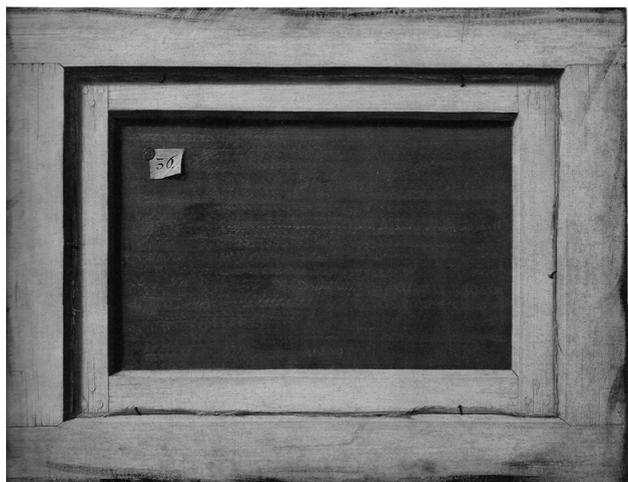
<sup>17</sup> CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turner, 1979, pp. 338-339.

<sup>18</sup> Para esa visión de Velázquez como nuevo Apeles, además de las contribuciones de Warnke y Portús, véase HELLMWIG, Karin: *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, Visor, 1999, pp. 137-144.

<sup>19</sup> MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de Julián Gállego. Madrid, Akal, 1988, pp. 198 y 212 respectivamente. Las referencias de la edición recientemente publicada son las siguientes: MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de María Elena Manrique Ara. Madrid, Cátedra, 2006, pp. 242 y 250. La cita de Ustároz, en USTÁRROZ, Juan Francisco Andrés: *Obelisco histórico i honorario que la Imperial*

Lázaro Díaz del Valle, a quien una efigie del monarca le “infundió respeto y provocó a dignísima veneración porque no le faltaba más al retrato que la voz, porque tenía mucha alma en carne viva”<sup>20</sup>. Y ello debió ser tópico en la época, pues lo repite Saavedra Fajardo en la segunda redacción de la *República literaria*, cuando afirma que ante un retrato de Felipe IV de mano velazqueña le inclinó “la rodilla y los ojos”<sup>21</sup>. Incluso los perros de los retratos que hiciera de Felipe IV, del cardenal infante don Fernando y del príncipe Baltasar Carlos en hábito de cazadores para la Torre de la Parada, son “tan respetados como los enanos, auténticos retratos de *personajes famosos*”<sup>22</sup>.

Significativamente, en las obras de Velázquez la interpretación simbólica no afecta a la pintura como pintura, por decirlo de alguna manera, o sólo la afecta de soslayo. Incluso el propio Gállego, en ese libro tan admirado y afamado como mal entendido después, lo dice en una de sus líneas: “Todo puede tener una explicación, como todo puede tener un precedente: basta buscar un poco, y lo hallaremos a nuestra medida”<sup>23</sup>. En efecto, al final acaba uno por no mirar al lienzo e inventa su propia historia –quizá por no poder mirarlo, cegado por tanta idea y por tanto mirar al sol platónico-. Los cuadros de Velázquez apelan, en un interminable diálogo con el espectador, primero a su mirada, pues es a través de ella que el que mira entra más directamente al trazo, al trazo de la pintura. Y luego la pintura se complica, con referencias a otros sentidos, a otras sensaciones. Didi-Huberman lo dice con acunada precisión: “Ver no se



**Fig. 10.** *Por no mirar. Reverso de un cuadro*, de Cornelis Norbertus Gijbrecchts, 1670. Copenhague, Statens Museum for Kunst.

*Ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del Serenísimo Señor, Don Balthasar Carlos de Austria...* Zaragoza, 1646, pp. 108-109.

<sup>20</sup> DÍAZ DEL VALLE, Lázaro: “Origen e yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo”, 1656, fols. 32-32v.

<sup>21</sup> SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: *República literaria*. Edición de Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2006, p. 205.

<sup>22</sup> GÁLLEGO, Julián: *Diego Velázquez, op. cit.*, p. 93. Por cierto que estos retratos, hoy en el Prado, durante un tiempo fueron acompañados en el pabellón de caza de la Torre de la Parada por algunos de los bufones y enanos, como los de Calabacillas, don Diego de Acedo o Francisco Lezcano. Sin duda estos últimos realzaban por contraste el porte señorial y majestuoso de los cazadores, teniendo en cuenta además que la caza era por entonces ejercicio regio por excelencia al ser “viva imagen de la guerra”, como diría Martínez de Espinar en su *Arte de ballestería y montería*, publicado en 1644.

<sup>23</sup> GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos...*, *op. cit.*, p. 263.

piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del tacto”<sup>24</sup>. Hoy por hoy, me parece, lo que más nos interesa de la pintura de Velázquez es eso: su primordial sensualidad, su apelación a los sentidos, la llamada a jugar con sus lienzos y a sentir lo que sus personajes sienten. Porque si no, nos puede ocurrir como aquéllos a los que interpelaba aquel amigo de El Greco, culterano por antonomasia pero en este caso conceptista hasta la médula, diciéndoles que “(...) aún el mirar, hay con ojos quien lo ignora”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ni qué decir tiene que siguiendo muy de cerca las ideas de Merleau-Ponty; véase DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, p. 14.

<sup>25</sup> PARAVICINO, Fray Hortensio Félix de: *Obras postumas, divinas y humanas*. Madrid, 1641, p. 130.