

La Venus italiana de Velázquez

The Italian Venus by Velázquez

Carlos GARCÍA PEÑA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
charoros@terra.es

RESUMEN

La fascinante Venus del Espejo, única pintura del arte español con este tema, muestra a la diosa de espaldas mirándose en un espejo, recostada sobre un lecho.

El Marqués del Carpio, virrey de Nápoles fue el propietario de esta maravillosa pintura que plantea muchas dudas sobre su fecha.

PALABRAS CLAVE

Venus.
Velázquez.
Marqués del Carpio.
Desnudo.

ABSTRACT

The fascinating Venus with a mirror the only Spanish picture about this subject, showing the goddess looking at herself at a mirror. Similar subject was used very seldom to show the backside of the sitter.

The Marchese del Carpio, viceroy of Napoli, was the owner of this wonderful picture that opens a lot of doubts about its date.

KEY WORDS

Venus.
Velasquez.
Marquis Carpio.
Nude.

Querría empezar por aclarar que mi acercamiento a la «Venus del espejo» (Lám. 1) se inició en el año 1974, en que comencé mi estudio sobre la pintura española en Londres¹. Desde entonces he visitado a «mi Venus» en multitud de ocasiones, pero siempre con un entusiasmo que no ha decaído con el paso de los años. Por encima, y más allá de la extraordinaria originalidad de su cromatismo, la pintura de Velázquez interpreta un extraño fenómeno de disolución espacial con el espectador que se atreve a penetrar más allá de la barrera del vidrio, tan inoportuno como inútil, y se adentra en el puro deleite que sólo puede experimentarse ante la «Gioconda» en el Louvre, la «Pietà» de Sebastiano del Piombo en Viterbo o «Las Meninas» en el Prado, y muy pocas más. Más allá de cualquier consideración, cantan los hechos: desde el punto de vista moral, la única figura atacada de forma furibunda por los «defensores» de la decencia, aunque el trasfondo era la liberación de la mujer concediéndole el voto, fue la Venus, a pesar de que, en la National Gallery y muy cerca de ella había otras pinturas de desnudos.

¹ García Peña, C., *Pintura española en algunos museos de Londres. Siglos XVII-XIX*. (Inédito).



Lámina 1. «La Venus del Espejo». Velázquez.

Como puede comprobarse por las fotografías realizadas a raíz del atentado se eligió una pintura protegida por cristal. Hay que pensar si la agresividad del desnudo parecía merecer tan brutal respuesta.

El análisis del cuadro nos proporciona los siguientes datos objetivos: óleo sobre lienzo, 1'225 m. por 1'77 m. Posiblemente está un poco recortado por el lado izquierdo.

El fondo se encuentra dividido en dos zonas de color. Dos terceras partes están ocupadas por una gran cortina carmesí, cuyo borde derecho se recoge hacia la izquierda, hacia el centro geométrico del cuadro, perdiéndose tras el marco del espejo. Delimita la otra zona del fondo en sombras ocre que se iluminan suavemente para rodear la cabeza de Venus. Casi la mitad inferior del cuadro está ocupado por el gran lecho sobre el que está recostada la diosa.

Como elementos de transición a estas zonas de líneas horizontales, encontramos en la mitad superior de la izquierda la figura arrodillada de Cupido alado con la cabeza inclinada hacia el plano del espectador, la cara en sombras y apenas esbozados los rasgos que aparecen algo caricaturescos, los brazos adelantados, apoyada la mano derecha sobre la izquierda, que sostiene el marco de caoba de un espejo por su ángulo superior derecho. En bandolera lleva una cinta azulada desde el hombro izquierdo, anudada en el flanco diestro. El cuerpo se nos muestra de tres cuartos. La pierna derecha se dobla aunque sin que la rodilla llegue a tocar el lecho, descansando todo el peso en la izquierda, que no es visible. El pie de este lado aparece en sombras y

apenas esbozado por una mancha de color; el pie derecho se oculta en su parte delantera tras la tela gris oscura que cubre el lecho.

Existe una cinta doble que cae sobre la muñeca derecha del niño y se resuelve en dos curvas en forma de S sobre el marco y parte del cristal del espejo reflejándose en su ángulo superior. Los extremos de esta cinta parecen terminar en flecos.

En el cristal del espejo, que se inclina hacia atrás e izquierda, se refleja en forma indefinida, abocetada, el rostro de Venus, perdiéndose la parte baja entre las gasas que existen en el lecho.

Es en el espejo donde contemplamos, sobre una espuma indefinible de formas vagas, las sombras de un rostro que ni siquiera podemos calificar de bello; de hecho, ninguno de los comentaristas y críticos del cuadro se han atrevido a calificar de hermoso el indefinido retrato. «El espejo cumple perfectamente con el doble significado de ser símbolo de verdad y de vanidad, devolviéndonos el rostro de esta mujer desdeñosa que nos da la espalda» (Gutiérrez Pastor 1992: 3-31). La cabeza se independiza del resto de la figura por la presencia del propio marco de ébano. Se construye así una interesante muestra de lo que se llama el cuadro dentro del cuadro, de cuyo funcionamiento y efectos escribió magistralmente J. Gállego (1984^a y 1984^b), y como ahí se muestra no constituye ejemplo único en la producción velazqueña. Igualmente, además de los numerosos ejemplos que el autor recoge en ambas publicaciones, que se complementan felizmente en su argumentación, es necesario insistir en que el recurso se emplea en algunas de las primeras obras de la etapa sevillana del propio autor, en las que se juega con el equívoco de mostrar la figura de Cristo en casa de Marta y María y en la otra escena secundaria en uno de los ejemplares de la «Sirvienta mulata», en los que puede ser una visión a través de un ventanillo o un cuadro colgado de la pared del fondo.

La figura desnuda de la diosa tendida de espaldas al espectador marca una rotunda zona horizontal en tonos rosas nacarados. «Todo es plástico, de blanda y fluida luminosidad. También armonizada en rojos y con una palpitación humana que da a esta obra el máximo interés realista» (Camón Aznar 1978: 374). La cabeza se yergue apoyada en la mano derecha, con los cabellos castaños recogidos en un moño; nos permite ver el perfil de su frente, mejillas y barbilla, y el lóbulo de la oreja izquierda.

El brazo izquierdo desaparece totalmente oculto por el cuerpo; sólo es perceptible el hombro y el arranque del antebrazo. La pierna izquierda se nos presenta totalmente partiendo de la deliciosa curva de la cadera hasta los dedos del pie. Entre la pantorrilla y el muslo aparece en parte el pie derecho. La pierna correspondiente se halla doblada hacia ese espejo y por tanto, oculta por la pierna izquierda.

La cubierta del lecho es el segundo elemento compositivo de esta mitad del lienzo. Y por encima y por debajo del cuerpo femenino aparecen alternativamente zonas de telas grises y negras no siempre tratadas de la misma forma. Descubrimos al menos dos tipos de tejidos, uno fino, como de gasa en ambos colores (el negro resuelto en tonos grises verdosos) en la zona que se interpone entre el cuerpo de la diosa y el espejo paralelo a las piernas de ésta y de Cupido. El

que aparece entre el cuerpo de Venus y el borde inferior del cuadro es de un tejido más tupido y satinado, como raso o seda.

La pintura está en buenas condiciones de conservación. Hay partes algo borrosas, como las zonas en sombra de la carne de Cupido y el brazo de Venus; también lo reflejado en el espejo está un poco dañado, aunque sin las exageraciones a las que se llegó al afirmar que la cara de Venus estaba casi totalmente repintada. López Rey se extiende grandemente sobre este mal estado de conservación (1963: 104), pero la limpieza del cuadro en 1966 demostró que no existían prácticamente estos repintes (MacLaren 1970: 127). Sí existen antiguos rasguños que atraviesan el brazo de Venus y parte de la espalda donde, como se dijo, una sufragista, en 1914, dio siete cortes con un afilado cuchillo de cocina, que pronto pudieron ser perfectamente restaurados, aunque empiezan a notarse con el paso de los años² (Lám. 2).

También en la dicha restauración de 1966 se descubrió un dedo del pie izquierdo en este extremo del cuadro que había sido tapado por repintes.

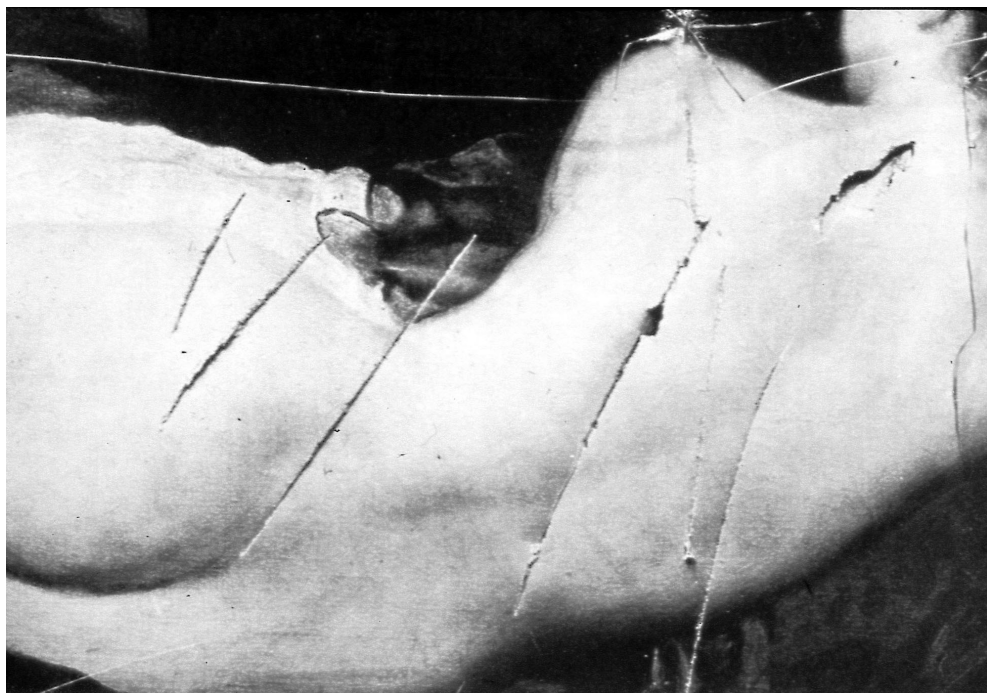


Lámina 2. Detalle de la Venus tras el incidente en 1914.

² En la guía de la National Gallery de H. Potterton pueden verse con dramática claridad los terribles cortes e incluso los propios fragmentos del impacto causados sobre el vidrio protector del lienzo, que son una muestra elocuente de cómo el excepcional desnudo no deja indiferentes a los que lo contemplan. Muy cerca se exhiben otros desnudos, como «El descubrimiento de la lujuria» de A. Bronzino (1503-1572), pintado hacia 1546, pero que sólo pudo conseguir la colocación de un tenue velo. Pero la importancia de nuestra Venus se enfatiza por ser ella la escogida y no otras figuras que se muestran sin duda con menos habilidad.

Pueden verse bastantes alteraciones en detalles de la composición como otros perfiles del rostro de Venus más hacia la izquierda, más visibles y levantados y otras tantas posturas diferentes del brazo derecho correspondiendo con aquellas. Hay *pentimenti* en la parte alta e izquierda del espejo, espalda y nalgas de Cupido.

Parece claro que la composición de la pintura se había hecho pensando en un punto de vista desde la derecha «lo que corregiría la excesiva planitud y las desproporciones del cuerpo de la diosa y el problema de la imagen reflejada en el espejo» (Marías 1993: 90).

Rozando por la cabeza del niño corre una costura horizontal de lado a lado. Todo esto parece indicar que quizá en un principio el cuadro fue más pequeño, recogiendo solamente la figura de Venus de perfil, y posteriormente se añadieron las figuras de Cupido y el espejo, como indica al principio MacLaren (1970: 14-15).

El asunto de esta pintura no es solamente raro en Velázquez sino en toda la pintura española del Barroco, en la que se dan tan pocos cuadros mitológicos. Velázquez trata temas semejantes al menos tres veces o quizá cuatro. En el inventario del Alcázar, de 1686, se citan en el Salón de los Espejos otros dos cuadros iguales de una vara de alto y media de ancho, el uno de «Adonis y Venus», el otro de «Psiquis y Cupido», de mano de Velázquez. De estos dos, el último fue identificado por Madrazo y después por Justi como la pintura que nos ocupa, aunque se ha visto que no coinciden en el asunto y, ni siquiera, en las medidas. Los cuadros en cuestión habían sido encargados por el propio Felipe IV y no es extraño que tales temas fuesen encargo real, ya que en las colecciones principescas había lugar privilegiado para tales obras y los reyes españoles no eran de los menos aficionados.

También algunos particulares coleccionan obras de este tipo. El inventario de los bienes de uno de ellos, Domingo Guerra Coronel, coleccionista y pintor él mismo, nos informa acerca de otras pinturas de tema semejante, una en formato vertical, del propio Velázquez: «un cuadro grande de dos varas y media de alto y dos de ancho, de una mujer desnuda, de mano de Diego Velázquez, maestro pintor», y en la tasación de 1652 de la misma colección, se habla de «un cuadro de pintura de una mujer desnuda, de vara y media de alto y dos varas y cuarto de ancho, poco más o menos...», no constando el autor (Camón Aznar 1964: 750).

En el taller del propio pintor aparece, citada en el inventario de sus bienes a su muerte en 1660, con el nº 539, «una Venus tendida de Velázquez de dos varas», que también se creyó la «Venus del espejo» durante algún tiempo hasta el descubrimiento del inventario del Marqués del Carpio (Ghelli 1933: 280-318)³ de 1651 que Pita Andrade, coautor con MacLaren del hallazgo en los archivos del Duque de Alba, publicó en *Archivo Español* en 1952.

³ D. Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche (Madrid 1629-Nápoles 1687). A lo largo de su vida, la mala fama le iba precediendo por doquier. Nacido en Madrid en junio de 1629, y casado muy joven con Doña María Antonia de la Cerda, de la familia Medinaceli, al parecer bellísima, contrajo una grave enfermedad que quizá fue la causa de dedicarse a buscar remedios en la brujería, de la que se le acusaba. Incurrió repetidamente en excesos que sin embargo no impidieron su ascenso en el prestigio social. Era Montero Mayor de Su Majestad y Alcaide del Buen Retiro y otros Reales Sitios, organizando fiestas magníficas, obteniendo por estos méritos su elección como Grande

La confección o exposición de figuras desnudas no era bien vista en la España del siglo XVII, y hay numerosos textos que lo prueban. Malvasia nos informa de que M. Colonna (Anguiano 1998: 197-222) al pintar en 1658 los techos del Salón de los Espejos hubo de utilizar como modelo de los desnudos un vaciado de la antigua Venus del Belvedere por no encontrarse fácilmente modelos vivos femeninos⁴. Pacheco afirma la conveniencia de usar como modelo las pinturas de Miguel Ángel más que el natural. Palomino recomienda copiar las obras de artistas pasados.

Contra estas pinturas la Iglesia reacciona pronunciándose, entre otros, el carmelita descalzo José de Jesús María, los catedráticos de las Universidades de Salamanca y Alcalá en 1632 y el Santo Oficio en 1640. El *Novissimus Index* las prohíbe explícitamente, amenazando a sus autores con penas de excomunión mayor y de quinientos ducados de multa.

Esta miope y, en algunos aspectos, farisaica posición de la sociedad impidió seguramente la realización de muchas obras con uno de los más excelsos temas de la pintura universal, el desnudo femenino, aunque hay que considerar que algunos de los personajes condenados tenían, sin duda, la protección de sus apellidos y de su linaje.

Son muy numerosos los modelos inspiradores de Velázquez que, para este asunto, pueden citarse. Había en el Alcázar una Venus con Cupido sosteniendo el espejo, de Tiziano, que necesariamente le era familiar a Velázquez; asunto semejante trata Rubens en el cuadro que estuvo en la Galería Liechtenstein, de Vaduz, en el que Venus, rubia y opulenta, se sienta de espaldas al espectador al tiempo que se mira en un espejo ochavado, también de marco negro, con el cristal biselado en los cantos y de clarísima luna que deja ver con todo detalle los rasgos de la deidad, al contrario de lo que ocurre con Velázquez. Acompañan a Venus dos figuras, la de Cupido sosteniendo el espejo y la de una sirvienta negra que peina la rubia cabellera.

El tema de Venus vuelta de espaldas lo había utilizado Tiziano también para su «Venus y Adonis» que haría pareja con la «Danae» concebida de frente y quizá, como apuntó Justi, también Velázquez pretendió hacer un *pendant* para su «Venus y Adonis» perdido (1953: 661).

Para MacLaren y Camón sería una fuente muy directa la «Ninfa y pastor» por Tiziano, del Museo de Viena, que Velázquez tuvo que ver quizá en Venecia, en su primer viaje a Italia. Otra obra del mismo autor es «Diana y Calisto», de la Galería Nacional de Escocia. Puede tener relación con la Venus recostada, acompañada de Cupido, de Guido Reni, en Dresde; del mis-

de España. Sin embargo se atrevió a desafiar al propio Rey (quizá por un asunto de «faldas»), circunstancia que le enajenó la buena opinión de Felipe IV, complicándose el asunto hasta el punto de acusársele de haber conspirado contra la vida del Rey mediante la colocación de explosivos en el teatro del Buen Retiro. A pesar de ello sus partidarios y amigos, entre los que se encontraban los Duques de Medinaceli, de Cardona, el Conde de Castrillo y las Duquesas de Feria, de Lerma, de Béjar y de Arcos, —lo que demuestra, de paso, el ascendiente que tuvo entre la más alta nobleza de la Corte—, sin embargo, no consiguieron evitar que se condenase a Carpio a dos años de prisión y ocho de exilio. Por otra parte, la ambivalencia de su posición le llevó a ocupar cargos públicos de gran relevancia en Roma y sobre todo en Nápoles donde desempeñó el cargo de virrey.

⁴ Velázquez hubo de conformarse, a su vez, con los modelos vaciados en bronce o, en su defecto, en yeso, obtenidos para el Rey de España. Así lo refieren la mayoría de los historiadores del arte italiano de su tiempo como es el caso de Passeri que lo menciona en su vida de Finelli.

mo tema, con Cupido sosteniendo un espejo, existe una pintura de Anibal Carracci en Washington y también de este último autor existe, en los Uffizi de Florencia, una *bacanal* con una figura femenina muy destacada representada de espaldas; puede también relacionarse con uno de los desnudos del techo de la Sixtina por Miguel Ángel, según propone Tolnay y que para Martín Soria la fuente más inmediata sería la «Venus y Adonis», grabada por Phillip Galle según un cuadro de Antonio Van Blocklandt, fechable hacia 1560 (Soria 1975: 32).

Justi coincide con MacLaren al pensar en fuentes escultóricas de lo antiguo como el «Hermafrodita Borghese» (Láms. 3 y 4), del que existe un vaciado en el Prado, obra del broncista Mateo Bonarelli, traído precisamente por Velázquez de Roma o también la «Ariadna dormida» vestida, que se encuentra actualmente en la Galería Pitti de Florencia y de la cual también se envió un vaciado a Madrid.

En las colecciones de antigüedades que atesoraban los príncipes se guardaban piezas que, en escultura, recogían el tema del desnudo femenino, que se mostraban de espaldas, como ocurre con la «Afrodita Kallipygos» que, aparentemente, se recreaba observando su propio trasero

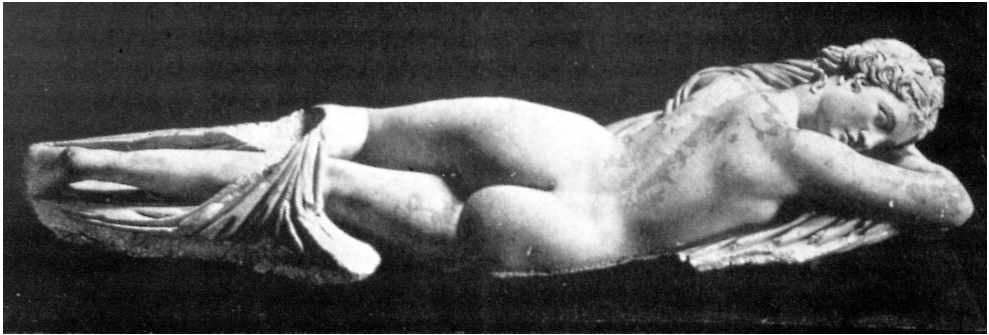


Lámina 3. Hermafrodita. Museo de las Termas. Roma.



Lámina 4. Hermafrodita. Louvre.

reflejado en el espejo de agua del estanque del santuario donde se le rendía culto, con la misma fascinación con que el visitante la contemplaría en su Templo de Cnido, aunque quizá fuese creada con la misma intención algo más tarde⁵ (Lám. 5).



Lámina 5. «Venus Calipigia». Nápoles.

Emparentado con éste, aunque con intención bien diferente, es el bellissimo desnudo femenino de la «Eva» pintada por Alonso Cano a fines de la década de 1640 en el pasaje del descenso de Cristo al limbo, obra inspirada en un grabado de Giulio Bonasone (activo 1531-1574). Frente a la indefinición facial de la «Venus del espejo», el perfil de la hermosa mujer que Cano pinta es gracioso y concreto. También de espaldas es, posiblemente, precursora contemporánea de la Venus de Velázquez. Respecto a ella decía J. Gállego que era

⁵ Onians (1996) (1979): 83-84; ver también Pollitt (1996) (1986): 241-242; Haskell y Penny (1981): 348-350. El subtítulo de esta última obra se adecua perfectamente a la pieza que se comenta en su sentido erótico.

uno de los lienzos más originales del Siglo de Oro (...) extraordinario grupo de desnudos de Cristo, Adán, Abel y la preciosa Eva pintada con sutileza y blandura casi abocetada, suerte de eslabón entre la Venus de Velázquez y la Bañista de Rosales... (1982: 202-203).

No hay manera de establecer la data de nuestra Venus con seguridad, pues las noticias proporcionadas por el citado inventario del legado del Marqués de Heliche, única base documental, de difícil interpretación sin embargo, de la presencia en Italia de la Venus, no es concluyente respecto a qué momento se refiere el texto. El promotor de la pintura que nos ocupa era un personaje que, como hemos referido, se distinguió tanto por su preocupación social⁶ como por su afición al arte⁷ y de cuya libertad de pensamiento nos puede dar idea su participación en la política, que le llevó en su juventud a estar en relación con elementos de la disidencia. En contraste con el gobierno desastroso de Monterrey (Madruga 1982), que sin embargo produjo tan espléndidos frutos artísticos, la

breve administración Del Carpio hizo la primera tentativa seria de atajar estos males (...) pero también puso los cimientos de una «nueva civilización» que pronto volvería a elevar Nápoles a la vanguardia de la Europa intelectual⁸.

Su gusto artístico le lleva, como se dijo, a la adquisición de la «Venus del Espejo» de Velázquez, que «se trataba además de una de las obras más italianas que hubiera pintado nunca un español...» (Haskell 1984: 194-197).

En el 1º de junio de 1651 en que está fechado el Libro 1º del Menaje de la casa del Excmo. Sr. D. Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche, dice textualmente en su partida nº 222:

una pintura en lienço de una mujer desnuda tendida sobre un paño, pintada de espaldas, recostada sobre el brazo derecho, mirandose en un espejo que tiene un niño, de la mano de Velázquez, de dos baras y media de ancho y una y media de cayda con su marco negro: tasado en (blanco) (Sánchez Cantón 1960: 137-148).

En el repertorio fotográfico que acompaña a este artículo aparecen una serie de pinturas de tema análogo recopiladas por el autor, que son de Pablo Veronés: «Venus en el tocador» que

⁶ Ghelli (1934): 257-282. Hasta el final de su virreinato demostró, por su preocupación por los indigentes y creación de trabajos, una conciencia social muy moderna para su tiempo. «Così all'opera altamente etica svolta in un quinquennio dal viceré del Carpio, si dovè se nel regno scomparve, o per lo meno divenne più raro, il tipo del gentiluomo protettore e ricettatore di banditi, tiranno dei vassalli, vanaglorioso e violento».

⁷ Entre los cuadros que atesoraba el Marqués se encontraba la «Adoración del nombre de Jesús» de El Greco, cuyo tema no puede resultar más contrastante con éste pero cuyo interés desde el punto de vista iconográfico es igualmente de primer orden (MacLaren (1970):, nº cat. 6260 «La Adoración del nombre de Jesús», pp. 27-34)

⁸ Haskell (1984): 195-196. «Don Gaspar de Haro Guzmán, conocido en Italia como el Marqués del Carpio, fue nombrado embajador en Roma en 1677 a la edad de 48 años...», era un auténtico amante de la pintura como tuvo ocasión de demostrar en cuanto llegó a Italia, donde mostró un insaciable afán por coleccionar pinturas que durante su virreinato llegó a incrementar de 1100 a 1800.

perteneció a la colección del Dr. C. A. von Frey, y «Venus en el tocador», Colección Vizconde de Lee of Fareham; Tintoretto: «Venus en el tocador», que fue propiedad de Durlacher Bros.; Miguel Angel: bóveda de la Capilla Sixtina, «Desnudo»; De Bry: «Emblemata Saecularia» (grabado); Hans Behald Beham: «San Juan Crisóstomo» (grabado); Agostino Veneciano: «Mujer desnuda» (grabado); Rembrandt: «Negra durmiendo» (grabado, 1658); Rubens: «Venus en el tocador», Liechtenstein. Ejemplos que apoyan la idea de que la Venus velazqueña no se encontraba tan sola como a primera vista podía parecer.

Esta enumeración de obras toma muchos de sus nombres de los títulos de las colecciones reales que, como las «poesie» de Tiziano y de Rubens, tenían como justificación el referirse a temas de la antigüedad, disminuyendo así la carga de erotismo que la pintura podía conseguir frente al distanciamiento que la pérdida de coloración restaba a las estatuas. Por el contrario los tonos adecuados lograban

alcanzar la profunda sensación de intimidad que encontramos en «Venus y Cupido» de Velázquez, por medio de una pose sugerente, unos cálidos colores y un provocador uso del espejo, Velázquez convierte a la diosa del amor en un irresistible objeto de deseo (Brown 1990: 215).

Kenneth Clark afirma que los citados «hermafrodita»⁹ y la «Venus Kallipygos», ambas figuras que frente a la mayoría de los desnudos se muestran de espaldas, se consideraba como un símbolo de lascivia, y «antes del siglo XVIII el número de desnudos femeninos pintados de espaldas (...) era notablemente pequeño». Por eso esta «obra extraña y desapasionada es ajena a todas nuestras nociones preconcebidas de cronología» (1981: 149-150).

Para Charles de Tolnay la postura de la Venus se relaciona con una de las figuras tendidas de espaldas junto a David con la cabeza de Goliat de la Sixtina, a la que hemos hecho referencia, que, en una estampa de Rembrandt de 1658, recoge el tipo de la Venus de Velázquez¹⁰.

En 1649 aborda Velázquez el segundo de sus viajes a Italia con la misión que reconocen todos sus biógrafos de comprar pinturas, esculturas y muebles para el aderezo de ciertas habitaciones del Alcázar y, con este fin, se entrevista con varios artistas de gran calidad, sobre todo en Venecia¹¹. Y es en la ciudad de La Laguna donde se darían las pinturas más relacionadas con la nuestra.

⁹ El «hermafrodita dormido» es réplica antigua, en mármol, de un original helenístico de la primera mitad del siglo II, que se conserva en el Museo de las Termas, ahora Museo Nacional, en Roma.

¹⁰ Angulo Iñiguez (1947) (1999): 89-90. «Por mi parte, si como supone Allende Salazar, el cuadro de la Galería Nacional de Londres es de hacia 1657, llamaré la atención sobre la coincidencia de fecha entre la interpretación española y la holandesa»

¹¹ Para preparar el cumplimiento de los objetivos que consistían principalmente en la adquisición de obras de arte, el rey se sirvió de sus embajadores o representantes de éstos para conseguir importantes cuadros y esculturas. Sobre este segundo viaje a Italia de Velázquez (que según parece no fue el único), E. Harris (1960: 109-136), quizá más que otros investigadores, ha hecho algunas puntualizaciones y concreciones de gran interés.

En Venus tenemos sin duda al personaje más famoso de la mitología clásica y sin duda alguna al más representado de todos ellos, la diosa de la belleza y del amor fue naturalmente figura muy atractiva para artistas y coleccionistas que gustaban de reproducir y poseer la hermosa imagen femenina (López Torrijos 1985).

Claro que en la pintura veneciana se abordaron también los temas de los desnudos masculinos, pero habida cuenta de que la clientela estaba constituida fundamentalmente por hombres, no se presentaron tantos problemas a los censores como al representar los cuerpos de las diosas¹².

Se han intentado dar diversas identificaciones del modelo que sirvió para tan bella figura. Se ha sugerido que podría ser la comedianta Damiana, cuyos escauceos amorosos con el Marqués del Carpio siempre fueron bien conocidos, pero esta opinión cae en desuso por cuestión de fechas. Quizá fuese una tal Flaminia Triunfi o Flaminia Triva la que sirvió a Velázquez en Italia como modelo y acaso algo más, como sugiere con toda prudencia Camón (1964: 749). La joven pintora Flaminia Triunfi pudo haber sido, según el reciente descubrimiento de Jennifer Montagu, la madre de un hijo natural que en Roma tuviera Velázquez en torno al año 1652 (Calvo Serraller 1999: 93-99). S. Salort, en una reciente publicación, señala la posibilidad de que la madre del único hijo conocido de Velázquez, Antonio Silva, fuera la nodriza del niño, llamada Marta, viuda de Domenico Montanini, y cuya relación con la modelo de nuestro cuadro no es posible establecer (2002: 132-133).

En cualquier caso tenemos que entender que un pintor que, como Velázquez, ha sido capaz de retratar unos modelos que parecen vivir, es absurdo pensar que no pudiera representar con la misma intensidad el rostro reflejado en el espejo, lo que quiere decir que la intención explícita del artista fue crear un interrogante y mantener un misterio acerca de un ser que pierde la individualidad para diluirse, de ahí los rasgos abocetados, y hacerse un símbolo. Parece ser que esta figura de Venus se ha querido identificar con la misma modelo utilizada para la «Coronación de la Virgen», «Las Hilanderas» y «Mujer como una Sibila» de una colección privada de Nueva York, quizá de Velázquez.

Aunque hoy no se duda de la autenticidad de la obra como de manos del maestro, cuando en 1910 el crítico de arte James Greig descubrió en el extremo inferior izquierdo un monograma que parecía corresponder a la firma de Mazo se armó un gran revuelo, ya que el cuadro había sido adquirido para la National Gallery mediante suscripción pública; pero pronto se restableció la paz gracias al tesón de Sir Walter Armstrong. También quisieron interpretarse estas marcas que hoy sabemos son casuales, como firma de Antonio Rafael Mengs.

Por razones estilísticas hay que situar esta pintura muy cerca del segundo viaje a Italia de Velázquez, entre los años 49-51, y con ciertas probabilidades de haber sido pintado en Roma y no en España, fundamentalmente por la naturaleza del tema.

¹² Esta diferencia en la consideración del desnudo masculino y femenino fue ya señalada por Palomino: «y en este punto tanto deberíamos cautelarnos de los desnudos del hombre, como de los de la mujer, por lo recíproco de los sexos» (Castro y Velasco, 1947).

Parece hoy bastante claro, aunque sigamos manteniendo la duda sobre la cronología de los viajes de Velázquez a Italia, que esta maravillosa pintura está vinculada mucho más a la tradición italiana que a la española, lo que no quiere decir que entre nosotros el desnudo fuera tema artístico desconocido. En la Sevilla del quinientos, como muy bien se encargó de contarnos Vicente Lleó (1979), la decoración de los palacios sevillanos dio ocasión a los artistas para abordar asuntos mitológicos que precisaban la utilización de modelos desnudos cuyas imágenes se aprendía a interpretar en los talleres y academias de dibujo¹³.

Es manifiesto lo delicado del tema que, como se ha dicho, contaba con poquísimos antecedentes en el ámbito de una pintura mayoritariamente religiosa, como la española; ya vemos que pueden citarse algunos ejemplos de pinturas decorativas que se combinaban con la suntuosidad de los ambientes más selectos por su nivel intelectual o por la riqueza de sus mentores. En Madrid, el ámbito de esta selección era lógicamente el de los títulos del reino. A la cabeza de esta tendencia a lo suntuario estaba, como es lógico, el propio monarca siguiendo las pautas iniciadas por Felipe II que, como se sabe, fue muy aficionado a las «poesías» de Tiziano.

En sus *Discursos Apologéticos* de 1626, Butrón condena las pinturas de desnudo que provoquen a la lujuria porque «¿qué fueron los efectos de los desnudos sino deseos torpes y aun acontecimientos abominables?»¹⁴.

Es igualmente sabido cómo, más que la copia directa del natural, las estampas grabadas en Flandes, Alemania e Italia proporcionaron a los artistas copiosísimas series de imágenes que convenientemente manipuladas servían para solucionar cualquier tema por complicado que fuese. Es de suponer también, y así consta, que, por el contrario, la atenta intervención del Santo Oficio intentaba reprimir todo lo posible la libre utilización de estas estampas y dibujos. Como se ha venido diciendo, los temas mitológicos proporcionaban abundantes ocasiones de hacer intervenir a figuras desnudas que sólo tenían justificación en el ámbito de la narración mitológica de la fábula antigua.

Los adjetivos de encomio se suceden continuamente tras su conocimiento público y los historiadores y comentaristas como Pantorba (1955: 165-170) se suman al coro de los admiradores. Como buen coleccionista y conocedor también del desnudo femenino al natural, Felipe IV no debió considerar a la Venus de Velázquez como un cuerpo «pecaminoso» ni, desde luego, se asustaba de esa desnudez que se representaba en una serie de pinturas de las que tenemos noticia. En ésta, Velázquez

atento siempre a la severidad de su pintura (...), colocó a Damiana o a quien fuese, de una manera honesta, sin el menor asomo de salacidad —en él no era posible— (Pantorba: 1955).

El cuadro desde Italia sería enviado a Madrid, a su destinatario, Don Gaspar Méndez de Haro. Cuando Don Gaspar murió en 1687 el cuadro pasó a su hija doña Catalina Méndez de

¹³ Son famosas las academias de Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, y el taller de Pablo de Céspedes.

¹⁴ Butrón (1626): fol. 83r., en López Torrijos, R. (1985: 272).

Haro y Guzmán quien se casó en 1688 con el décimo duque de Alba, en cuya colección se conservó hasta que, tras la muerte de la duquesa doña María Teresa Cayetana de Silva, acaecida en 1802, sus herederos tuvieron que vender la pintura a Godoy, por orden del rey Carlos IV.

De máximo interés se nos presenta la referencia de González de Sepúlveda al añadir «que le regaló la Duquesa de Alba» preciosa afirmación que viene a esclarecer un extremo muy controvertido, por haber llegado a sostenerse que el admirable lienzo pasó a manos de Godoy punto menos que subrepticamente al fallecimiento de la Duquesa (Pardo 1979: 300-311).

Entre 1808 y 1813 la pintura es secuestrada y vendida por el gobierno a W. Buchanan, para quien fue enviada a Inglaterra. En 1814 estaba quizá en posesión de George Yeates y enseguida se vendió a John Bacon Sawrey Morritt, quien la llevó a la colección de arte que tenía en su propiedad de Rokeby, en Yorkshire; allí estuvo hasta que en 1905 fue vendida a la casa Agnew de Londres en 30.500 libras; por 45.000 libras fue adquirida por la National Art Collections Fund, pasando a ser expuesta en la Galería Nacional en 1906.

Hay que reconocer que la pobre Venus tuvo mala suerte hasta fecha bien cercana. Formó parte, en primer lugar, de la colección de un caballero licencioso y refinado y en esa colección se exhibió para un selecto grupo de admiradores en Nápoles y Roma y, por herencia del Marqués de Heliche, llega a la colección de los Duques de Alba, uno de cuyos miembros la trae a Madrid, donde Godoy la «ofrece» a las colecciones de Napoleón antes de que la tomen.

Podemos decir que hasta su colocación entre las colecciones de la National Gallery, prácticamente no pudo ser vista más que por contadas personas o grupos de personas que la tuvieron siempre «blindada» para su salvaguarda. Así, pudo seguir ejerciendo el hechizo sin rostro que corresponde a una idea.

No le falta razón a López Torrijos (1991: 27-38) para plantearse la hipótesis cuyo resultado final sería que la Venus no salió de España. Sin que podamos apuntar la menor novedad a tales consideraciones, quiero, sin embargo, hacer hincapié en que no sólo el aspecto, sino también el clima de la pintura, la sustraen a la discusión erudita, por otra parte necesaria, y la convierten en una consideración secundaria. Lo que quiero afirmar es que el clima, el propio tratamiento del tema, apelan a resortes que van más allá del análisis coyuntural del cuadro y lo trasladan a una dimensión donde poco importa la exactitud cronológica ni el lugar de la factura. La Venus, como todas las deidades, pertenecen a un terreno inaccesible a la lógica.

Referencias bibliográficas

A.A.V.V.

- 1991 *Velázquez y el arte de su tiempo*. V Jornadas de Arte. Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», CSIC.

ANGUIANO DE MIGUEL, A.

- 1998 «Angelo Michele COLONNA, sus colaboradores y clientes», *Anales de Historia del Arte*, nº 8, Madrid, pp. 197-222.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.

1999 (1947) *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Ed. Istmo.

BROWN, J.

1990 *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea.

BUTRÓN, I. de

1626 *Discursos apologéticos*, Madrid.

CALVO SERRALLER, F.

1999 *Velázquez*, Barcelona, Ed. Península.

CAMÓN AZNAR, J.

1964 *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe.

1978 *La pintura española del siglo XVII*, Madrid, Espasa Calpe, Summa Artis, vol. XXV.

CASTRO Y VELASCO, A., PALOMINO, A.

1947 *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, Ed. Aguilar.

CLARK, K.

1981 *El desnudo*, Madrid, Ed. Alianza.

GÁLLEGO, J.

1982 «La pintura española en las colecciones Norteamericanas (1650-1700)», *Goya*, 169-70-71, Madrid.

1984a *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Ed. Cátedra.

1984b *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Ed. Cátedra.

GARCÍA PEÑA, C.

Pintura española en algunos museos de Londres. Siglos XVII-XIX (Inédito).

GHELLI, M. E.

1933 «Il viceré Marchese del Carpio (1683-1687)», *Archivio Storico per le province napoletane*, Nápoles, pp. 280-318.

1934 «Il viceré Marchese del Carpio (1683-1687)», *Archivio Storico per le province napoletane*, Nápoles, pp. 257-282.

GUTIÉRREZ PASTOR, I.

1992 «Velázquez», *Cuadernos de Historia 16*, Madrid, pp. 3-31.

HARRIS, E.

1960 «La misión de Velázquez en Italia», *A.E.A.*, nº 129-132, Madrid, pp. 109-136.

HASKELL, F.

1984 *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra.

HASKELL, F.; PENNY, N.

1981 *El gusto y el arte de la antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza Editorial.

- JUSTI, C.
1953 *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe.
- LLEÓ Y CAÑAL, V.
1979 *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Publ. Excma. Diputación Provincial, Sevilla.
- LÓPEZ REY, J.
1963 *Velázquez Work and World*, Londres, Faber&Faber.
- LÓPEZ TORRIJOS, R.
1985 *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
1991 «Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche», en AA.VV.: *Velázquez y el arte de su tiempo*, V Jornadas de Arte. Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», CSIC, pp. 27-38.
- MACLAREN, N.
1970 *The Spanish School*, 2ª ed. revisada por Allan Braham, Londres, National Gallery, s.a.
«Velázquez, The Rokeby Venus», Londres, *The Gallery Books*, nº 1, pp. 14-15.
- MADRUGA REAL, A.
1982 *Arquitectura Barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, UCM, Facultad de Geografía e Historia, Tesis Doctoral, 2 vols.
- MARÍAS, F.
1993 *Diego Velázquez*, Madrid, Historia 16.
- ONIANS, J.
1996 (1979) *Arte y pensamiento en la época helenística. La visión griega del mundo (350 a.C.-50 a. C.)*, Madrid, Alianza Editorial.
- PANTORBA, B. de
1955 *La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española.
- PARDO CANALÍS, E.
1979 «Una visita a la Galería del Príncipe de la Paz», *Goya*, 148-150, Madrid, pp. 300-311.
- POLLITT, J. J.
1996 (1986) *El Arte Helenístico*, Madrid, Ed. Nerea.
- POTTERTON, H.
1977 *National Gallery*. Londres, Thames and Hudson.
- SALORT PONS, S.
2002 *Velázquez en Italia*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.
1960 «La Venus del Espejo», *A.E.A.*, nº 129-132, XXXIII, Madrid, pp. 137-148.
- SORIA, M. S.
1975 «Sources and interpretation of the Rokeby Venus», *The Art Quarterly*, XX, nº 1, p. 32.