

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXVI N° 141 (3° TRIMESTRE 1999) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)



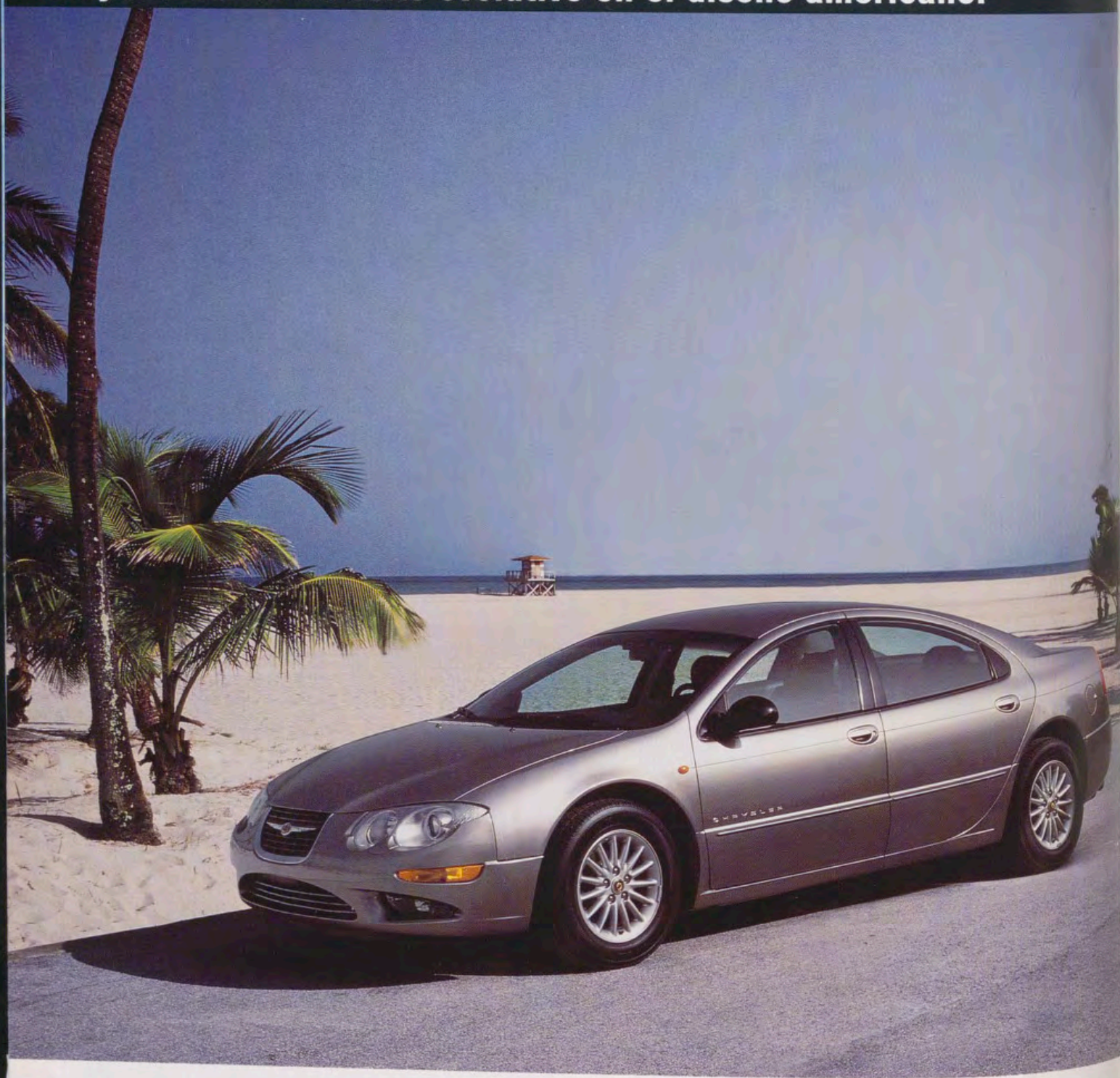
VELÁZQUEZ, APOSENTADOR REAL

EL CHRYSLER 300M supone un salto cualitativo en el diseño automovilístico americano. Su sofisticada y compacta línea exterior y su impresionante amplitud interior significan una audaz interpretación de la rica herencia Chrysler. Sus nuevos motores atmosféricos de aluminio -el revolucionario 2.7L con 202 CV y el poderoso 3.5L con 254 CV- son los V6 más potentes de su categoría. Y, desde la transmisión totalmente electrónica con cambio Autostick y la suspensión independiente, a su comportamiento ágil y preciso, el 300M da un paso más allá del más innovado diseño americano. 300M 2.7: 5.456.000 y 300M 3.5: 6.706.000 ptas*. EL ESPÍRITU DE AMÉRICA



Chrysler

Chrysler 300M. Un salto evolutivo en el diseño americano.



112 Puntos de venta oficiales Chrysler-Jeep en España. Para más información llame al 902 352 352.

*Precio recomendado Península y Baleares. IVA, impuesto de matriculación, transporte y gastos de preentrega incluidos.

Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

Gerente:
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales:
José María Álvarez del Manzano
y López del Hierro,
José de Carvajal Salido,
Miguel Ángel Cortés Martín,
Juan Fageda Aubert,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Juan Junquera González,
Pablo Olivera Massó,
Benigno Pendás García,
José Villegas Ortega,
Fco. Javier Zarzalejos Nieto

Secretario:
Manuel María Zorrilla Suárez

Directora:
Rosario Díez del Corral Garnica

Comité de Redacción:
Fernando Bouza Álvarez,
Margarita González Cristóbal,
Juan Hernández Ferrero,
María Luisa López-Vidriero Abello,
Juan Carlos de la Mata González,
Javier Peña González de Heredia,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Coordinación editorial:
Manuel González García

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico
del Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez
y Antonio Úbeda Sánchez

Suscripciones y publicidad:
Enrique Muñoz Ariza.
Tel.: 91 454 87 00 - Ext. 7256
Fax: 91 454 88 41

Distribución:
Aldeasa, S.A. - Tel.: 91 456 70 67

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 91 547 53 50
28071 Madrid

Año XXXVI. N^o 141
3^{er} trimestre 1999

Precio:
España, 900 ptas.;
extranjero, 1.800 ptas.
Suscripción:
España, 2.800 ptas.;
extranjero, 5.600 ptas.
(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:
VK diseño gráfico, s.l.

Imprime:
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-99-017-3
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total o
parcial de todos los artículos que se
publican en esta Revista

Portada:
Velázquez, *La túnica de José*.
Detalle. Real Monasterio de San
Lorenzo de El Escorial.

2 Diego Velázquez: sus oficios palatinos.

Por Feliciano Barrios.

El autor analiza los aspectos institucionales de los distintos cargos palatinos que ocupó Velázquez y se centra en el de Aposentador de Palacio, jurado por el artista el 8 de marzo de 1652.

18 Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la Corte de Felipe IV.

Por José Manuel Barbeito.

Cualquier actividad de Velázquez en las Casas Reales debe contemplarse en relación con Gómez de Mora y Carbonel, artistas de gran personalidad y que desempeñaron un papel muy importante en la Corte.

29 Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Por Carmen García-Frías Checa.

Velázquez supo componer en los Palacios Reales de Felipe IV unos ambientes interiores donde todas las artes visuales se combinaban y encajaban perfectamente en la arquitectura a la que iban destinadas. El Escorial conoció con él uno de los momentos de mayor esplendor.

39 Roma 1630. *La túnica de José* y el estudio de las "pasiones".

Por José Luis Colomer.

Para Velázquez tuvo una gran trascendencia el poder estudiar en Roma las obras de los grandes maestros del Renacimiento. *La túnica de José* adelanta los ecos de lo contemplado en esta ciudad.

50 *El caballo de bronce*. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV.

Por José Manuel Matilla Rodríguez.

El monumento ecuestre de Felipe IV, conocido como el caballo de bronce, refleja el atrevimiento y la destreza del escultor florentino Pietro Tacca, que provocaron gran admiración.

60 Velázquez y las antigüedades.

Por Miguel Morán Turina.

Diego Velázquez tuvo un conocimiento de primera mano sobre las antigüedades romanas, y pudo acceder a importantes colecciones como la del Duque de Alcalá. Su misión fue trascendental en un momento muy concreto y en medio de la redecoración del Alcázar.

70 Velázquez y la arquitectura barroca española.

Por Antonio Bonet Correa.

Velázquez, que estaba al corriente de los movimientos internacionales en cuanto a la arquitectura y al arte, que conocía muy bien Italia y tenía capacidad para contratar a los mejores artistas, llevó a cabo la obra ingente de remodelar el interior del Palacio Real. Las monarquías absolutas encontraron en el arte barroco su mejor propaganda.

76 Notas y Documentos.

77 Crónica Cultural.

Diego Velázquez: sus oficios palatinos*

Por Feliciano Barrios

A la memoria de
Juan Martínez Cuesta

INTRODUCCIÓN

La acertada decisión del Patrimonio Nacional de dedicar uno de los números de *Reales Sitios* a la figura de Velázquez, en el año en que conmemoramos el cuarto centenario de su nacimiento, es la causa inmediata de este trabajo que me ha sido pedido por la Dirección de la citada revista. El encargo, aunque grato de realizar, contiene la dificultad de constreñir en las pocas páginas de que dispongo, el largo y peculiar *cursus honorum* de Diego de Silva Velázquez como criado del Rey, iniciado, por lo que hace a los cargos puramente áulicos, con su nombramiento como Ujier de Cámara en 1627 -con las especiales características que luego veremos- y finalizado con su muerte el viernes 6 de junio de 1660 siendo Aposentador de Palacio. Esta larga carrera en la administración palatina tuvo como inevitable correlato lógico una historia de percepciones económicas en función de los distintos cargos ostentados y otras mercedes concedidas que, dada la complicada organización financiera de la Casas Reales, y lo frecuentemente irregular de la cadencia de sus pagos por mor de las circunstancias de cada momento, nos llevaría a ocupar todo el espacio asignado a este trabajo en tales cuestiones; por ello sólo dedicaré mi estudio a los aspectos institucionales de los distintos cargos palatinos que ocupó Velázquez, mencionando sólo de pasada los datos de contenido económico¹. Tampoco prestaré atención a su actividad artística, ni a la vertiente administrativo-económica de ésta, pues será objeto de otros estudios contenidos en esta publicación.

La principal dificultad para afrontar el análisis de la vida de Diego Velázquez como oficial palatino nace de la desaparición de muchos de los documentos administrativos que nos permitirían reconstruirla con todo detalle. Esto, en algunos casos, ha tenido una causa involuntaria, pero en muchos otros ha sido fruto de la rapiña de los coleccionistas, especialmente ávidos de las firmas de los grandes maestros, así como de los vestigios de su peripecia vital. Tal extremo fue puesto de manifiesto muy tempranamente por Cruzada Villaamil, quien en 1885 llamó la atención sobre esta cuestión. Él era el mejor conocedor de la situación, pues desde 1869, aprovechando su cargo

oficial, había comenzado una búsqueda sistemática en el Archivo de Palacio de cualquier huella documental de Velázquez conservada en el mismo². Pocos años antes, una Real Orden de 17 de diciembre de 1862 había autorizado a Zarco del Valle para penetrar en el citado Archivo, así como en la Real Biblioteca, y copiar cuanto documento le pareciera de interés; fruto de este trabajo fue una interesante colección documental velazqueña, donde se contienen importantes documentos administrativos³.

Las Casas Reales en la España Moderna conforman un entramado institucional por el que se ha mostrado un gran interés investigador desde distintas perspectivas, fruto del cual es una abundante bibliografía⁴, que nos permite movernos con cierta comodidad en unos temas desatendidos hasta hace no mucho por la historiografía. En ese complicado universo cortesano el estudio de la figura de Velázquez como oficial palatino que llegaría a ostentar y ejercer el alto cargo de Aposentador de Palacio nos conduce a la conclusión de que su carrera en la Real Casa se aparta de lo que sería un *cursus honorum* ordinario en el servicio áulico del viejo Alcázar de los Austrias. En primer lugar, sobre la carrera de Diego Velázquez estuvo la constante y directa atención del Monarca, cosa que no sucedía con el común de los criados del Rey, que ocuparon cargos similares a los que aquél tuvo. En segundo lugar, algunos de los oficios -los más inferiores- con que fue agraciado lo fueron, al menos temporalmente, sin ejercicio, situación que no siendo inhabitual en la Casa, sí lo era con las características con que lo fue en su caso. Y, finalmente, aquellos oficios que lo fueron con ejercicio lo tuvo que compatibilizar con sus obligaciones de Pintor de Cámara o de Superintendente de las Obras Reales; en relación con esto ya Palomino destacó que "la exaltación de Velázquez a puestos tan honoríficos, también nos lastima el haber perdido muchos más testimonios de su habilidad"⁵; Brown ha ma-

Velázquez, Las Meninas. Al fondo en la escalera, José Nieto.



tizado, creo que acertadamente, tal afirmación aduciendo que nunca fue un pintor prolífico, ni aun antes de 1645 cuando al ser nombrado Ayuda de Cámara aumentan considerablemente sus obligaciones en Palacio, y dando como plausible explicación de esta escasez de obra pictórica la ambición de ascenso social de Velázquez, que lo llevó a cultivar su carrera áulica en detrimento de su quehacer artístico ⁶.

Por otra parte, la atención regia con Velázquez no se ceñía solamente a la provisión en su persona de determinados cargos palatinos, sino que se manifestaba en numerosas mercedes de variada tipología, de las que fue beneficiario nuestro pintor. Palomino hizo un catálogo de las mismas, enumerando diez de concesión directa a su persona ⁷. Algunas de ellas singulares, como la merced que le hizo de un oficio de escribano acrecentado o mejorado en el Repeso Mayor de la Corte, institución encargada de velar por la fidelidad de las mediciones realizadas por los comerciantes de la Villa en el pesado de los productos, así como de vigilar las posturas, entre otras competencias; tales atribuciones eran ejercidas por los fieles ejecutores ⁸, regidores del Concejo a quienes por turno correspondía ejercer este oficio. Esta merced concedida a Velázquez estaba regulada en la importante cantidad de seis mil ducados, y su concesión concitó la enemiga del resto de los escribanos reales, que actuaban junto a los fieles ejecutores tanto en sus rondas y visitas como en las audiencias que tenían lugar martes, jueves y sábados; tras un pleito promovido por aquellos, en que se ponía en tela de juicio la legalidad de la concesión, Velázquez decidió venderla y lo hizo a la persona del alguacil Luis de Peñalosa ⁹.

SU PRIMER OFICIO PALATINO: UJIER DE CÁMARA

Velázquez desde su primera llegada a la Corte en la primavera de 1622 entró en contacto con los servidores palatinos que asistían al Monarca en el Alcázar de Madrid, y nunca, desde su asentamiento definitivo en Madrid en 1625, dejaría de frecuentar tal compañía, pues serían criados del Rey -sus colegas los ayudas de Cámara- quienes lo llevarían a su última morada el día de su entierro ¹⁰. Su primer contacto con un servidor de Palacio, en aquel su primer viaje, fue con quien sería su protector y primer introductor en la Corte, el maestrescuela y canónigo sevillano Don Juan de Fonseca y Figueroa, que fungía a la sazón como Sumiller de Cortina de la Real Capilla ¹¹. Este era un oficio de gran honor dentro de la liturgia palatina. Sus obligaciones principales consistían en asistir a los Reyes durante la celebración de los oficios divinos cerca del camión, que es como se llamaba a una especie de trono portátil, que se instalaba en el presbiterio cuando los Reyes asistían a las ceremonias públicas celebradas en la Real Capilla, siendo los encargados de correr la cortina cuando los Reyes entraban y salían del mismo, así como, utilizando un tafetán dispuesto al efecto, limpiar el misal y el portapaz antes de dárselo a besar a los Reyes. Estaba, además, a su cuidado bendecir la mesa real en ausencia del Patriarca de las Indias Occidentales y Limosnero Mayor, a quien correspondía el gobierno espiritual de la Real Capilla en ausencia del Arzobispo de Santiago de Compostela, en quien recaía *de iure* el

título de Capellán Mayor; pero lo más interesante para nosotros era la vertiente no espiritual del cargo. Así, el Sumiller de Cortina era el representante del Mayordomo Mayor en la Real Capilla, cuyo gobierno temporal corría de su mano, pero además, estaba encargado de coordinar con la mayordomía los horarios de los oficios religiosos y todas las actividades de culto a las que asistían las reales personas ¹²; serían estas funciones, que lo convertían en nexo de unión entre los gobiernos espiritual y temporal de Palacio, las que harían del cargo que ejercía Juan de Fonseca magnífico observatorio del universo palatino, y trampolín inmejorable para un Velázquez deseoso de ser conocido en la Corte, siendo precisamente un retrato del propio Fonseca el utilizado como carta de presentación para esta entrada, que sería inicio de una carrera coronada por el éxito.

Desde 1625, fecha de su asentamiento en Madrid, no pasará mucho tiempo antes de conseguir su primer cargo áulico: Ujier de Cámara. Según Ceán, tal concesión fue el premio a su triunfo en el concurso de pintores convocado al efecto de realizar un cuadro que tuviera como motivo la expulsión de los moriscos por Felipe III en 1609 ¹³. El juramento de este cargo tuvo lugar el 7 de marzo de 1627 en manos del Conde de los Arcos y en presencia del Grefier Carlos Sigoney ¹⁴. El empleo de Ujier de Cámara era uno de los regulados en las *Etiquetas Generales* de 1651, que por lo que hace a estos estaban concluidas en 1648 ¹⁵. Como en tantos otros casos el citado cuerpo normativo recogía la práctica observada en el oficio hasta ese momento. Estaba dotado con unos gajes de 45.800 maravedís ¹⁶, que sumados a la colación montan 44.094 maravedís ¹⁷; también gozaba de casa de aposento, médico y botica ¹⁸. Las obligaciones del cargo eran las que siguen ¹⁹:

- Asistir continuamente a las puertas de la antecámara del Monarca, desde las ocho de la mañana en invierno y desde las siete en verano, donde permanecerán hasta después de la comida del Rey y de que éste haya salido de la citada estancia, así como el Mayordomo Mayor y el de Semana, para después despejarla y cerrarla; regresando a su lugar a las dos en invierno y a las tres en verano hasta que haya concluido la cena del Soberano, y salido el Monarca, el Mayordomo Mayor y el Semanero, despejando la sala y cuidando que los candeleros sean recogidos por la Cerería.

- Vigilar que no entren en la antecámara ni antecamarilla sino las personas que están autorizadas a tal efecto: Embajadores que esperan al Rey en la antecamarilla, para acompañarle cuando éste sale a la Capilla, y Grandes que entran por estas puertas hasta donde les corresponde; y en la antecámara Gentilshombres de la Boca, Títulos, Caballeros, Pajes, Tenientes de las Guardas, Alcaldes de Casa y Corte, el Ayo de los Pajes o su Teniente cuando viene con ellos. Cuando vuelven de la Capilla acompañando al Monarca entran en la antecamarilla los Títulos de toda la Monarquía y del Imperio cuando lo tienen concedido por el Monarca Católico.

- Debía, en fin, velar por el buen orden y el respeto en las citadas estancias, cuidando especialmente que nadie se cubriera ni pasara delante del dosel

Documento en el que se propone a Velázquez como Aposentador de Palacio. AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9.

Bureo
16 de febrero 1652

Nombre a Velázquez Propone a 8 Ma^r personas
para el oficio de Aposentador
de Palacio que vacó por promou
cion de Pedro de Noves al de
Geo de Camara.

7.

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO
Caja 1084 Expt. 9

Doc. 30

propuesta a Velázquez 1652

en la antecámara y dando cuenta de cualquier incidente al Mayordomo Mayor o al de Semana.

Al subir al trono Felipe IV el número de Ujieres de Cámara era de once ²⁰. Pocos años después, en la reformatión de 1624, se dispuso que pasaran a ocho, que era el número que tenían en tiempos de Felipe II, pero todavía en la nueva reformatión de 1630 -siendo ya Velázquez Ujier de Cámara- no se había ejecutado aquella disposición, ordenándose que se llevase a efecto lo entonces dispuesto, y que quedasen sin ejercicio los que sobrepasaran el número de ocho: lo cierto es que, como en tantas otras ocasiones, la información del pasado administrativo de la Casa del Rey era muy deficiente, pues en tiempos del Rey Prudente llegaron a contarse once Ujieres de Cámara y dos del Consejo de Flandes, que también tenían sus gajes con los de Cámara; en cualquier caso en el periodo de tiempo en que Velázquez ostentó tal oficio el número de Ujieres de Cámara asentados en los libros de la Casa fue de once, y debieron ser muchos para las ne-

cesidades del servicio, ya que el Rey, a consulta del Bureo de 15 de diciembre de 1642, en la que se proponían nombres para cubrir una vacante, respondió "que ay artos ugieres de Cámara no es menester proveer mas por ahora" ²¹.

El alcanzar este oficio debió ser utilísimo para Velázquez en sus pretensiones de ascenso cortesano, no sólo porque le incardinaba en la línea principal de la jerarquía palatina como nos dice Brown ²², sino, también, como se desprende de las obligaciones básicas del cargo, porque le colocaba en un magnífico lugar para conocer gentes en ese mundo de embajadores y miembros de la nobleza titulada que con tanta asiduidad frecuentaban la antecámara, pese a que él sirviera el cargo en las especiales condiciones que le exigían sus otras ocupaciones, y que incluso le mantuvieron físicamente alejado de la Corte durante su primer viaje a Italia.

Velázquez tuvo la condición de Ujier de Cámara hasta que Felipe IV, por un Real Decreto de enero de 1654,

Del dinero que el Sr. Velázquez para el gasto de la Jornada mandó
 D. m. C. Sr. D. Diego de Galarza pagar a Martin Gaxero
 Carpintero de la Furreria que a todo sirviendo en la Jornada
 a fuer de Racion desde el mes de Abril hasta el mes de Mayo y que
 fuesen de once y ocho dias a razon de asien Rs. cada dia que
 hacen quinientos y quarenta y seis Rs. y no huyes tomado
 con trecientos y diez y ocho y m.º. de ciento y veinte y siete
 Rs. y m.º. con que queda pagado de su racion con rramiento
 el 3 de Julio de 1660 Diego de Silva y de su racion.
 Velazquez ff

318-1
 10242
 377
 10829

Doc 57

Orden de pago firmada por Velázquez para que se hagan efectivas a Martin Gaxero, carpintero de la Furreria, determinadas cantidades que se le adeudaban de su ración cuando fue sirviendo en la jornada de Fuenterrabía. AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9.

le autorizó a pasar este oficio a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo, en las mismas condiciones y antigüedad con que la había servido su suegro²³; pocos días después, el 23 de febrero de 1634, Mazo juraba la plaza de Ujier de Cámara.

EN BUSCA DE UNA PROMOCIÓN:
AYUDA DE LA GUARDARROPA

En unos avisos, de los muchos que se escribían en la Corte, y que estaban destinados a dar noticia de lo sucedido en ella a quienes vivían fuera de Madrid, el anónimo corresponsal nos dice, con fecha 28 de julio de 1636, que "a Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M., que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Ticiano"²⁴. Tres meses más tarde, en una solicitud fechada el 24 de octubre, Velázquez se dirige al Rey en su condición de "Ayuda de la Guardarropa de V. Mgd. y su pintor de Cámara"²⁵. El propio Pacheco nos da noticia de la concesión de este oficio, considerando que es una importante muestra de deferencia del Monarca para con su pintor²⁶. En cualquier caso, la pla-

za le fue concedida a Velázquez en principio sin ejercicio²⁷; aunque unos años más tarde, en 1645, siendo ya Ayuda de Cámara, sería reclamado para servirla sin necesidad de nuevo juramento²⁸, como de hecho sucedió; buena prueba de ello es la condición por la que se le reparte balcón en la corrida de toros celebrada con motivo de la festividad de San Isidro en mayo de 1646, donde figura ocupando un lugar "en las casas que dan a la Panadería" como Ayuda de Guardarropa, muy cerca de otros palatinos, como el Aposentador Pedro de Torres, a quien Velázquez sucedería en el cargo, el Ayuda de Cámara Matías de Novoa, o los caballerizos del Rey y de la Reina entre otros²⁹.

Al recibir el nombramiento de Ayuda de la Guardarropa³⁰, Velázquez pasó a estar -en un primer momento sólo teóricamente, mientras estuvo libre de servir la plaza- bajo la jurisdicción de la Cámara, en la que se incardinaba el citado oficio. La Guardarropa de Palacio se gobernaba en el tiempo de nuestro pintor por unas instrucciones dadas por Felipe III el 10 de mayo de 1608, modificadas por vía de declara-

ción en 1615 y 1621 por el Marqués de Denia y el Conde Duque de Olivares, siendo respectivamente Sumilleres de Corps de Felipe III y Felipe IV, y que serían la base de las *Etiquetas de la Cámara* confeccionadas en 1649 por el Sumiller de Corps Duque de Medina de las Torres y los gentileshombres de la Cámara Marqués de Castelrodrigo, Duque de Nájera y Don Fernando de Borja³¹. En cuanto a sus funciones "la principal obligación de la Guardarropa es cuidar de la seguridad, limpieza, aseo y decencia de los vestidos y demás cosas que por razón de su oficio les tocan servir", a lo que habría que añadir el inventario y control que debía llevar sobre las prendas y objetos del Rey y de la Cámara que estuvieran bajo su custodia³².

Las obligaciones del cargo de Ayuda de la Guardarropa se encontraban contenidas en las antes mencionadas *Etiquetas* de 1649³³, que en dicha materia no introducen prácticamente ninguna modificación sobre lo que se venía observando con anterioridad. Así, las funciones eran asistir al jefe de la Guardarropa en el ejercicio de su oficio, sustituyéndolo cuando fuera preciso. De manera que, en su ausencia, eran los encargados de llevar la ropa de levantar del Rey y entregarla en el aposento al Camarero Mayor o al Sumiller de Corps en ausencia del primero, estando también encargados, en su caso, de recoger las prendas de manos del Gentilhombre de Cámara encargado de tal servicio y devolverlos a la Guardarropa tras desvestirse el Rey³⁴. Así mismo, sustituirá al jefe de su oficio en el transporte y entrega de la camisa del Monarca, que será llevada cubierta por una toalla³⁵. La limpieza del vestido real corría a cargo del Guardarropa o de uno de sus ayudas, y en cualquier caso se debía realizar dentro de las dependencias del oficio, estando encargado también aquél de llevar el vestido al bufete donde irían tomando él y los ayudas de Cámara lo que a cada uno correspondía dar al Gentilhombre. De nuevo en esto el Ayuda de Guardarropa sustituiría a su jefe cuando fuere preciso³⁶. Un Ayuda y un mozo estarían siempre de guardia, y el primero debería tener llave de todo aquello que pudiera precisar el Rey³⁷. Mas si ésta era la teoría, cosa distinta era la práctica cotidiana, como tantas veces sucedía en ese pequeño universo palaciego que era el Alcázar madrileño; así, una representación de Juan Francisco Marañón, Guardarropa de Carlos II, dirigida al Conde de Monterrey el 9 de julio de 1686 nos pone sobre la pista de la verdadera realidad. Al parecer, en los últimos años del reinado de Felipe IV, muchas de las funciones encomendadas en las *Etiquetas de Cámara* al Guardarropa o sus ayudas eran realizadas por los mozos de este servicio³⁸. En cuanto a la llave parece que no todos la poseyeron³⁹. Es muy probable que la realidad que se vivía en la Guardarropa, en tiempos de Velázquez, estuviera más cerca de lo expuesto por Marañón en su representación, que de lo contenido en la normativa que regulaba el funcionamiento de la Cámara.

En cuanto a lo percibido por Velázquez como Ayuda de la Guardarropa, nos dice Cruzada Villaamil, quien estudió las nóminas de Palacio, que cobraba 12.648 maravedís al mes en concepto de recompensa⁴⁰. En efecto, multiplicada esta cantidad por doce la resultante no se halla muy lejana de lo percibido por los

ayudas de Guardarropa -según la Comisaría de las Casas Reales del Derecho de la Media Anata- como recompensa de mesa de ayudas, que montaría al año 148.920 maravedís, más lo correspondiente a la colación de Navidad, evaluada en 901 maravedís; quedando aparte los gajes que suponían 56.500 maravedís al año⁴¹.

EL DESEADO ASCENSO: AYUDA DE CÁMARA

El día de la Epifanía de 1645, veinte años después de su asentamiento en la Corte, Velázquez juraba el cargo de Ayuda de Cámara en manos del Conde Duque de Olivares⁴². Había conseguido uno de sus principales objetivos: integrarse orgánicamente con un puesto de relevancia en el servicio palatino más inmediato al Monarca. Aunque el nombramiento se hizo en principio sin ejercicio, pronto cambiarían las cosas, siendo llamado a servir efectivamente la plaza en el otoño de 1646⁴³. Al puesto de Ayuda de Cámara se ascendía frecuentemente desde el de Ayuda de la Guardarropa⁴⁴. Sin ir más lejos Francisco Gutiérrez y Fernando de Palacios, que juraron junto a Velázquez la plaza de Ayuda de Cámara, tenían también esa procedencia⁴⁵. Siendo además habitual que se compatibilizaran ambos oficios⁴⁶, nada tiene, por tanto, de extraordinario que Velázquez conservara los dos empleos. Es importante recordar que en el funcionamiento administrativo de la Casa del Rey se podían simultanear plazas en distintos oficios; en este sentido tenemos un importante ejemplo en que se da esta circunstancia. Se trata del ya citado Pedro de Torres, que al ser nombrado Ayuda de Cámara -juró la plaza el 14 de septiembre de 1629-, retuvo sus anteriores cargos de Tapicero y Ayuda de la Guardarropa⁴⁷.

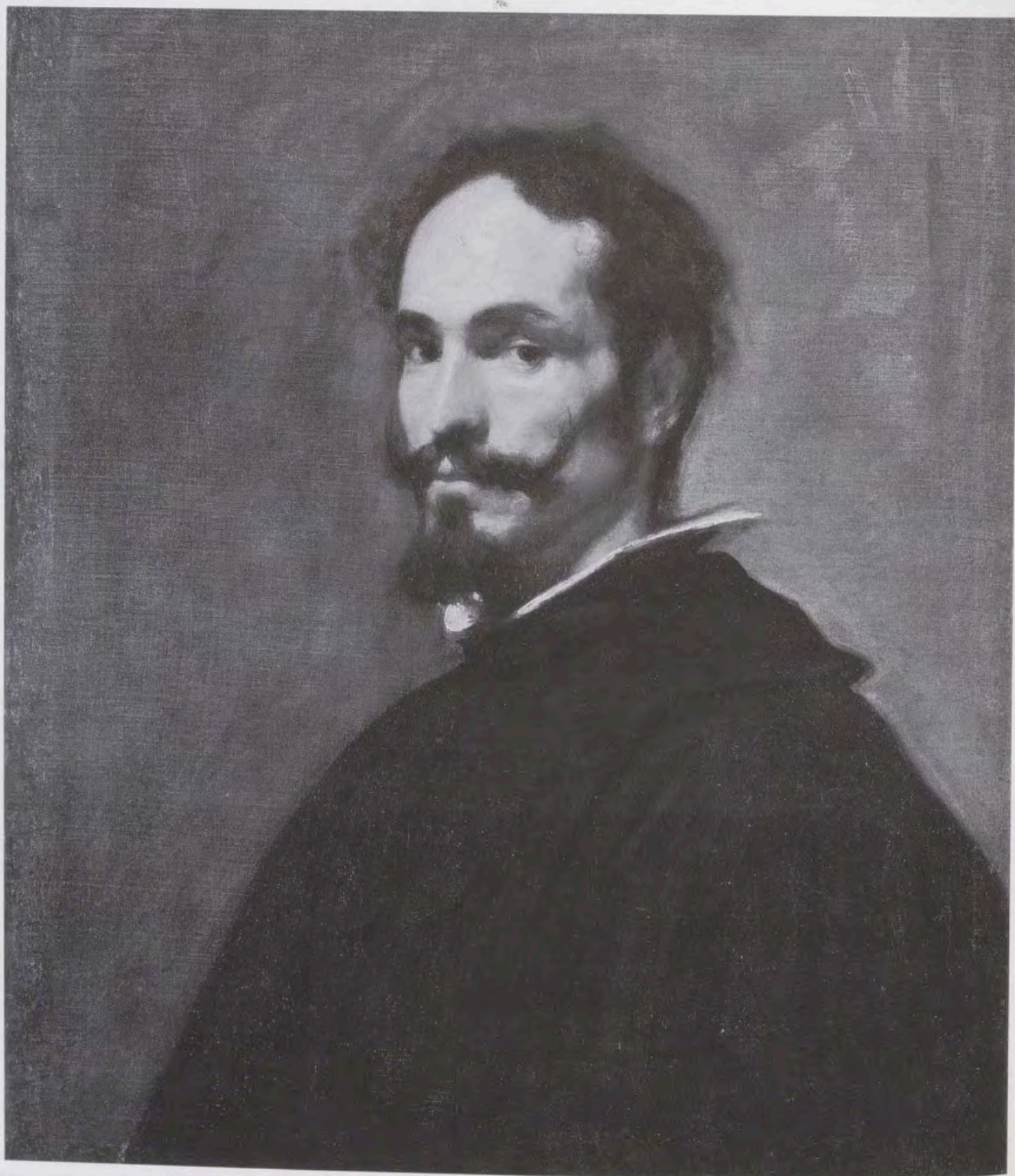
En cuanto al problema de la antigüedad de Velázquez en el oficio de Ayuda de Cámara, el asunto se suscitó en noviembre de 1646 con su colega de oficio José de Salinas⁴⁸; alegaba éste, frente a las pretensiones de aquel, que Velázquez debía jurar de nuevo al concederle ejercicio a su plaza, pues el juramento que hizo al serle concedida la llave *ad honorem* en 1643 no servía ahora, y que por consiguiente la antigüedad le debía correr desde este segundo juramento; el Rey dio la razón a Salinas en su pretensión, a la vez que graduaba expresamente la antigüedad en el oficio de Velázquez⁴⁹. La resolución regia al citado contencioso está, efectivamente, de acuerdo con la doctrina administrativa aplicada al efecto por la Real Junta del Bureo y distintas resoluciones reales; esta larga tradición se recoge en una certificación de 25 de abril de 1691 extendida por Don Juan de Velasco, Grefier de Carlos II, en la que explícitamente se pone de manifiesto tan constante proceder, y donde, tras afirmar que siempre se ha entendido en la Real Casa que la antigüedad de los criados corre desde el día del juramento, se puntualiza que para proceder de forma diferente se ha de declarar expresamente en el momento de la concesión de la merced⁵⁰. Y en cuanto a la necesidad de nuevo juramento al pasar en un oficio de su tenencia honorífica al servicio efectivo, era lo habitual en el servicio palatino, a no ser que el Rey, en la disposición de concesión del ejercicio, o en momento posterior, dispusiera lo contrario; el mejor ejemplo de esto lo encontramos, efectivamente, en los gentileshombres de la Cámara, quienes al dejar

de serlo *ad honorem* y entrar a servir el cargo con ejercicio juran de nuevo ⁵¹.

Los ayudas de Cámara desempeñaban en las estancias privadas del Rey unas importantes funciones ceremoniales, así como de vigilancia y mantenimiento, casi siempre en contacto con los gentileshombres de la Cámara, los cuales tenían encomendado, en principio, que el tratamiento que le debían dar a aquellos "a de ser siempre de Vos" ⁵². En cuanto a su permanencia en Palacio, la propuesta de la Junta que confeccionó las *Etiquetas de la Cámara* era que asistieran todos, y que los dos que estuvieran de guardia no deberían poder

faltar a ninguna hora por ningún motivo. El Rey, buen conocedor de la práctica palatina cotidiana, dispuso que sólo era necesario que estuvieran todos a la hora de las comidas ordinarias, y de modo permanente el de guardia y el de ayuda de guardia ⁵³.

De sus muchas competencias concretas destacaré aquí la del control de los accesos, por las implicaciones ceremoniales que conllevaba. Así debían estar vigilando la puerta de la Cámara y la del retrete que daba a la antecamarilla, franqueando el paso a todos los que teniendo entrada no estaban en posesión de llave, pues los que la tenían pasaban por la



Velázquez, Retrato de hombre, identificado provisionalmente como José Nieto, Aposentador de la Reina.
Museo Wellington. Fotografía V&A Picture Library.



Detalle de la Casa del Tesoro en el plano de Texeira (1656).

del retrete ⁵⁴; concretamente el de ayuda de guardia había de permanecer en la puerta de la Cámara desde que el Rey comenzaba a vestirse hasta que hubiera terminado de comer, regresando por la tarde -desde las cuatro en verano-, y permaneciendo hasta después de cenar el Monarca, a menos que por necesidades del servicio hubiera de quedarse más tiempo ⁵⁵.

Durante las comidas, donde jugaban un importante papel de intermediación entre los gentileshombres y los oficiales de Boca ⁵⁶, todos los ayudas estarían presentes y atentos en el momento de ir por ella, con la excepción del de guardia, que había de permanecer en el aposento del Monarca para lo que fuere necesario, y el de ayuda que seguiría en la puerta de la Cámara. Estaba también dispuesto que el de guardia aprovechara el tiempo que el Rey permaneciera sentado durante la comida y la cena, para hacerlo él a su vez y estar disponible cuando se levantara el Monarca de la mesa ⁵⁷. En cuanto al mantenimiento del aposento regio, los ayudas de Cámara eran de forma principal los encargados de su iluminación ⁵⁸, y dos de ellos asistían, junto al Sumiller de Corps y los gentileshombres previamente avisados, al momento de hacer la cama del Rey ⁵⁹, mientras que al de guardia le estaba encomendado asistir vigilante mientras se limpiaba el aposento junto al Aposentador de Palacio y un Ayuda de Furriera ⁶⁰.

En cuanto a las cantidades percibidas, un Ayuda de Cámara tenía los mismos ingresos que los de la Guardarropa en concepto de gajes, recompensa de mesa y colación de Navidad ⁶¹, y cuyas cantidades concretas vimos anteriormente. Pocos meses después de la muerte de Velázquez, un Real Decreto de 13 de octu-

bre de 1660 concedía a Gaspar del Mazo el gozar de por vida de la recompensa que como Ayuda de Cámara percibía su abuelo ⁶², una muestra más del aprecio que Felipe IV dispensaba a su Pintor de Cámara aún después de su muerte.

LA CULMINACIÓN DE UNA CARRERA AÚLICA: APOSENTADOR DE PALACIO

Al nombrar Felipe IV a Pedro de Torres, en 1652, Secretario de la Cámara ⁶³, quedó vacante el puesto de Aposentador de Palacio. Este importante cargo de la Casa del Rey era distinto al de Aposentador Mayor de la Corte, alto dignatario del gobierno central de la Monarquía que se encontraba al frente de la Junta que administraba la regalía del Aposentamiento de Corte ⁶⁴; organismo, este, encargado de todo lo relativo a la misma y de señalar residencia en las casas de la Villa sujetas a este gravamen, a los agentes de la Administración Pública que gozaran de tal derecho; ostentaba a la sazón el cargo Don Juan Girón Venegas de Zúñiga, que había sido nombrado el 14 de octubre de 1638 ⁶⁵.

Tras producirse la mencionada vacante, la Real Junta del Bureo, como era habitual en estos casos, propuso nombres para el cargo de Aposentador de Palacio en su sesión de 16 de febrero de 1652 ⁶⁶; con anterioridad los solicitantes del puesto habían presentado sus memoriales para la consecución del mismo. Asistieron a la sesión de la Junta, que elevó la propuesta al Monarca, los mayordomos Conde de la Puebla de Montalbán, Marqués de Povar, Conde de Puñonrostro, Conde de Barajas, Conde de Isenghien y Marqués de Ariza; la Junta no se expresó en cuerpo de tal, sino que cada uno de sus miembros hizo voto particular,

consultando los nombres por orden de preferencia; en cualquier caso el Rey no estaba vinculado a la propuesta de la Junta en ninguna de las formas que pudiera adoptar, aunque era habitual que siguiera el parecer unánime o mayoritario de los miembros de su Bureo. En este caso las proposiciones -votando de más nuevo a más antiguo en el empleo- se hicieron del siguiente modo:

- Ariza consultó en primer lugar a Gaspar de Fuensalida, que era Jefe de la Cerería y pertenecía a una antigua y acrisolada familia de servidores palatinos -su padre había muerto siendo Grefier del Rey-; tenía Fuensalida, además a su favor, ser el más antiguo jefe de los oficios de la Casa, deshaciéndose el Marqués en elogios sobre su persona y merecimientos. En segundo lugar a Francisco de Rojas, Ayuda de Cámara desde el 2 de mayo de 1648 y del que dice "que tiene todas las partes que se requieren para este oficio"; sería este Rojas quien a la muerte de Velázquez le sucedería en el cargo. En tercer lugar, a Simón Rodríguez, Ayuda más antiguo del oficio de la Furriera. Y finalmente, en cuarto y último lugar, a Alonso Carbonel, Ayuda de la Furriera y Maestro Mayor de las obras de Palacio, destacando en él "ser traçador y aver corrido por su mano el aposento en muchas de las jornadas que V. Mgd. ha echo de algunos años a esta parte". Ya veremos después cómo la autorizada opinión del más antiguo de los mayordomos incide en estas cualidades cómo necesarias para el desempeño del cargo.

- El flamenco Isenghien, que pronto abandonaría la Corte para trasladarse a su tierra natal, fue muy lacónico -una línea con su nombre para cada uno de ellos- en sus tres primeras propuestas, que fueron en el siguiente orden: primero Fuensalida, segundo Rodríguez y tercero Carbonel. Mas al proponer el cuarto, Diego Velázquez, el Conde destaca las virtudes que para el cargo presentaba el propio pintor en su memorial: "ha muchos años que se ocupa en el adorno y compostura de el aposento de V. Mgd. con el cuidado y acierto que a V. Mgd. le consta", suplicando al Monarca "le aga mcd. de este oficio pues es tan ajustado a su genio y ocupación".

- Barajas, que será tremendamente parco en su propuesta, pondrá en primer lugar a Fuensalida, en el segundo a Carbonel, y en el tercero a Velázquez, limitándose, en los tres casos, a decir sus nombres.

- Puñonrostro comienza su voto con el nombre de Rojas, del que recuerda sus antiguos servicios como Gentilhombre de Cámara del Infante Don Fernando, para proponer en segundo lugar a Carbonel, en el tercero a Fuensalida y en el cuarto a Velázquez, diciendo de todos "que los tiene por inteligentes y platicos para la traça y disposición del aposento de V. Mgd."

- Povar introduce un nuevo nombre hasta ahora no mencionado en la consulta, y así, tras proponer primero a Rojas, segundo a Fuensalida y tercero a Velázquez, pone en cuarto a lugar a José Nieto, Guardadamas y Aposentador de la Reina.

- Por último Montalbán, antes de mencionar ningún nombre, nos dirá lo necesario que a su parecer es, para el oficio de Aposentador de Palacio, el

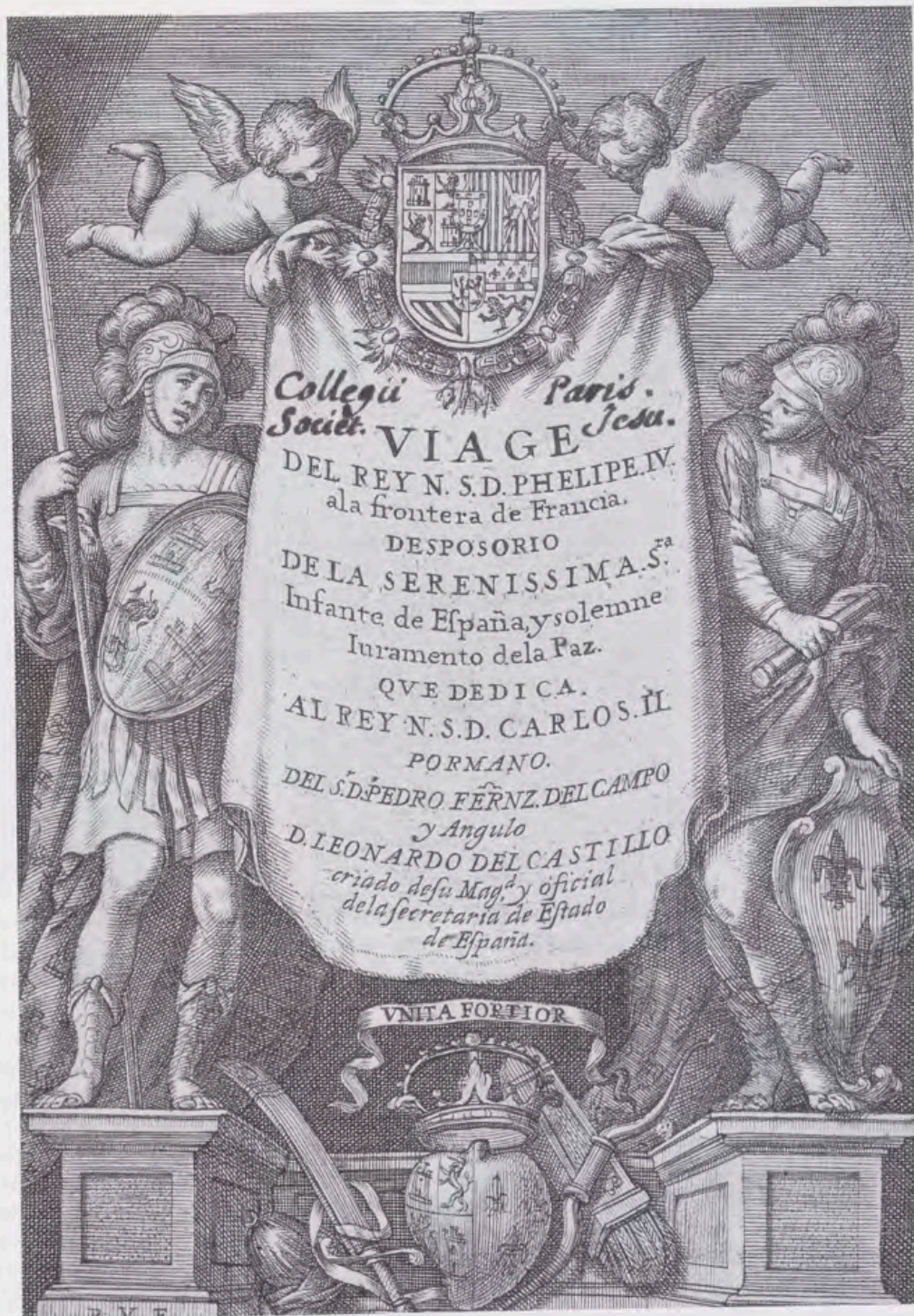
tener práctica "en traças y disposiciones de jornadas", y que por ello consulta de forma preferente a los de la Furriera, graduándolos en el siguiente orden: en primer lugar Carbonel, en segundo lugar Velázquez y en tercer lugar Fuensalida. Del cuarto propuesto, Rodríguez, dirá el Conde que aunque es el más antiguo de la Furriera no lo prefiere por "no saber contar ni tener platica de las obras".

Como vemos Velázquez figuraba en cinco de los seis votos, en ningún caso iba en el primer puesto, sólo una vez se le puso en el segundo -Montalbán-, dos en el tercero -Barajas y Povar- y una en el cuarto -Puñonrostro-. Lo que sí parece seguro es que en la elección del Rey, aparte del aprecio personal que le dispensara, debió pesar grandemente la experiencia de Velázquez en la decoración del Alcázar ⁶⁷, y así se desprende, por otra parte, de la reiterada llamada que se hace en la consulta a cohonestar el nombre del designado con su experiencia en materia de ornamentación y obras. De cualquier manera, el 8 de marzo de 1652, Velázquez juraba el cargo de Aposentador de Palacio en manos del Conde de la Puebla de Montalbán, uno de sus proponentes y Mayordomo más antiguo del Rey, y ante el Secretario de la Cámara Sebastián Gutiérrez de Párraga ⁶⁸.

El oficio de Aposentador, de origen medieval, estaba regulado en el siglo XVII, por lo que se refiere al de Palacio, en una Real Orden de 18 de noviembre de 1604 ⁶⁹, a la que habría que sumar la normativa y la práctica recogida sobre el citado oficio en las *Etiquetas Generales*, donde se regulan ampliamente los derechos y obligaciones del cargo en el epígrafe dedicado a la Furriera. Como en tantas otras ocasiones, la obra de Gil González Dávila nos resulta de gran utilidad para conocer el contenido de la institución a comienzos del reinado de Felipe IV, cuando redactó su obra, diciendo de este empleo que es "oficio de grande honor" ⁷⁰. Y realmente así era por las muchas e importantes atribuciones que le estaban encomendadas, no sólo en el Alcázar madrileño, sino en cualquier palacio o lugar donde residiera el Rey.

El Aposentador de Palacio se encontraba al frente de la Furriera, y como tal dependían de él los criados de este oficio que según la planta contenida en las *Etiquetas Generales* -que podía no coincidir necesariamente con la realidad administrativa de un momento determinado-, se componía de dos ayudas, dos sotoayudas, también llamados mozos de retrete, y un mozo de oficio ⁷¹; así como de los oficiales de manos y operarios que trabajaban para este servicio: cerrajeros, carpinteros, estereros, barrenderos, chirrionero, etc ⁷². De ellos los puestos de barrenderos y de chirrionero -encargado de manejar el carro utilizado para el transporte de las cosas de la Furriera-, eran de su provisión, corriendo a su cargo la paga de sus salarios ⁷³. Debiendo formar con todos los gastos, tanto ordinarios como extraordinarios, una cuenta por meses, que sería finalmente fiscalizada por el Bureo ⁷⁴. Parecer ser, a tenor de un informe muy expresivo evacuado por el Contralor el 17 de octubre de 1655, a petición de la Junta del Bureo celebrada un día antes, que nuestro pintor no fue, ni mucho menos, un estricto cumplidor de sus obligaciones contables:

Grabado de Portada de la obra
de Leonardo del Castillo,
Viage del Rey Nuestro señor
don Felipe Quarto el Grande,
a la frontera de Francia,
Madrid, 1667.



El contralor dice que desde que Diego Velázquez aposentador de palacio sirbe dicho offo. para el gasto y lo que por el se le paga se le an librado cada mes a rraçon de cinco mill reales y aunque diferentes beces le a pedido que de quantas de tanto tiempo que la debe dar cada mes y no lo cumple con que no se puede reconocer si alcaça o es alcançado para librarle mas cantidad por extraordinarios pues las esteras y leña que por su offo. se compran es cosa ordinaria de cada año el gastarse.

La petición de esta información por parte del Bureo se produjo a raíz de una solicitud del propio Velázquez en la que pedía se le librasen cantidades para leña y este-rado ⁷⁵.

Fue precisamente con unos de estos dependientes, los ayudas de la Furriera, con quienes Velázquez mantuvo un contencioso que indica el mal ambiente que se debía vivir en ese oficio; el asunto se inició con un memorial de los ayudas Simón Rodríguez,

Alonso Carbonel y Joaquín Cobos, en el que denunciaban ante el Rey que Diego Velázquez se queda todos los emolumentos relativos a la Furriera, sin compartirlos con los ayudas, como había venido sucediendo en dicho oficio, y alegando como antecedente un pleito resuelto a su favor por el Asesor y confirmado por la Junta del Bureo ⁷⁶; siguiendo la práctica habitual en estos casos el Monarca remitió la petición a la citada Junta por Real Orden de 24 de mayo de 1654, produciéndose una primera resolución sobre el asunto el 29 del mismo mes, en un Bureo al que asistieron el Conde de Montalbán, el Marqués de Malpica, el de Povar, el Conde de Puñonrostro y el de Barajas. La determinación fue "traiganse los papeles que cita el memorial" ⁷⁷. Pronto contestaría el Grefier a tal requerimiento en el sentido de que en sus papeles no aparecía el pleito alegado por los peticionarios y resuelto, según ellos, a favor de sus pretensiones. Tam-



Tapiz de Charles Le Brun Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la Isla de los Faisanes. Embajada de Francia, Madrid. Fotografía Oronoz.

poco, dice el Grefier, hay en los acuerdos del Bureo desde mayo de 1621 ningún memorial del asesor que se manifieste a favor de los ayudas en este asunto; ante esta contestación, la Junta en sesión de 11 de agosto de 1654, a la que concurrieron Montalbán, Povar, Puñonrostro y Barajas, declaró "que la parte presente los papeles que fueren en su favor y si supieren donde están lo digan"⁷⁸; pese al camino que llevaba la reclamación, claramente desfavorable a la pretensión de los Ayudas, no debieron descansar estos en la defensa de sus intereses, pues de nuevo el 11 de diciembre, en un Bureo al que asistieron Montalbán, Povar y Puñonrostro, se determinó "que se le diga a Velázquez responda a la prevención de sus ayudas y traigase la respuesta por escrito"⁷⁹. Todo ello es indicativo de un estado de cosas, que nos dibujan a un Velázquez enfrentado con los dependientes de su oficio, como se pondrá de nuevo de manifiesto el 9 de enero de 1655 con la reclamación que hicieron contra él los sotayudas de la Furriera, a propósito de mandar de jornada a El Pardo un barrendero "que no es oficio jurado" en lugar de un mozo de retrete como correspondía. Velázquez se defendería de esta acusación fundamentando su decisión en las habilidades del citado barrendero Carlos de Gadasar, quien finalmente haría la jornada, si bien se mantendrían las competencias del Sotayuda o Mozo de Retrete en el aposento del Rey⁸⁰. Al año siguiente, el 22 de julio de 1656, nuestro pintor se vería obligado a enfrentarse

de nuevo a los sotoayudas a propósito de la pretensión de estos de que se les cediesen las armaduras de una silletas⁸¹.

En otro caso el enfrentamiento no es con una clase de criados de la Furriera, sino con las viudas de todos los que lo fueron en dicho oficio. Éstas se habían dirigido al Rey el 9 de septiembre de 1655 pidiendo que se les hiciera efectiva la limosna que se les tenía señalada, y que no se les pagaba desde hacía dieciocho meses, por lo que se encontraban en "extrema necesidad"; la Junta del Bureo, a quien se le remite la reclamación, en sesión de 17 de septiembre, a la que asistieron Montalbán, Malpica, Puñonrostro y Barajas, determina solicitar un informe a Velázquez sobre el asunto. El 23 de septiembre evacuará este trámite nuestro pintor, recogiendo su contenido en la consulta del Bureo celebrado el día siguiente y al que acudieron los cuatro mayordomos antes citados:

dice que las viudas de este genero están socorridas y pagadas todo el año pasado y el mes de henero deste que corre, y el devérsele algunos meses atrasados es antes que Don Luis de Haro tomara por su cuydado la furriera y haver salido inciertos dos quentos de mrs. que Don Vicente Ferrer le dio el año de 655 para este oficio.

Tras entender esto como cierto, la Junta encarga a Velázquez que pague a las viudas las cantidades no satisfechas del primer dinero que tuviere, todo lo cual es sancionado por el Rey con un lacónico "está bien"⁸². Aparte de estos ejemplos, sabemos que Velázquez tuvo

una escasa probidad en sus relaciones económicas con las personas que de él dependían mientras ejerció el cargo de Aposentador de Palacio; algunos años después, en 1666, sus herederos se vieron obligados a devolver cantidades de dinero, que en su día debieron ser entregadas a aquellos que fueron sus subordinados⁸³.

En algunas de sus funciones más importantes, y que además solían ser las más conflictivas, el Aposentador de Palacio debía recabar las órdenes oportunas del Mayordomo Mayor como Jefe de la Casa, y con el que poseía una especial obligación ceremonial, la de tener siempre en la Cámara una silla dispuesta para él, velando porque no la ocupara ninguna otra persona⁸⁴. Me refiero al reparto de cuartos y aposentos para las personas reales y oficios y oficinas que hubiera que acomodar en el Alcázar y demás residencias reales⁸⁵. En cuanto a su actividad en los desplazamientos regios, me limitaré aquí, por falta de espacio, a consignar que cuando el Rey hiciera jornada había de ejercer sus funciones con las personas reales y los distintos oficios de la Casa, procurando siempre evitar disputas con los aposentadores de camino⁸⁶. También intervenía el Aposentador de Palacio en el acomodo de los servidores de la Casa de la Reina que tienen vivienda en Palacio⁸⁷; en efecto, estaba dispuesto por Real Decreto de 18 de noviembre de 1621 que había de "tener mucha cuenta en el apos. Del quartel de la Reyna consultando siempre con el Mayordomo maior las posadas que se an de dar a los criados y criadas de la Reyna y infantes", así se manifiesta en un informe del Grefier de 5 de junio de 1652, redactado a petición de la Junta del Bureo, con el fin de recabar información que les sirviera para resolver un conflicto de competencias entre Velázquez, como Aposentador de Palacio, y Bartolomé de Legasa en su calidad de Veedor de las Obras Reales, sobre a quién correspondía asignar las llamadas viviendas de las tiendecillas de Palacio. El asunto se había iniciado con un memorial de Velázquez remitido al Bureo, en el que el Monarca pedía a la Junta que, guardando la costumbre y estilo, se hiciese al Aposentador "toda la gracia que cupiere en la materia"; resolvió finalmente la Junta el 7 de junio de 1652, a la vista del citado informe del Grefier y de lo alegado por las partes, dando la razón a Velázquez en lo que hacía al reparto de la casa que había ocasionado la disputa⁸⁸.

También debía seguir las instrucciones del Mayordomo Mayor en el acomodo y reparto de lugares en las fiestas públicas que se celebraban fuera del Alcázar⁸⁹, de cuyo aparato también se ocupaba⁹⁰. Este delicado cometido daba ocasión a frecuentes disputas no sólo con oficiales presuntamente preteridos, sino con otras autoridades que trataron de inmiscuirse o suplantarle en tal función; buena prueba de ello es el conflicto que hubo entre la Tapicería y la Furriera de la Casa Real con Don Luis de Haro, Marqués de Eliche y Alcaide del Buen Retiro, que trató de disponer el reparto del tablado que estaba bajo el balcón de los Reyes en una celebración que tuvo lugar en aquel Real Sitio, y que obligó a Velázquez a defender con éxito sus preeminencias como Aposentador de Palacio, hablando directamente con el Monarca en su condición de Ayuda de Cámara⁹¹.

En cuanto a sus funciones de mantenimiento dentro de Palacio, éstas eran: procurar tener limpia toda la Casa sin consentir basuras en ningún lugar⁹², debiendo asistir él o un ayuda de la Furriera a ver barrer el aposento del Monarca, y mientras el oficial de la Tapicería limpiaba las cortinas de la cama del Rey y sobremesas de los bufetes⁹³; tener a su cargo el buen estado y conservación de todos los muebles, cosas de madera y esteras⁹⁴; ocuparse de la provisión de leña y carbón para las chimeneas de la Cámara, Retrete, Consejo de Estado, Mayordomía Mayor y guardias de Palacio⁹⁵, así como para la cocina del Rey⁹⁶. Estaba también a su cuidado el abrir y cerrar puertas y ventanas⁹⁷, así como tener todo dispuesto cuando se celebrara Consejo de Estado, consulta del Consejo Real de Castilla, juras de virreyes y presidentes y otras ceremonias palatinas⁹⁸.

El Aposentador debía asistir a sus obligaciones en el Cuarto Real con capa y sin espada ni sombrero, y de la misma forma lo haría en todas aquellas funciones que le ordenare el Mayordomo Mayor o el de Semana⁹⁹. Y siempre que fuera delante del Rey para abrir las puertas un ayuda de la Furriera iría detrás para cerrarlas¹⁰⁰. Sus intervenciones en las ceremonias reales consistían en poner la silla del Monarca o levantar la tabla cuando éste come en público¹⁰¹; así mismo, poner la silla a los Cardenales cuando vinieran a cumplimentar al Rey o a acompañarle en alguna función religiosa, actuando de la misma manera cuando el Presidente del Consejo de Castilla tuviera la condición de Príncipe de la Iglesia¹⁰². En las juras de Príncipes tenía a su cuidado su asiento¹⁰³, y repartía las palmas en las celebraciones del inicio de la Semana Santa¹⁰⁴.

Por otra parte, el Aposentador de Palacio era el encargado de custodiar las llaves de la Cámara, así como de dárselas a los gentileshombres y ayudas de Cámara cuando entraban en posesión de sus oficios¹⁰⁵. Tenía, además, para su uso, una llave doble que abría todas las puertas de Palacio¹⁰⁶, y sin la cual hubiera sido imposible el ejercicio de sus funciones.

En cuanto al contenido económico del oficio, aparte de la vivienda que le había concedido el Rey en la Casa del Tesoro por disposición de 21 de agosto de 1655, mandada cumplimentar por la citada Junta al Marqués de Malpica el 25 de agosto de 1655¹⁰⁷, recibía unas percepciones dinerarias que se distribuían de la siguiente manera: gajes y libras de leña, 60.240; ración superior a la ordinaria, 47.172; cuatro onzas de sebo al día, 3.280; y colación de Navidad, 450; total 111.122 maravedís; datos estos procedentes de los cálculos de la Secretaría de las Casas Reales del Derecho de la Media Anata¹⁰⁸ y que complementan los fragmentarios que incluyen las *Etiquetas Generales*.

NOTAS

* Este artículo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *Los oficiales de las Casas Reales en la España Moderna. Siglos XVII y XVIII* (PB-97-0270), financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica dentro de su Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento.

¹ Gran acopio de datos de carácter económico sobre la vida del pintor en J.M. de Azcarate, "Noticias sobre Velázquez en la Corte", en *Archivo Español de Arte* (=AEA), 33 (1960), pp. 357-385.

² G. Cruzada Villamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 12. Buena prueba de la rapiña documental mencionada por este autor es la en principio completa nómina de ayudas de Cámara que se encuentra en el Archivo General de Palacio (= AGP), Sección Administrativa, leg. 624, donde precisamente falta el folio en que debió estar el asiento de Velázquez.

³ M.R. Zarco del Valle, *Documentos inéditos para el estudio de las Bellas Artes en España*, en el t. LV de la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1870, pp. 201-628. Los documentos relativos a Velázquez ocupan las páginas 398-452 y la referencia al inicio de su actividad investigadora se halla en la 598.

⁴ Trabajos pioneros al respecto fueron el de L. Pfandl, "Philipp II und die Einführung des burgundischen Hofzeremoniells in Spanien", en *Historisches Jahrbuch*, LVIII (1958), pp. 1-35, así como la atención que el autor dedicara el tema en su *Felipe II*, Madrid, 1942, especialmente pp. 150-167. Y el tantas veces citado discurso de entrada en la Real Academia de la Historia de D. de la Valgoma y Díaz-Varela, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*, Madrid, 1958. Carácter innovador y de gran utilidad para adentrarse en el mundo de las Casas Reales es el trabajo de J.H. Elliott, "La Corte de los Habsburgo españoles: ¿una institución singular?", en *España y su mundo. 1500-1700*, Madrid, 1990; del mismo autor y referido concretamente al periodo que nos interesa "Philip IV of Spain", en A.G. Dickens (ed.), *The Courts of Europe*, Londres, 1977, cap. 8. Junto a ellos, referidos a la época de los Austrias y con variadas ópticas y planteamientos metodológicos, los de Y. Bottineau, "Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe siècle: L'étiquette de chambre du roy", en *Bulletin hispanique*, LXXIV (1972), pp. 158-157. Elliott y J.H. Brown, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1981. C. Hofmann, *Das Spanische hofzeremoniell von 1500-1700*; Frankfurt am Main, 1985. B. Lolo, *La Música en la Real Capilla de Madrid: José Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, 1990, especialmente pp. 19-68. M. Rodríguez Salgado, "The Court of Philip II of Spain", en R.G. Asch y A.M. Birke (eds.), *Princes, Patronage and the Nobility. The court at the Beginning of the Modern Age*, Oxford, 1991, pp. 205-244. C. Lison Tolosan, *La imagen del rey*, Madrid, 1992. R. Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1995. E. de Benito, "La Real Junta del Bureo", en *Cuadernos de Historia del Derecho*, 1 (1994), pp. 49-124. J.F. Baltar Rodríguez, *Las Juntas de Gobierno en la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1998, pp. 435-487. F. Barrios, "Solo Madrid es Corte", en VV. AA., *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, Madrid, 1998, pp. 167-187, es el catálogo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial entre junio y octubre del citado año. J.A. Sánchez Belén, "La vida cortesana", en *Esplendor de España. 1598-1648. De Cervantes a Velázquez*, Zwole, 1998, pp. 150-156; es el catálogo de la exposición del mismo título celebrada en Amsterdam entre noviembre de 1998 y marzo de 1999. C. Gómez-Centurión Jiménez, *La Herencia de Borgoña: el ceremonial y las casas reales en la España de los Austrias (1548-1700)*, en VV. AA., *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI. Tomo I. La Corte. Centro e imagen del poder*, Madrid, 1998, pp. 11-51, son las Actas del Congreso "Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI" que tuvo lugar en Lisboa en abril de 1998. Aunque referidos al siglo XVIII, dada la continuidad básica de las instituciones áulicas en la España del Antiguo Régimen, son de gran utilidad los trabajos de Gómez-Centurión Jiménez: "La herencia de Borgoña: Casa Real española en el siglo XVIII", en *Torre de los Lujanes*, 28 (1994), pp. 61-72; "Etiqueta y ceremonial palatino durante el reinado de Felipe V: el Reglamento de entradas de 1709 y el acceso a la persona del Rey", en *Hispania*, 194 (1996), pp. 965-1005; "La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada", en *Cuadernos de Historia Moderna*, 20 (1998), pp. 59-85. También Gómez-Centurión Jiménez y J.A. Sánchez Belén, "La Casa Real durante el siglo XVIII: perspectivas para su estudio", en J.L. Castellano (ed.), *Sociedad, Administración y Poder en la España del Antiguo Régimen*, Granada, 1996, pp. 157-175. Gómez-Centurión y Sánchez Belén son así mismo los editores del volumen *La herencia de Borgoña. La hacienda de las reales casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid, 1998. Referidos a las figuras del Contralor y Greffier tenemos el libro de M. Rodríguez Gil, *La nueva planta de la Real Casa... Los oficios de Contralor y Greffier General*, Madrid, 1989. Desde una perspectiva jurídica son de gran interés los trabajos

de A. Menéndez Rexach, así las páginas dedicadas a la exposición del régimen normativo de la Casa Real desde el Reglamento de 1 de enero de 1717 en su libro *La jefatura del estado en el Derecho público español*, Madrid, 1979. Para los llamados oficios de boca de las Casas Reales vid. M.C. Simón Palmer, *La Cocina de Palacio, 1561-1931*, Madrid, 1997. Contiene datos interesantes sobre el mismo asunto el libro de G. Sánchez Meco, *El Arte de la Cocina en Tiempos de Felipe II*, Madrid, 1998.

Desde hace algún tiempo un equipo de investigación, dirigido por el citado profesor Gómez-Centurión y por el autor de estas páginas, trabaja sobre temas relativos a las Casas Reales durante la Edad Moderna.

⁵ A. Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado* es el t. III de su obra *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795, p. 508; hay una edición moderna, Madrid, 1947. En el mismo sentido C. Justí, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1999, p. 677.

⁶ J. Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 185 y 186.

⁷ A. Palomino, 1947, p. 526 [cit. n. 5].

⁸ Sobre las actuaciones de estos oficiales, así como sobre el papel jugado por los escribanos reales en los distintos procedimientos seguidos ante ellos, cfr. la normativa dictada por Felipe III en 1620 y 1621, recogida en *Novísima Recopilación*, 5, 18, 1.

⁹ Vid. A. Aterido Fernández, "La "trastienda" del genio: Velázquez y su familia en la década de 1640", en *AEA*, 285 (1998), pp. 289 y 290.

¹⁰ A. Palomino, 1947, p. 524 [cit. n. 5].

¹¹ *Ibid.*, p. 484. Sobre el papel de este personaje en los primeros momentos de Velázquez en la Corte, vid. Brown, *Velázquez*, p. 44.

¹² Vid. la voz "Sumiller de Cortina", en el llamado *Diccionario de Autoridades* t. VI (Madrid, 1759), p. 185, cit. por la ed. facsímil de Editorial Gredos, Madrid, 1984. Gómez-Centurión, "La herencia de Borgoña: Casa Real española en el siglo XVIII", p. 67.

¹³ A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes de España, 6 vols.*, Madrid, 1800, v. V, p. 162. En el mismo sentido Justí, *Velázquez y su siglo*, p. 305.

¹⁴ *Varia Velazqueña* (=V. V.). *Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*, Madrid, 1960, II, p. 226, doc. 50.

¹⁵ Sobre el proceso de elaboración de las mismas, su difusión y publicación vid. F. Barrios, "Los Consejos de la Monarquía Hispánica en las *Etiquetas Generales* de 1651", en *Homenaje al Profesor Alfonso García-Gallo*, 5 tomos, Madrid, 1996, t. II, vol. 2º, pp. 46 y 47. Dada la deficiente y fragmentaria publicación de las mismas custodiado en AGP, Histórica, caja 51, y autorizado por el propio Sebastián Gutiérrez de Párraga, Secretario de la Junta de Etiquetas que las confeccionó; citaré el ms. como *Etiquetas Generales*, seguido del folio correspondiente.

¹⁶ *Etiquetas Generales*, f. 79r.

¹⁷ Así se desprende del testimonio de haber abonado Velázquez y Martínez del Mazo los derechos de media anata al producirse el traspaso del oficio de *Ugier de Cámara* del primero al segundo, en *V.V.*, t. II, p. 258, doc. 57.

¹⁸ *Etiquetas Generales*, f. 79r.

¹⁹ Están contenidas en *Etiquetas Generales*, ff. 79v. a 80v.

²⁰ Cta. del Bureo de 21 de junio de 1621, en AGP, Administrativa, leg. 659.

²¹ Informe sobre el número de Ujieres de Cámara en el reinado de Felipe IV, en AGP, Administrativa, leg. 659.



Detalle del tapiz de Charles Le Brun Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la Isla de los Faisanes. Embajada de Francia, Madrid.
La última figura a la derecha del grupo de la comitiva española se ha identificado como Velázquez.

²² Velázquez, p. 61.

²³ *V. V.*, t. II, p. 258, doc. 56.

²⁴ El interesante aviso, junto a otros documentos, fue publicado por A. Rodríguez Villa con el título *La Corte y Monarquía de España en los años 1636 y 37. Colección de cartas inéditas e interesantes documentos sobre corridas de toros en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1886, pp. 27 y 28.

²⁵ *V. V.*, t. II, p. 242, doc. 66.

²⁶ La referencia de Pacheco adolece de una importante contradicción, pues afirma el autor que el Rey en el transcurso de dos años hizo a Velázquez dos importantes mercedes palatinas: los cargos de ayuda de Guardarropa y de Cámara, datando esta última en 1658, cuando es sabido que no recibió tal merced hasta el 6 de enero de 1645. Una explicación plausible de tal cuestión la da el anotador de la obra de F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, vid. p. 209, n. 41.

²⁷ Cruzada Villaamil, *Anales*, p. 85.

²⁸ Así se desprende del contenido de la consulta de 15 de noviembre de 1646 sobre la antigüedad de Velázquez en la plaza de Ayuda de Cámara, publicada en *V. V.*, II, pp. 258 y 259, y antes transcrita y comentada por Cruzada Villaamil en sus *Anales*, pp. 155 a 156; este importante documento se custodia en AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9.

²⁹ Rodríguez Villa, *La Corte y Monarquía de España*, pp. 545 y 544.

³⁰ Sobre esta merced nos dice Palomino que era "uno de los oficios, o empleos que en la Casa Real son de grande estimación" (*El Museo pictórico y escala óptica*, p. 492), y así era realmente, pues constituía una buena plaza para conseguir posteriores ascensos.

³¹ Estos antecedentes en la *Instrucción de lo que a de observar el Guardarropa del Rey Nuestro Señor y por la ynsesparable dependencia de los oficios de Secretario de la Real Cámara y Guardarropa en el uso de sus ministerios*, en AGP, Histórica, caja 54.

³² *Instrucción* cit. AGP, Histórica, caja 54.

³³ Utilizo el ejemplar de las *Etiquetas de la Cámara* resuelto al margen del texto por el Rey. Se trata de una copia autorizada de 17 de enero de 1688, en AGP, Histórica, caja 54; citaré como *Etiquetas de Cámara* seguido del número del punto correspondiente.

³⁴ *Etiquetas de Cámara*, 74.

³⁵ *Etiquetas de Cámara*, 75.

³⁶ *Etiquetas de Cámara*, 76.

³⁷ *Etiquetas de Cámara*, 77.

³⁸ AGP, Administrativa, leg. 911.

³⁹ Vid. n. 41 de este trabajo.

⁴⁰ *Anales*, p. 128.

⁴¹ AGP, Administrativa, leg. 861. En la anotación correspondiente se dice que "quando se da llave a los ayudas de la Guardarropa pagan por una vez de lo honorífico veinte y cinco ducados".

⁴² Cruzada Villaamil, *Anales*, p. 136.

⁴³ Cta. cit. de 15 de noviembre de 1646, en *V. V.*, II, p. 259. Justi, *Velázquez*, 504.

⁴⁴ Así se nos decía en la noticia de 28 de julio de 1656 en que se daba cuenta de su nombramiento en la Guardarropa, vid. n. 24.

⁴⁵ Cta. cit. de 15 de noviembre de 1646, en *V. V.*, II, p. 259. Los citados Francisco Gutiérrez de Solórzano y Fernando de Palacios eran más modernos que Velázquez en el oficio de la Guardarropa. Habían jurado el cargo el 9 de abril de 1641 en manos del Conde Duque de Olivares como Camarero Mayor, AGP, Administrativa, leg. 855.

⁴⁶ Numerosos ejemplos en AGP, Administrativa, legs. 624 y 855.

⁴⁷ AGP, Administrativa, leg. 624.

⁴⁸ Salinas llegaría a hacer una brillante carrera en Palacio. El 5 de febrero de 1653 juró como Guardarropa, al quedar vacante este cargo por promoción de Cristóbal Tenorio al oficio de Secretario de la Cámara, murió el 20 de mayo de 1665, AGP, Administrativa, leg. 85.

⁴⁹ Cta. cit. de 15 de noviembre de 1646, en *V. V.*, II, p. 259. Vid. Camón, *Velázquez*, II, p. 695.

⁵⁰ AGP, Administrativa, leg. 560.

⁵¹ Es el propio ejemplo que se alega en la cta. cit. de 15 de noviembre de 1646, *V. V.*, II, p. 259.

⁵² *Etiquetas de Cámara*, 56.

⁵³ *Etiquetas de Cámara*, 57.

⁵⁴ *Etiquetas de Cámara*, 59.

⁵⁵ *Etiquetas de Cámara*, 58.

⁵⁶ *Etiquetas de Cámara*, 50 y 51.

⁵⁷ *Etiquetas de Cámara*, 41.

⁵⁸ *Etiquetas de Cámara*, 42.

⁵⁹ *Etiquetas de Cámara*, 40.

⁶⁰ *Etiquetas de Cámara*, 43.

⁶¹ AGP, Administrativa, leg. 861.

⁶² AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9.

⁶³ Sobre el Secretario de la Cámara y su papel al frente del Registro General de Mercedes, vid. F. Barrios, "La creación del de la Secretaría del Registro General de Mercedes en 1625", en *Anuario de Historia del Derecho Español (=AHDE)*, LXVII (1997), Homenaje a Francisco Tomás y Valiente, vol. II, pp. 944-955.

⁶⁴ Una obra clásica sobre este derecho es la de J. Bermúdez, *Regalía del Aposentamiento de Corte, su origen, y progreso, leyes, ordenanzas y reales decretos para su cobranza y distribución*, Madrid, 1758. Para una visión general del mismo vid. C. Maqueda Abreu, "Reflexiones sobre el aposentamiento de Corte", en *Ivs Fvgit. Revista Interdisciplinar de Estudios Histórico-Jurídicos*, Zaragoza, 5-6 (1996-1997), pp. 257-275. Sobre la aplicación concreta de este derecho en el siglo XVII vid. J. del Corral, *Las composiciones de aposento y las casas a la malicia*, Madrid, 1982. Un ejemplar manuscrito de las Ordenanzas de Felipe IV para el aposentamiento de Corte con las nóminas anejas en AGP, Administrativa, leg. 849.

⁶⁵ Era además de Aposentador Mayor de la Corte, consejero de Órdenes y de Castilla, y comendador de Pozorrubio en la Orden de Santiago; y poseía curiosamente el empleo por haber contraído matrimonio Doña Giomar María Venegas y Segarra, quien por

disposición de Felipe IV tenía la merced de éste para con quien ella casase, cfr. Bermúdez, *Regalía del Aposentamiento de Corte*, pp. 111 y 112, y J. Fayard, *Los ministros del Consejo Real de Castilla (1621-1788). Informes biográficos*, Madrid, 1982, pp. 48 y 49, nº 92.

⁶⁶ La consulta fue publicada por Cruzada Villaamil en sus *Anales*, pp. 182 y 185. También en *V. V.*, II, pp. 279 y 280, doc. 144. El documento original en AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9, que es por donde cito.

⁶⁷ Brown, *Velázquez*, p. 215.

⁶⁸ AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9.

⁶⁹ Publicada por J. E. Varey en su trabajo "Velázquez y Heliche en los festejos madrileños de 1657-1658", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 169 (1972), pp. 407-422, la disposición de referencia en pp. 419 y 420.

⁷⁰ *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, 1625, pp. 555 y 554.

⁷¹ *Etiquetas Generales*, f. 70r.

⁷² *Etiquetas Generales*, f. 75r.

⁷³ *Etiquetas Generales*, f. 71r.

⁷⁴ *Etiquetas Generales*, ff. 71r. y v.

⁷⁵ Ambos escritos en AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9.

⁷⁶ El memorial es de este tenor: "Ayudas de la furriera. Señor. Simón Rodríguez, Alonso Carvonel y Joachin Cobos, Auidas de la furriera de V. Md., Dicen, que Diego Velázquez Aposentador de Palacio se toma todos los emolumentos tocantes al offo. De la furriera ansi las velas que se dan para servir cada semana como lo demas, sin querer repartir con sus ayudas, como lo hicieron siempre sus antecesores. Siendo así que Pedro del Yermo quando fue appr. En una fiesta que ubo en la plaça de Palacio se quiso alçar con todo el aprovechamiento de los andamios, y Joan Gómez de Mora, y los demas auidas le pusieron pleito y fue condenado por el asesor del Bureo, y declarado por el dicho Bureo que no le tocava mas de la mitad, y que la otra mitad era de sus auidas, y D. Pedro de Torres estuvo siempre llano a partir como lo hizo en Zaragoza y Balencia, y en las demás oçassiones que se le ofrecieron. Suppn. A V. Magd. sea servido de acerles mrd. de declararlo para que con esso se escusen devates, y sepa cada qual lo que le toca, que en rn. mrd" (AGP, Administrativa, leg. 624).

⁷⁷ AGP, Administrativa, leg. 624.

⁷⁸ AGP, Administrativa, leg. 624.

⁷⁹ AGP, Administrativa, leg. 624.

⁸⁰ La reclamación, informe de Velázquez y resolución del asunto en *V. V.*, II, pp. 288 y 289, doc. 164. Vid. Camón, *Velázquez*, II, pp. 288 y 289.

⁸¹ *V. V.*, II, pp. 290 y 291, doc. 169.

⁸² El informe de Velázquez y la cta. original en AGP, Administrativa, caja 1084, exp. 9.

⁸³ Brown, *Velázquez*, p. 217.

⁸⁴ *Etiquetas Generales*, f. 70v.

⁸⁵ *Etiquetas Generales*, f. 70v.

⁸⁶ *Etiquetas Generales*, f. 72r. Para la actividad de Velázquez como Aposentador de Palacio en la jornada de Irún vid. el libro de L. del Castillo, *Viage del Rey nuestro señor Don Felipe Quarto el Grande a la frontera de Francia*, Madrid, 1667. Sobre la misma jornada vid. M. J. García Sierra, "Velázquez, Mazo y José de Villareal, en el proceso ceremonial para los desposorios de Luis XIV y María Teresa de Austria", en *AIEM*, XXXV (1966), 101-118, con abundantes referencias de archivo.

⁸⁷ Destaca esta competencia del Aposentador de Palacio A. Núñez de Castro, en su *Libro Histórico Político, solo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*, Madrid, 1698, p. 164.

⁸⁸ La documentación de este conflicto en AGP, Administrativa, leg. 624. Sobre el mismo vid. mi trabajo "Velázquez y la Real Junta del Bureo en 1652. Un conflicto de competencias entre el Aposentador de Palacio y el Veedor de las Obras Reales", en *AHDE*, LXX (2000) en preparación.

⁸⁹ *Etiquetas Generales*, ff. 72v. y 75r.

⁹⁰ González Dávila, *Teatro de las Grandezas de Madrid*, p. 555.

⁹¹ Varey, "Velázquez y Heliche", pp. 418 y 419.

⁹² *Etiquetas Generales*, f. 70v.

⁹³ *Etiquetas Generales*, f. 75r.

⁹⁴ *Etiquetas Generales*, f. 70v.

⁹⁵ *Etiquetas Generales*, ff. 70v. y 71r.

⁹⁶ Vid. M. Espadas Burgos, "Velázquez y el abasto de leña a las reales cocinas", en *AEM*, 15 (1976), pp. 125-128.

⁹⁷ *Etiquetas Generales*, f. 71v.

⁹⁸ *Etiquetas Generales*, f. 72v.

⁹⁹ *Etiquetas Generales*, f. 71v.

¹⁰⁰ *Etiquetas Generales*, f. 71v.

¹⁰¹ *Etiquetas Generales*, f. 70v.

¹⁰² *Etiquetas Generales*, f. 72v.

¹⁰³ *Etiquetas Generales*, f. 75r.

¹⁰⁴ *Etiquetas Generales*, f. 75r.

¹⁰⁵ *Etiquetas Generales*, f. 71r. González Dávila da un contenido más general a esta atribución al decirnos que se encarga de "llevar las llaves de la Cámara a los que su Magestad haze merced dellas" (*Teatro de las Grandezas de Madrid*, p. 555).

¹⁰⁶ *Etiquetas Generales*, f. 71r.

¹⁰⁷ *V. V.*, II, p. 289, doc. 165. La resolución del Bureo en AGP, Expedientes Personales, caja 1084, exp. 9. Vid. F. Iñiguez Almech, "La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales", en *V. V.*, I, pp. 649-681, especialmente p. 660. F. J. Sánchez Cantón, "Cómo vivía Velázquez", en *AEA*, 15 (1942), pp. 69-91.

¹⁰⁸ AGP, Administrativa, leg. 861.

Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la Corte de Felipe IV

Por José Manuel Barbeito

El 6 de octubre de 1623 se despachaba la cédula en la que se recibía a Velázquez como pintor del Rey. Con este nombramiento entraba en la maquinaria administrativa de las obras reales en cuya consignación, junto a los otros pintores del Monarca, quedaba cargado su salario. Al llegar a Madrid, Velázquez se encontró con una Corte que intentaba recobrar el sosiego, tras los continuos festejos con los que, durante los meses anteriores, se había celebrado la presencia en la ciudad del Príncipe de Gales. Carlos Estuardo llegó de incógnito a mediados de marzo de 1623, siendo recibido días después públicamente en el Alcázar. Allí se le habilitaron las estancias donde había residido Felipe IV, antes de que la prematura muerte de su padre le llevara, en 1621, a ocupar el aposento real.

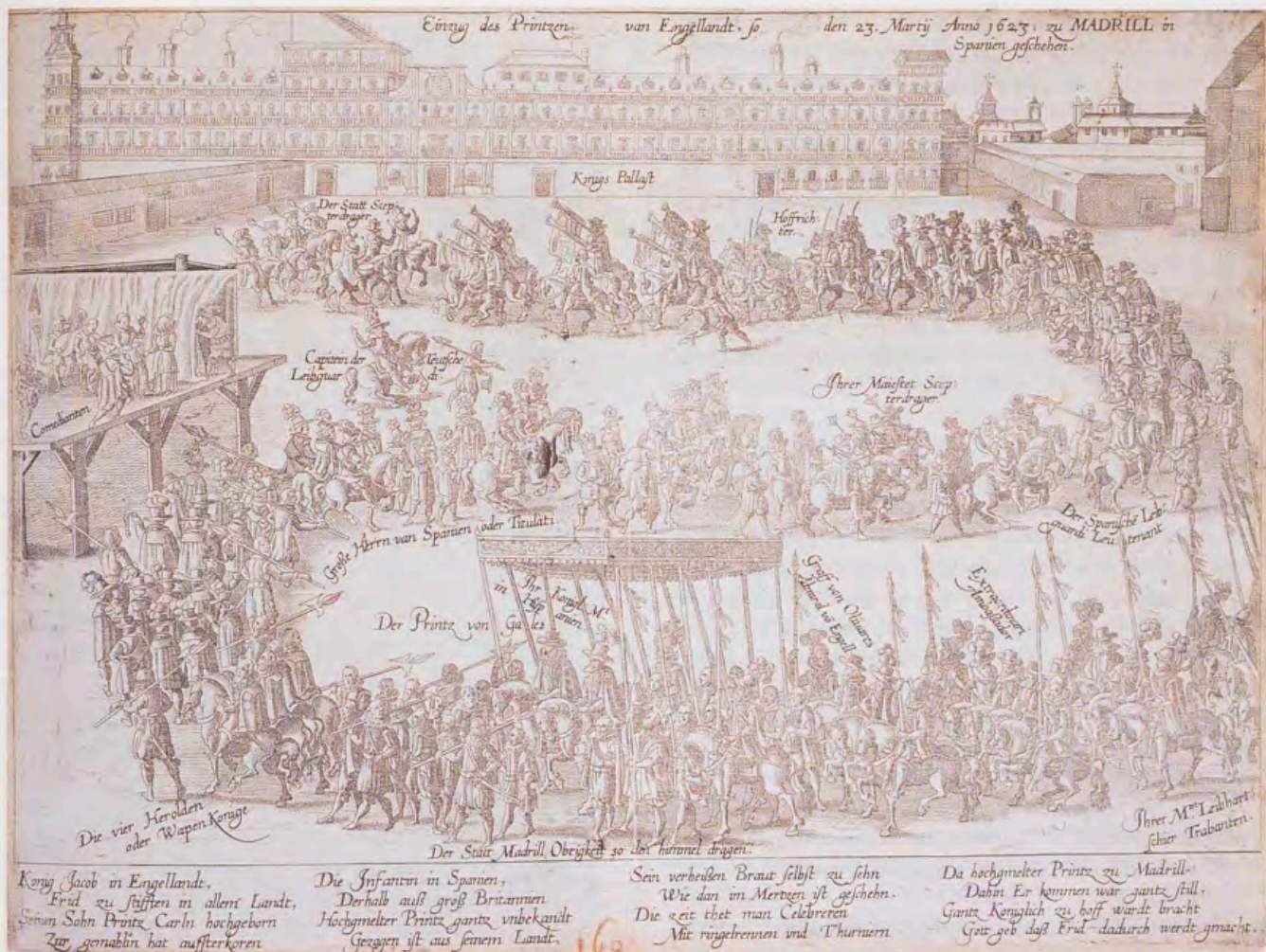
Felipe tuvo ocasión de mostrar orgulloso a su huésped el remozado aspecto del Alcázar, en el que, tras quince años de obras, podía verse ya levantada la nueva fachada. No estaba aún del todo terminada, faltaban por rematar las torres, pero no por ello dejó de causar un notable efecto a los visitantes, como sabemos por el testimonio de Sir Richard Wynn, uno de los caballeros del séquito. La construcción la dirigía el Maestro Mayor, Juan Gómez de Mora, que a los 37 años de edad pasaba por el punto culminante de su trayectoria profesional. Una carrera que había comenzado de forma inesperada, cuando en 1610 falleció Francisco de Mora, su tío y antecesor en el oficio, teniendo que asumir el joven arquitecto que se formaba a su sombra la responsabilidad de la dirección de las obras en curso. Empezó por tanto su carrera cortesana donde otros la acababan, pero tardaría muy poco en demostrar que la elección no había sido desacertada.

La tarea más urgente e importante a la que tenía que enfrentarse el nuevo Maestro Mayor era la de continuar los trabajos emprendidos para regularizar la caótica imagen que presentaba el frente del Alcázar.

Francisco de Mora había proyectado en 1608 una muy sensata solución, repitiendo al otro lado del eje el alzado del Cuarto del Rey. Pero cuando su sobrino se hizo cargo de la obra, modificó por completo el proyecto, proponiendo una idea mucho más ambiciosa para levantar una nueva fachada superpuesta al conglomerado de construcciones existentes a la muerte de Felipe II. Plantear este cambio era indiscutiblemente atrevido, y sin embargo el arquitecto supo tocar la fibra de vanidad de una Corte que vio de pronto la posibilidad de fijar en la nueva fachada del Palacio la imagen del poder y la autoridad que representaba la Monarquía.

La inexperiencia podía haber llevado al nuevo Maestro Mayor a tomar una actitud más apocada, pero Gómez de Mora actuó con el desparpajo de quien se siente seguro de su capacidad. Venía dispuesto a disipar cualquier recelo que su juventud pudiera levantar, a la hora de hacerse cargo de un oficio de tanto prestigio y responsabilidad. Y efectivamente lo consiguió. En los próximos años, desde su posición como Maestro Mayor de las obras reales y de las de la Villa, dirigiría, además de la construcción de la fachada del Alcázar, obras tan significativas para nuestra arquitectura barroca como la iglesia del Convento de la Encarnación o la nueva Plaza Mayor, que Velázquez pudo ver ya, recién terminada.

Madrid cambiaba rápidamente su fisonomía con ambiciosas propuestas urbanas, y allí detrás, para hacerlas realidad, estaba Gómez de Mora. Días después de que se le despachara al pintor su nombramiento, el 15 de noviembre de 1623, ponía el Rey la primera piedra de la iglesia catedral de la Villa, en una solemne ceremonia que contó con la presencia del Conde Duque y lo más granado de la Corte. Proyectada en un flanco de la Plaza de Palacio, vendría a completar otras propuestas del arquitecto para regularizar este importan-



Anónimo, Llegada al Alcázar de Madrid del Principe de Gales en 1623. Museo Municipal de Madrid.

te espacio público, presidido por la nueva fachada del Alcázar. Pero ahora poco más pudo hacerse, porque a principios de 1624, el Rey partía a un largo viaje por tierras andaluzas y con él marchaba el Maestro Mayor en su calidad de Aposentador.

Juan Gómez de Mora fue, hasta la llegada de Velázquez, la personalidad artística más brillante de la Corte. Arquitecto de indudable talento, se beneficiaba además de pertenecer a una estirpe que había dado a la Casa de Austria, con el Monasterio de El Escorial, la obra que mejor representaba el espíritu de la Dinastía. Él era el descendiente natural de los Juan Bautista de Toledo, Herrera y Francisco de Mora. Todavía en los años de aprendizaje junto a su tío alcanzó a ver los últimos trabajos en el Monasterio, y él mismo, ya como Maestro Mayor, se ocuparía de las obras del Panteón, con las que en el reinado de Felipe IV se remataría un lugar de tanta carga simbólica.

Gómez de Mora heredó de sus antecesores el prestigio y el poder inherentes a su cargo. También la seguridad de contar con la total confianza y el respaldo del Monarca. Su autoridad era incuestionable en el campo de las obras y de los trabajos artísticos asociados a ellas, tanto en la pintura como en la escultura. Así por ejemplo, cuando al levantar la fachada de Palacio, se acabó la nueva galería del Rey, que sería la estancia principal de su aposento, el Maestro Mayor dio las condiciones para pintarla, remitiendo la traza escogida por el Monarca, y advirtiendo que "si pareciere que comben-

ga mudar algo en ella se me de parte para que yo la de a Su Magd". Hay que entender que las trazas dadas por el arquitecto se referían al "compartimento", esto es a la distribución de grutescos e historias, puesto que la decisión sobre lo que las mismas debían desarrollar se posponía para más tarde¹.

Pero si durante el reinado de Felipe III, Gómez de Mora goza de esa privilegiada posición en Palacio, cuando Velázquez llegó a la Corte, las cosas empezaban a tomar un sesgo algo diferente. La subida al trono del nuevo Monarca había desatado un ajuste de cuentas con los aborrecidos ministros del antiguo régimen. Y el Maestro Mayor aparecía demasiado vinculado a personajes como Lerma o Uceda, que habían auspiciado su fulgurante carrera, como para no ver comprometido su futuro.

Aquel octubre de 1625 estaba en marcha un proceso de inspección administrativa, visita, como se decía entonces, a los responsables de las obras reales, medida adoptada nada más producirse el relevo en el poder. Un proceso que se dilató con cargos menores hasta que en el año 1628, un clima eminentemente adverso a los antiguos oficiales diera un contenido mucho más grave a las acusaciones, centrando los cargos en la connivencia entre Gómez de Mora y los oficiales que contrataron la construcción de la nueva fachada.

El proceso judicial fue largo y complicado. El Maestro Mayor se defendió con firmeza, publicando sus alega-

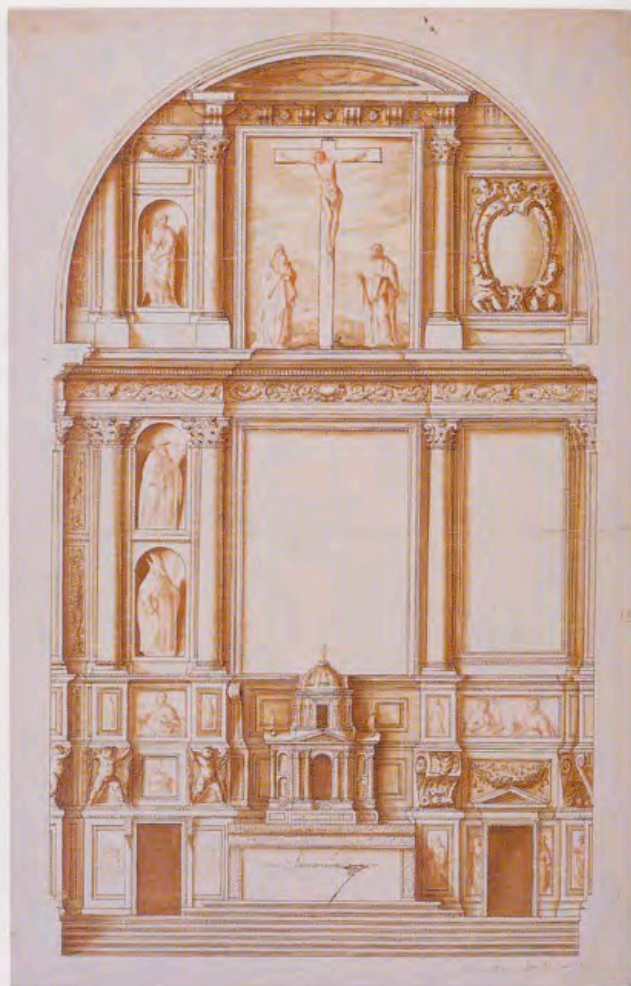
tos en un pequeño opúsculo, fundamental para conocer cuál era el fondo de las acusaciones que se le hacían y en qué basaba su defensa. Gracias a él sabemos que lo que al final se le imputa es no dar cuenta de sus actos a los miembros de las diferentes juntas o superintendencias de las obras, y actuar a su antojo, modificando cuando quería trazas y condiciones sin tener para ello la pertinente autorización administrativa. Mora, remontándose al ejemplo de sus antecesores, afirma no tener que responder ante nadie, pues él recibe directamente sus órdenes del Rey:

El favor que los señores Reyes antiguos hizieron en tiempos pasados al oficio de Architecto, ò Traçador, como tan importante en la republica, dió muy bien a entender lo que refiere la antigüedad de Dinocrates Architecto, a quien Alexandro Rey de Macedonia mandò anduviessse siempre cerca de su Real persona : y los señores Reyes de España han observado lo propio, dando entrada, y hora en su Camara a los `q` hà tenido el oficio de Traçador, y encargadose de las traças, señalando dentro della aposento para su custodia, haziendoles confiança de la llave del, con quienes de ordinario han conferido las dudas, y dificultades `q` en las obras se yvan ofreciendo, y ellos tomando ordenes a boca de sus Magestades a solas, y en presencia de los Cavalleros de la Camara, ayudas suyos, y de otras muchas personas. De donde proviene, no aver en la casa Real ministro ni criado que no tenga entendido, que el oficio de Traçador, no ha tenido otro superior para aver de dar cuenta de lo que se va traçado, que a su Magestad ².

Ya se ve la importancia de lo que se debatía. La cuestión no era tanto aclarar si una gestión interesada había resultado dolosa para la hacienda pública, sino la determinación de dónde residía la autoridad. Para el Maestro Mayor existía una línea directa que unía los deseos del Rey con su trabajo, al margen de cualquier otra intromisión. Para sus acusadores, en cambio, la actividad del arquitecto debía someterse al control de los procedimientos administrativos habituales, que en este caso conducirían en último término a la Junta de Obras y Bosques.

Mientras se sustanciaba y resolvía este largo pleito, otro notable artista se había incorporado a las obras reales. En 1627 falleció el aparejador Pedro de Lizargárate, y Mora propuso para ocupar su lugar a Miguel del Valle, el principal contratista de la nueva fachada. Una decisión que no puede considerarse menos que inoportuna, dado el cariz que inmediatamente iba a tomar la situación, con el inicio del proceso judicial en el que ambos serían los principales inculpatos. Seguramente años atrás nadie habría puesto ningún reparo a que el Maestro Mayor diera el nombre de quién debía ser su principal ayudante. Pero ahora las cosas habían cambiado y el designado fue Alonso Carbonel. Se iniciaba así la andadura cortesana de un hombre cuya personalidad artística ha quedado muy oscurecida con el paso del tiempo. Lo mismo que le sucedió a Velázquez, encontró en el Conde Duque su principal valedor. Pero a diferencia del pintor, en el caso de Carbonel esta dependencia personal tendría un sesgo político de menoscabo del Maestro Mayor, de quien el nuevo aparejador era declarado enemigo.

De ahí que su figura nunca haya despertado demasiadas simpatías. Y, sin embargo, al margen de las pasiones personales y de las intrigas palaciegas, el talento



Alonso Carbonel, Dibujo para un retablo (ca. 1620/1625).
Biblioteca Nacional. Ba. 11. Madrid.

artístico de Carbonel debe ponerse fuera de toda duda. Había empezado su aprendizaje como escultor, derivando enseguida hacia la construcción de retablos. En 1612 contrataba el de la Magdalena de Getafe, una obra importante, reflejo de un precoz éxito profesional.

No tardarían tampoco en llegar los encargos de la Corte. Según dice el propio Carbonel en un memorial de 1619, había trabajado años antes en "las obras y trazas" del Convento de la Encarnación y en los estuques de El Pardo. Si esta última ocupación parece encajar perfectamente dentro de lo que conocemos de sus actividades en aquellos años, resulta más difícil discernir a qué pueda referirse su participación en la Encarnación. Como los otros edificios levantados bajo el patrocinio de la Corona, las obras las dirigía Gómez de Mora, por lo que habría que pensar que la participación de Carbonel tuviera tal vez que ver con trabajos de talla, quizá relacionados con la decoración escultórica o con los retablos, aunque estos últimos sabemos que fueron diseñados por el Maestro Mayor.

En cualquier caso la relación con Gómez de Mora, que con poca edad más que Carbonel había alcanzado una indiscutible posición en la Corte, no tardaría en agriarse. Los primeros roces de los que tenemos noticias surgieron con motivo de la realización del gran escudo de piedra que debía rematar la fachada del Alcázar, obra que había levantado muchas expectativas. En 1620 Carbonel y otros escultores pidieron autorización

para presentar una postura con una fuerte baja, y que se les adjudicara el trabajo. Gómez de Mora no hizo caso, pues tenía ya encomendada su ejecución a dos de sus habituales colaboradores, Riera y Antonio de Herrera. Ello indignó a los otros maestros, que llegaron a pedir al corregidor el encarcelamiento de Mora hasta que accediera a entregar el modelo y las condiciones del escudo. Poco después, con motivo de las construcciones efímeras levantadas para la canonización de San Isidro, surgieron nuevos enfrentamientos. Algunos escultores, entre los que se encontraba Carbonel, recurrieron la tasación, recusando a Gómez de Mora y a Herrera, por tenerlos por "odiosos y sospechosos".

La enemistad entre ambos personajes era por tanto pública y conocida. De ahí que la designación de Carbonel, como aparejador de las obras reales, haya que entenderla como un primer paso para cuestionar la autoridad del Maestro Mayor, en un momento en el que judicialmente comenzaba a verse envuelto en graves acusaciones.

Dentro de ese ambiente un tanto revuelto, transcurrirían los primeros años de Velázquez en la Corte. Tampoco es que a él, que para bien o para mal carecía de antecedentes en el mundo artístico madrileño, tuvieran en principio por qué afectarle mucho aquellas rivalidades.

Cuando llegó se acababan de terminar las obras en el Salón Nuevo, levantado sobre el pórtico, ocupando la posición central de la fachada, y destinado a ser con el tiempo la principal pieza de representación del edificio. Empezaba entonces a pensarse en su decoración, para lo que se comenzó recurriendo a alguna de las mejores pinturas propiedad del Monarca, parte situadas en otras estancias del propio Palacio y parte procedentes de la extraordinaria colección reunida por Felipe II en El Pardo. De esta Casa Real llegó en noviembre de 1625 un importante envío en el que, entre otros, se encontraban el *Carlos V en la batalla de Mühlberg* y el *Felipe II ofreciendo al príncipe don Fernando*, que inmediatamente pasaron a ocupar un lugar de honor en la nueva pieza. La presencia de estos y otros *tizianos* mostraron desde el principio la riqueza con la que se pensaba decorarla.

También los pintores del Rey fueron puestos a trabajar. En los años siguientes Bartolomé González, Cajés y Carducho realizarán algunas grandes composiciones de temas históricos o mitológicos, expresamente encargados para completar los vacíos que quedaban en los paños de las paredes. Incluso se le llegaron a pedir a Julio César Semín unos dibujos preparatorios para la decoración al fresco de la bóveda.

Es muy posible que Juan Gómez de Mora como Apoyador y Maestro Mayor estuviera detrás de todo ello. Al menos sabemos documentalmente que fue él quien concertó con Bartolomé González el *Felipe III en la entrada a Lisboa*, que se colocaría haciendo "pendant" del retrato de Felipe II³.

Cerca de él, enfrentado al cuadro de Mühlberg, conseguiría Velázquez que se colgara también una de sus primeras obras para la Corte, el retrato ecuestre de Felipe IV con armadura, que ya vio en esa situación Casiano del Pozzo. Cuando el Secretario del Cardenal-legado Barberini describió las pinturas del Salón, no

pudo mencionar sin embargo los cuadros encargados a los otros pintores del Rey, que no se colgarían hasta finales de aquel año de 1626. Fue una pena, porque el erudito italiano no llegó a tener oportunidad de conocer cómo la nueva pieza se convirtió en campo de batalla donde dirimir la rivalidad que entre los pintores del Monarca había desatado la provocadora presencia de Velázquez.

Para determinar a quién debía corresponder una primacía que hasta entonces nadie se había preocupado de ostentar, se convocó el célebre concurso de 1627, en el que los pintores reales compitieron en la ejecución de un mismo cuadro, *Felipe III y la expulsión de los moriscos*, que, como es sabido, se saldaría con el indiscutible triunfo de Velázquez.

Intenso por tanto ese año de 1627, en el que el sevillano se consagraba como el primero entre los pintores de Felipe IV, Carbonel iniciaba su carrera como aparejador de las obras reales y Gómez de Mora comenzaba el calvario de su proceso.

Si de la enemistad personal existente entre el Maestro Mayor y su aparejador tenemos sobradas pruebas, nada sabemos en cambio de su relación con Velázquez. En el pequeño mundo de las obras madrileñas, Carducho y Cajés habían tenido ocasión de coincidir con Carbonel, antes de que éste entrara al servicio de la Corona. Sin embargo, es seguro que a la hora de tomar partido, sus intereses estaban más próximos a Gómez de Mora. No hay que olvidar que, como el Maestro Mayor, ellos eran también descendientes de los artistas escorialenses. Su carrera había progresado en un mundo en el que primaban determinados valores, y en el que muy posiblemente encontrarán a Velázquez y Carbonel como intrusos. Eso explicaría la cerrada defensa que en el año 1655, en sus *Diálogos de la pintura*, hará Carducho del Maestro Mayor, en un momento en el que Mora atravesaba sus horas más bajas.

Pero en Velázquez todo parece haber sido discreción. Había defendido su preeminencia entre los pintores reales, no desde los méritos de sus progenitores, sino desde la calidad de su arte. La llegada de Rubens a Madrid en el año 1628 dará el espaldarazo definitivo a su carrera. Sólo su *Expulsión de los moriscos* resistirá, entre los cuadros de los pintores del Rey, la avasalladora irrupción del flamenco en el Salón Nuevo, convertido ya en una extraordinaria galería de pintura. Durante casi un año va a poder verle pintar, y también, y no menos importante, va a ser testigo de su reconocimiento dentro del puntilloso mundo cortesano. Una lección que Velázquez nunca olvidará.

Aconsejado por Rubens, autorizado por el Monarca, Velázquez emprende su primer viaje a Italia. Partió en el verano de 1629 y no regresaría hasta principios de 1631. No se prolongó por tanto demasiado su ausencia, pero sí lo suficiente como para que al volver se encontrara con importantes novedades. El Conde Duque empezaba a darse cuenta de las posibilidades que tenían las obras reales como instrumento político. Necesitaba hombres de su confianza en los puestos clave, y fruto de ello fue el nombramiento, en octubre de 1630, de Crescenzi como miembro de la Junta de Obras y Bosques. El italiano era un diletante en materia artística que vivía desde hacía años en la Corte. Felipe III le había ocupado durante un tiempo en los



Anónimo, Maqueta de la fachada del Alcázar, según la reforma de Crescenzi (ca. 1630). Museo Municipal de Madrid.

bronces de la decoración del panteón escurialense, y allí tuvo algunos roces con Mora. En realidad, lo que se deduce de lo que conocemos es que no cayó bien a casi nadie, se le consideraba incapaz de hacer frente a los trabajos que tenía encomendados y se tenía envidia de su elevado salario. Con la llegada al poder de Olivares su figura volvió a salir a relucir, pues fue para el valido un ocasional consejero en materia artística. El propio Velázquez había tenido oportunidad de experimentarlo, ya que Crescenzi, junto a Maino, fueron los jueces en el famoso concurso de la *Expulsión de los moriscos*.

El que se nombrara al italiano para la Junta de Obras y Bosques, en realidad un organismo administrativo bastante inoperante, no hubiera tenido más importancia, si no hubiera sido porque simultáneamente se le designó Superintendente de las Obras Reales "para que así en las traças como en los conciertos de las que se hicieren no se haga ni execute nada sin aprobación y asistencia vuestra" ⁴.

Es cierto que la relación de Mora con Felipe IV nunca llegó a ser lo fluida que había sido con su antecesor. Pero este distanciamiento ahora quedaba institucionalizado por la presencia, entre el arquitecto y el Monarca, de la nueva figura del Superintendente. Además Crescenzi no era el tipo de noble ocioso que sólo desea acumular cargos honoríficos. Pocos meses después de su nombramiento, el proyecto de Gómez de Mora para la fachada del Alcázar sufría un grave revés, al decidirse la demolición de la única de las dos torres construidas para enfatizar el eje central, apostándose por una solución compositiva más horizontal, en la línea de los palacios italianos. No tenemos la certeza docu-

mental de quién dio la orden, pero todo apunta a la oficina del Superintendente, que encontraría así la ocasión de vengarse de pasados desdenes.

Inmediatamente después del nombramiento de Crescenzi, Carbonel va a recibir un nuevo empujón en su carrera, que le orientará definitivamente hacia el mundo de la arquitectura. Tras ser rechazado en su pretensión de conseguir la plaza vacante de escultor real, se le designa el 6 de diciembre de 1630 como Aparejador Mayor, un título que le sitúa por encima del resto de los aparejadores de las obras reales con la prerrogativa de sustituir en sus ausencias al Maestro Mayor, cuya posición parecía cada vez más precaria. Así que cuando Velázquez llegó a Palacio se encontró con la sorpresa de estos nombramientos, y con la fachada del Alcázar sustancialmente alterada tras la demolición de la torre. En los próximos años tendrá ocasión de asistir al desenlace de una situación que se iba volviendo, poco a poco, insostenible. Terminados los alegatos y apelaciones, se dictó sentencia, condenando al Maestro Mayor a perder el ejercicio de su cargo. En una maniobra desesperada, Gómez de Mora trató de separar, distinguiéndolos, los oficios de Maestro Mayor y de Trazador, que figuraban juntos en su título, dispuesto a que, ya que tenía que perder el ejercicio de aquel, poder conservar al menos éste. Pero ni eso pudo conseguir, pues 1635 será el último año en que aparezcan libranzas firmadas de su mano. A partir de entonces, Carbonel va a asumir todas sus funciones.

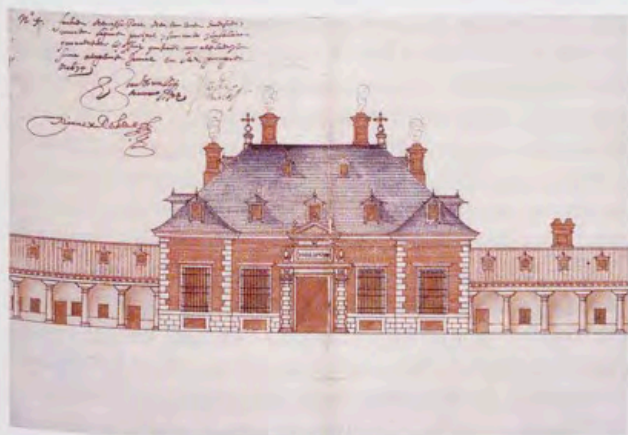
Para completar las desgracias de Mora hay que añadir un oscuro episodio, no sabemos hasta qué punto relacionado con todo lo que acabamos de contar, que le



Anónimo, Escuela madrileña. La Cárcel de Corte (ca. 1680). Ministerio de Asuntos Exteriores. Inv. n.º 166. Madrid.

llevará en el año 1656 a tener que dejar también el oficio de Aposentador Mayor, ligado desde la época de Felipe II a los arquitectos de la Corona, y que años después detentaría Velázquez⁵.

Y, sin embargo, a pesar de tanto revés personal, Gómez de Mora tiene aún ocasión de dar muestras de su capacidad profesional. Entre 1629 y 1636 levanta, en el corazón de la Villa, el que va a ser uno de sus mejores edificios, la Cárcel de Corte. Y para la Corona todavía llega a proyectar durante estos años obras, que no van a ser tan importantes arquitectónicamente, pero que tendrán sus consecuencias en el terreno de las artes. En Palacio emprende, en 1633, una completa reforma del Cuarto Bajo de Verano, que se había dispuesto aprovechando los sótanos dejados por el desnivel del



Juan Gómez de Mora, Fachada de la Casa Real de la Zarzuela (1635). AHPM. T.5810, f. 663. Madrid.

terreno, en la cara norte del Alcázar. Estas bóvedas, como se les llamaba entonces, se distribuían en dos plantas superpuestas, habilitándose en 1623 (el año de la llegada de Velázquez a la Corte) como un nuevo aposento real donde el Monarca se trasladaba a pasar los rigores del estío, excusando las costosas jornadas a otras Casas Reales.

Felipe IV fue aficionándose a este lugar, donde el Conde Duque desplegó todo tipo de entretenimientos para el joven Monarca, y pocos años después quiso que se procediera a una ampliación y reforma completa, que enriqueciera su arquitectura con unos acabados acorde con el lujo que se esperaba de un Cuarto Real. Gómez de Mora dirigiría estas importantes obras, que se prolongarían después en una labor de alhajamiento con exquisitas piezas de mobiliario y pinturas. Sabemos muy poco de la disposición de este aposento. No nos han llegado planos ni imágenes de él. Pero para entender su importancia, tanto desde un punto de vista histórico como artístico, baste recordar que en una de sus habitaciones, la que servía de dormitorio real, fallecería Felipe IV, y que en otra de ellas quedarían colgadas *Las Meninas*, salvándose así del terrible incendio que, en 1734, asolaría el Alcázar.

Si la decoración del nuevo aposento permitió al Monarca lucir algunas de las mejores pinturas de su colección, la de la Torre de la Parada, en El Pardo, sería ocasión para un célebre encargo que tendría ocupado por completo, los próximos años, el taller de Rubens. La pequeña Torre, que era una construcción del tiempo del Emperador, se rodeó ahora con unas crujías, para disponer de un espacio algo más holgado en el que pudiera descansar el Rey los días de cacería. Gó-



Domingo de Aguirre, El Palacio del Buen Retiro desde el jardín de la Reina (1778). Biblioteca Nacional, Madrid.

mez de Mora dio en 1635 las trazas de la ampliación, una obra menor desde el punto de vista arquitectónico, aunque destinada a cobrar fama artística por el extraordinario conjunto de pinturas enviado desde Flandes.

Mucho más interés como proyecto de arquitectura tendría el realizado por Mora en 1634, destinado a la construcción de una casa de campo para el Cardenal Infante, el Palacete de la Zarzuela. Una obra que, como la de la Torre de la Parada, terminará dirigiendo Carbonel, tras la partida de Gómez de Mora, pero de la que hemos conservado un hermoso conjunto de planos, firmados todavía de la mano del Maestro Mayor. Cuanto más cuestionada era su posición, más necesario resultaba hacer valer las extraordinarias cualidades artísticas que le habían llevado a ser elegido para tan envidiado oficio.

Pero para entonces Gómez de Mora tenía ya la batalla perdida. El Conde Duque había encontrado la manera de poder operar a su antojo en las obras. Unos pequeños trabajos de ampliación del aposento real, levantado junto al Convento de los Jerónimos, sobre los altos del Prado, despertaron en el valido las ganas de embarcarse en construcciones más ambiciosas. Teóricamente éstas, como cualquier otra obra de la Corona, debían quedar bajo la autoridad del Maestro Mayor. Pero el Conde Duque consiguió del Monarca un régimen especial que le confería libertad absoluta para actuar dentro de la posesión. Pudo así dar esquinazo a la Junta de Obras y Bosques, y escapar de lo recogido en títulos e instrucciones, nombrando en noviembre de 1633 a Carbonel, que continuaba en su título de Aparejador del Alcázar, Maestro Mayor de las obras del nuevo Palacio.

Es probable que Carbonel no fuera consciente de lo que se le venía encima. Olivares puso al servicio de esta empresa toda la capacidad de sus sorprendentes energías. Las obras, carentes de cualquier tipo de planificación, siguieron el desbocado ritmo que imponían las órdenes del valido, trayendo de cabeza a cuantos, por gusto o por obligación, trataban de seguirle. La misma capacidad de respuesta de los modelos arquitectónicos fue sometida a prueba. Carbonel se vio obli-

gado a luchar contra la continua improvisación, a tener siempre a punto una solución para cada nueva ocurrencia del valido. De ahí el mérito de su actuación. Es cierto que a veces parece abrumado por una obra que continuamente se le escapaba de las manos, y un aire de mediocre vulgaridad recorre muchas de las crujías del Palacio. Pero entre ellas sorprenden momentos de extraordinaria arquitectura: el Salón de Reinos, el Casón, el Coliseo, la ermita de San Antonio. Quizá no fuera exagerado decir que cuanto de malo pudiera tener el Palacio derivaba de la impaciencia de Olivares, y cuanto de bueno, y tenía mucho, del genio de su arquitecto.

Para Carbonel son unos años de intensa actividad. A la abrumadora obra del Retiro siguen otros encargos del Conde Duque, como el convento de Loeches, casa establecida bajo su patronato, cuya construcción, con trazas y condiciones de Carbonel, es contratada en 1635, el mismo año en que se pone, con la presencia del Rey, la primera piedra del colegio de Santo Tomás, otra fundación del valido, cuyas trazas fueran dadas seguramente también por el arquitecto. Y a eso habrá que unir, a partir de 1636, el rutinario trabajo en las otras Casas Reales, que va a caer sobre sus hombros tras la marcha de Gómez de Mora.

Velázquez verá surgir, suponemos que con la misma perplejidad que el resto de la Corte, el nuevo Palacio del Retiro. No podía esperarse de la manera de actuar del Conde Duque que su decoración se pensara y planificara con tiempo. La misma impaciencia con la que Olivares hacía levantar, de la noche a la mañana, los edificios, caracterizará después el proceso de ornamentación de sus paredes. El valido organizó una operación de adquisiciones artísticas sin precedentes. Desde Italia y Flandes se sucedieron los envíos de pintura, a veces en interminables convoyes. Muchos eran cuadros de mediana calidad, cacerías y escenas de género. También se apremió a lo más granado de la nobleza, para que expresara su devoción al Monarca donando tapices, muebles y pinturas.

La dispersión de todas estas alhajas entre las innumerables habitaciones del Palacio indica de nuevo la im-

provisación con la que se actuaba. Pocas veces los inventarios parecen recoger algún criterio en su colocación como cuando describen juntos los *bufones* de Velázquez. Pero es una excepción dentro de una norma general, que refleja bastante despreocupación en formar conjuntos coherentes.

Por eso merece especial atención la distinta manera en que se abordó la decoración del Salón de Reinos. Era la pieza principal del nuevo Palacio. Tenía allí que desempeñar el papel que en el Alcázar hacían el Salón de las Comedias y el de los Espejos. O sea, por un lado, acoger los bailes y representaciones teatrales, y por otro servir de marco de recepción a los visitantes ilustres.

El Salón escondía, bajo la aparente insignificancia de su imagen externa, un magnífico espacio interior. Desgajado del resto de los aposentos reales, en uno de los extremos de la plaza, se trataba de uno de esos retazos de buena arquitectura donde Carbonel sacaba a relucir su calidad artística, mostrando que podía haberse conseguido, si el proceso constructivo hubie-

guarniciones de chimeneas. Pero también se doraron las armaduras de cubierta, se renovaron los solados y se repusieron las vidrieras. Para el Salón de las Comedias se tallaron en madera unos *festones* y *mascarones*, que debían situarse sobre las pilastras que separaban las ventanas, y se encargó la famosa serie de retratos de los Reyes de Castilla⁹.

Ese mismo año se le pedían a Rubens, a través del Cardenal Infante, cuatro pinturas para el Salón Nuevo, y se mandaban construir los seis bufetes iguales, con pies tallados de madera y mesas de jaspe, que constituirían su mobiliario. Al año siguiente, en 1640, concertará Velázquez el vaciado de los espejos de bronce, que terminarán por dar nombre a la pieza.

Si en el Retiro pudo verse cuál era la capacidad, y cuáles las limitaciones de Carbonel como arquitecto, ahora tenía ocasión de desplegar todo su talento en estas empresas decorativas, que le llevaban a un terreno donde sin duda se sentía más cómodo. Lo mismo que en los retablos con los que había adquirido fama en sus años de escultor, tenía ahora la oportu-



Louis Meunier, La Ermita de San Antonio en el Retiro (ca. 1666). Museo Municipal de Madrid.

ra caminado por otras vías de sensatez. Allí sí se iba a desarrollar un programa decorativo coherente, donde los retratos de la Familia Real se alternaban con las empresas de Hércules y la dominante presencia de los cuadros de batallas, todo un repertorio de los éxitos conseguidos bajo el gobierno del Conde Duque.

En los primeros meses de 1635, el Salón estaba terminado y se presentaba a la Corte. Ese mismo año falleció Crescenzi, y Velázquez y Carbonel quedaban como los principales asesores en cuestiones artísticas del valido.

Según las obras del Retiro iban tocando a su fin, se fue despertando en el Monarca el deseo de renovar algunas de las principales estancias del viejo Alcázar. A partir de 1639 se van a emprender importantes obras, para remozar por completo los interiores del Salón de las Comedias, del Dormitorio Real, llamado Pieza de las Furias, y del Salón Nuevo.

Lo más aparatoso fue el recubrimiento con mármoles de zócalos, jambas y dinteles de puertas y ventanas y

nidad de trabajar con tallas y pinturas, con bronce y jaspes.

En este sentido la obra más interesante debió ser la construcción del nuevo Relicario. Al trasladarse en 1639 el Santísimo Sacramento a la Capilla del Alcázar, hubo que habilitar bajo la sacristía un espacio para las reliquias. Tras bajar por una angosta escalera, ricamente adornada, se llegaba a una antecámara, desde la que se accedía al Relicario propiamente dicho. Los techos con pinturas al fresco de Castelo, Jusepe Leonardo y Angelo Nardi. Las paredes chapadas de jaspe, con pilastras de mármol y capiteles de bronce. Las vitrinas de ébano y otras maderas preciosas, albergando las alhajas donde se exponían las reliquias.

Este es el barroco que Carbonel introduce en las severas estancias del antiguo Alcázar. Y ahí es donde tendríamos que preguntarnos por qué la documentación no deja entrever ninguna participación del pintor. ¿Qué pensaría Velázquez de estas obras? ¿Se escuchó su opinión? Parece que después de su

experiencia en el Retiro, debía ser un personaje clave, a la hora de ornamentar el interior de los aposentos reales. Y sin embargo, su nombre se niega obstinadamente a aparecer. De momento todo lo más que podemos suponer es que, bajo su criterio, se llevara a cabo la reordenación de los cuadros del Salón, y que su consejo se extendiera tal vez a otros aspectos menores de la decoración, como parece indicar el encargo de los espejos.

Entre el fasto del Alcázar y los placeres del Retiro, los días de Felipe IV discurrían cada vez más distantes de una realidad que empezaba a teñirse de sombríos presagios. Mucho había tras estas obras de querer divertir la atención del Soberano y de la Corte, restando importancia a las dificultades por las que pasaba la Monarquía. Pero la situación empezaba a hacerse insostenible. La fortuna le había vuelto la espalda al Conde Duque, que vio cómo su poder, tras casi veinte años de privanza, comenzaba a tambalearse. El deterioro económico y político, las revueltas generalizadas, las derrotas militares, terminaron por forzar su salida de Palacio: en enero de 1645 el Monarca decidía prescindir de sus servicios.

Hay que entender la zozobra que tuvo que causar, entre los muchos que debían su carrera cortesana al favor del Conde Duque, la marcha del valido. La *novedad* era quizá el término más temido entre los oficiales palaciegos. Y esto no era una novedad, sino un cataclismo que conmocionaba todos los círculos de poder.

Para las obras reales la primera consecuencia fue el regreso de Gómez de Mora. El Maestro Mayor retornaba a su cargo, dejando a Carbonel en una incómoda situación. Tampoco debía ser fácil la de Velázquez. Pero Felipe IV no tardó en despejar cualquier duda que el pintor pudiera tener sobre su futuro. El 27 de febrero de 1644, aunque con carácter retroactivo desde el 9 de junio del año anterior, se nombra a Velázquez como asistente a la Superintendencia de las obras, un cargo bastante vacío de contenido, pero que le asegura la percepción de unos cuantiosos ingresos, y sobre todo hace público el mantenimiento del favor del Soberano.

Tras este nombramiento va a quedar documentada la participación del pintor en algunas obras. Curiosamente no tienen que ver con el adorno interior del Palacio o con la disposición de las Colecciones, que parece ser el campo donde la participación de Velázquez tuviera más sentido. Se trata, por el contrario, de obras de consolidación o reforma, complicadas técnicamente incluso para oficiales experimentados: la corrección del desplome de los patios, el refuerzo de las paredes del Salón de las Comedias o la problemática apertura de un arco en el muro de la antigua fachada, que ahora separaba la alcoba de la galería del Rey. Cuesta entender la razón por la que se solicita la presencia del pintor en estas obras, cuya responsabilidad terminará recayendo en los aparejadores y el Maestro Mayor, quien por cierto no dejará escapar la oportunidad de lanzar algún comentario sobre la incompetencia de Velázquez para tales cometidos⁷.

Pero tras estas obras menores desde un punto de vista artístico, se acometerá otra mucho más importante, donde por última vez figurarán juntos los nombres de

Gómez de Mora, Carbonel y Velázquez. Las sucesivas reformas en el antiguo Palacio habían dejado enquistada, en el corazón de los aposentos reales, una de las poderosas torres de la fortaleza trastámara. Entorpecía las circulaciones en el interior del Cuarto del Rey, desluciendo además el acceso al Salón de los Espejos. Así que se decidió demolerla. Al Maestro Mayor no le quedaba, a esas alturas, nada que demostrar en el terreno de la arquitectura. Pero esta era una obra muy especial, pues suponía el remate de las estancias construidas cuando se levantó la nueva fachada. Para Gómez de Mora significaba por tanto la posibilidad de resarcirse de antiguos agravios, retomando una obra que tantas penalidades le había hecho sufrir. A los sesenta años quizá carecía ya de los reflejos de la juventud, pero conservaba todavía energías suficientes para dar trazas y condiciones, ajustar los conciertos y dirigir su ejecución.

Junto al Maestro Mayor asiste Carbonel, cierto que en una posición algo equívoca; pero queda bien documentada su participación, así como la de Villarreal, por entonces ya el principal discípulo y colaborador de Mora. Tres generaciones sucesivas de Maestros Mayores coinciden pues en la dirección de los trabajos.

Demolida la torre, en su lugar se levanta la escalera (que luego pintará Velázquez al fondo de *Las Meni-*



Juan Carreño de Miranda, Carlos II en el Salón de los Espejos (ca. 1671). Museo del Prado. Inv. n° 7100. Madrid.



Juan Bautista Martínez del Mazo, La Reina Mariana de Austria con el fondo de la Pieza Ochavada (1666). National Gallery. N° 2926. Londres.

nas), y sobre ella la famosa Pieza Ochavada, antesala del Salón de los Espejos. Nada tiene de extraño que, a esas alturas, el Rey quisiera que Velázquez estuviera presente en el diseño de un espacio, destinado a ser pieza fundamental entre los salones de aparato del Alcázar. Aunque sólo fuera para seleccionar las obras artísticas de las Colecciones Reales que pudieran decorarlo, y hacer ver la manera en que lucieran mejor. Lo sorprendente es el nombramiento que se le hace. El 22 de enero de 1647 se le da el cargo de Veedor, y pocos días después el de Contador de la nueva fábrica. Un oficio estrictamente burocrático, de ninguna relevancia, cuyo único sentido tendría que ser el dar cobijo administrativo a una intervención de otra índole.

Porque efectivamente, lo que empezó siendo la Sala de Trucos, una suerte de billar al que era aficionado Felipe IV, terminó convirtiéndose en la Pieza Ochavada, una sala destinada a exponer algunas de las mejores esculturas del Monarca. Y a este cambio puede que no fuera del todo ajeno Velázquez. Desde luego sí sabemos que su segundo viaje a Italia, emprendido a finales de 1648, tendrá como primer objetivo el adquirir pinturas, esculturas y otros objetos artísticos para el Monarca, muchos de ellos destinados a completar la decoración, tanto de esta pieza, como del inmediato salón.

A comienzos de ese mismo año moría Gómez de Mora, con lo que al fin Carbonel conseguía alcanzar la tanto tiempo esperada Maestría Mayor de las Obras Reales. Pero era una promoción que llegaba demasiado tarde,

y que ya para entonces no debió de dejarle sino un regusto amargo. Además Carbonel tuvo que sufrir el ver cómo Madrid designaba a Villarreal para suceder a Mora, separando así el cargo de Maestro Mayor de la Villa, del de las obras reales, que hasta entonces siempre habían ido juntos. Y en Palacio sufriría un nuevo revés, cuando en 1652 solicitara la plaza de Aposentador Mayor, que el Rey terminaría otorgando a Velázquez⁸.

Durante estos últimos años de su carrera sólo le quedaría ocasión de dirigir a Carbonel el remate de una obra importante, el panteón escurialense, con la construcción de la suntuosa escalera, donde pudo volver a mostrar su talento en la decoración de jaspes y mármoles. Fue solemnemente consagrado, con la presencia del Monarca, el 15 de marzo de 1654. Lo demás fueron trabajos rutinarios, de conservación y mantenimiento de los Palacios, que Carbonel fue dejando cada vez más en manos de sus colaboradores. Falleció el 31 de agosto de 1660, sólo veinticinco días después de que lo hubiera hecho Velázquez.

Toda consideración sobre la participación del pintor en trabajos de arquitectura o decoración dentro de las Casas Reales tiene que contemplarse dentro de este marco. Gómez de Mora y Carbonel fueron artistas de la suficiente personalidad como para que cualquier actividad de Velázquez en este terreno haya necesariamente que situarla en relación con ellos. Sólo así podremos ajustar bien cuál pudo ser el alcance de su aportación a las obras. Cuáles los límites de su actuación en la disposición y ornato de las piezas. Sin desmerecer su participación, pero sin desorbitar tampoco su papel.

NOTAS

¹ *Copia que dio Juan Gomez de Mora de lo que esta escrito en la planta de la pintura.*

Decreto que se ha de poner en la traça:

De las quatro traças que se an echo para pintar la galeria deste alcázar de Madrid Su Magd. ha escogido esta y assi es su boluntad que conforme a ella se pinte al fresco las historias, brutescos, dorado y estuques de medio relieve y las historias para su tiempo se hordenara las que ayan de ser y en quanto al compartimento de lo demas a de ser guardando esta traça y que hagan la pintura de figuras y historias Viçencio Carducho y Eugenio Cajesi sus pintores y que los brutescos los haga Fabricio Castelo y los estuques y dorado lo hagan todos tres sin mudar desta traça y si pareciere que conbenga mudar algo en ella se me de parte para que yo la de a Su Magd.

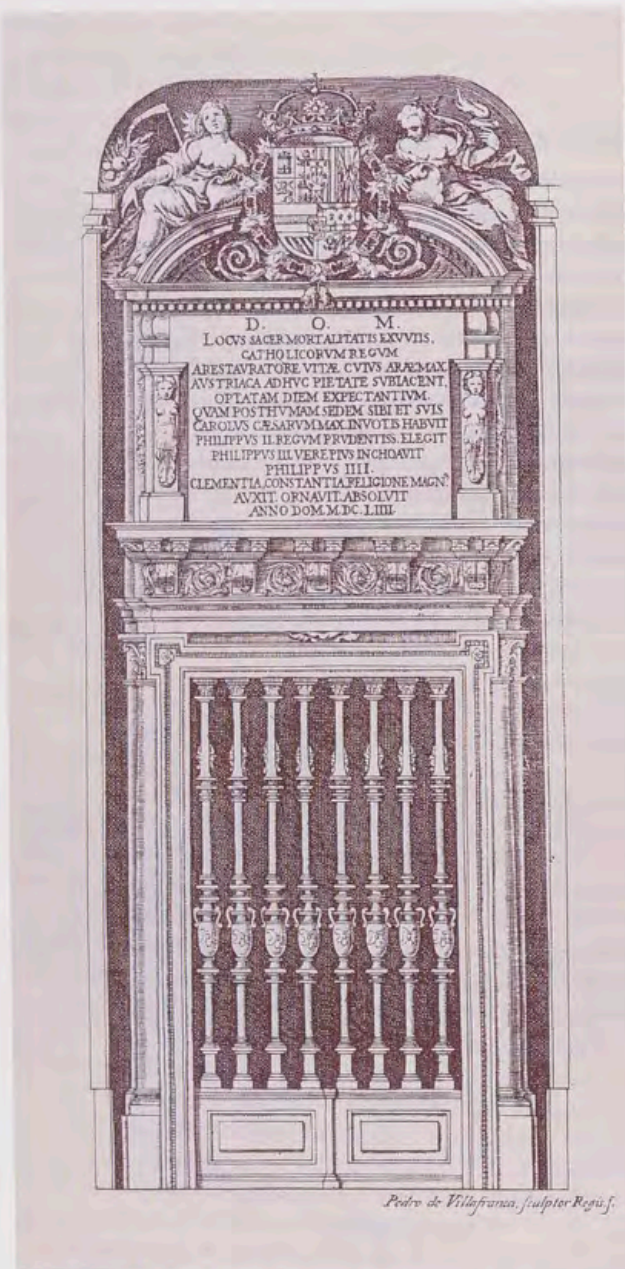
Sin Fecha. AV. ASA. 4-551-7

Sobre el contenido de estas historias, sabemos lo que dejó escrito Carducho:

Discípulo: ... estoi mirando a aquella traza dibujada que si bien me acuerdo, es la que hiziste, para executar en la galeria del Mediodia deste Alcázar de Madrid; que por averse llevado Dios para si a Su Magstad, paró la execución.

Maestro: Fuera concepto propio para aquel lugar, siendo todo el epilogo de lo sucedido en las edades del mundo, desde la Creación hasta estos nuestros tiempos, con las personas mas señaladas, y conocidas en cada edad, haziendole alusión las edades de los hombres, mostrando en cada una dellas un hecho heroico de aquella edad de personas famosas, todo acomodado con mucha historia moral, y con mucha erudicion y exemplo.

V. Carducho. "Diálogos de la Pintura". Diálogo VII, fols. 108, 108v^o. (Madrid 1655).



Pedro de Villafranca, Puerta de acceso al Panteón escurialense. Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial, de Fray Francisco de los Santos. Madrid. (1657).

² Por Juan Gomez de Mora, Traçador y maestro mayor de las obras de Su Magestad, con el señor Fiscal de los Consejos Real, de Hazienda y Junta de Obras y Bosques. Sobre la acusacion y cargos que se le han puesto acerca de las obras del Palacio, y Alcazar Real de la Villa de Madrid.

B. N. Secc. Porcones, leg 585, nº 1185-9
Reproducción facsímil en V. Tovar, "Arquitectura madrileña del siglo XVII", IEM. 1985.

³ Heme concertado con Bartolome Gonçalez Pintor de Su Magd. en 90 ducados por el retrato que por mandado de Su Magd. ha hecho en el modo en que Su Magd. entro en la corte de Lisboa del tamaño del natural con la ropa roçagante que se a entregado por su orden en la guardajoias que al presente se a colgado en su galeria. Fecha en Madrid a 25 de octubre de 1620. Juan Gomez de Mora.

En otro de los documentos que acompañan las diferentes libranzas, se dice que el concierto con el maestro mayor se hizo el año pasado de 1624. En cualquier caso los pagos se prolongaron desde octubre de 1619, hasta junio de 1626.

AGP. Caja 9590, exp. 7.

Para todo lo concerniente a la decoración interior del Alcázar, el estudio fundamental es el de Steven N. Orso "Philip IV and the de-

coration of the Alcázar of Madrid". Princeton University Press, 1986.

⁴ 14 de Octubre de 1650

...Y ansimesmo os nombro por superyntendente de las fabricas y obras deste mi Alcaçar de Madrid y Casa Real del Campo y Pardo, Balsayn, San Lorenzo, Aranjuez y Açaça para que assi en las traças como en los conçiertos de las que se hicieren no se haga ni execute nada sin aprovaçion y asistencia vuestra y mando que todas las ordenes que en raçon desto dieredes se obedezcan cumplan y guarden yubiolablemente que assi combiene a mi serbicio y es mi boluntad

AGP. Cédulas Reales T. XIII, fol. 54v^o

Desde que en 1625 se recibiera a Velázquez como Pintor del Rey, se nombró para la Junta a las siguientes personas: Don Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla, Conde de Chinchón (1624), el Conde de Sora (1624), Don Diego de Meneses, Conde de la Eriseyra (1626), Tomás de Angulo (1626), Don Bernardino Fernández de Velasco, Condestable de Castilla (1628), Don Agustín Mexía (1629) y Don Francisco de Ávila, Marqués de la Puebla (1629).

⁵ 18 de Octubre de 1656

Juan Gómez de Mora ha entregado a Simon Rodriguez las pinturas de palacio, y va entregando las demas que tenia a cargo, asistiendo a todo el señor Marques de las Torres. Su oficio lo ejerce en interin Carbonel, mientras llega de Valladolid Francisco de Prades, en quien han proveido la propiedad. Tan caro le ha costado a Mora haver presentado a D. Lorenzo Ramirez un cuadro de Ticiano que era de Su Magestad y haver puesto una copia en su lugar, y tambien se ha tomado muy mal que don Lorenzo lo recibiese

Carta anónima citada en A. Rodríguez Villa "La Corte y la monarquía de España en los años 1656 y 1657". Madrid 1886

Francisco de Praves había dedicado, en 1625, su traducción del primer libro de Palladio al Conde Duque. Años antes, en 1620, sucedió a su padre como maestro mayor del Archivo de Simancas y casas reales de Valladolid y su contorno. Falleció en 1658.

Como consecuencia de todos estos acontecimientos, Gómez de Mora fue alejado de la Corte, siendo enviado a Murcia, a principios de 1657:

Despidiose del Sr. Conde Duque diciendole que iba a Murcia conforme a lo que Su Magd. y Su Ex. le habian mandado y que si aqui habia errado, procuraria enmendarlo alla, y que Su Ex. creyese de que su yerro, si lo habia havido, habia procedido de ignorancia y no de voluntad

Citado en J. M. Azcárate "Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV" RUC. XI (1962) pp. 517-546.

⁶ El 30 de abril de 1622 se pagaba a Carducho por una primera muestra para esta serie. Pero luego su realización se pospuso, y no se retomaría hasta 1659. Los pintores convocados entonces para llevar a cabo los retratos fueron Francisco Camilo, Antonio Arias, Alonso Cano, Felix Castelo, Francisco Fernández, Jusepe Leonardo, Pedro Núñez, Diego Polo y Francisco Rizi.

Simultáneamente se pintó una nueva serie para la alcoba del Rey, en la que participaron Arias, Diego Polo y Alonso Cano, pintando cada uno de ellos dos cuadros.

AGP. Caja 5995, exp. 6, y Caja 5994, exps. 1 y 3.

⁷ Estas obras, y la de la Pieza Ochavada, las estudié detenidamente en el artículo "Velázquez y las obras reales", dentro del catálogo de la exposición *El Real Alcázar de Madrid* (1994).

⁸ El Marqués de Ariza propuso a Gaspar de Fuensalida, Jefe de la Cerería, a Francisco de Rojas, Guardajoyas que fue del Infante Don Fernando, a Simón Rodríguez (ver nota 5), y a Alonso Carbonel, por este orden.

El Conde de Isinguién a Gaspar de Fuensalida, Simón Rodríguez, Alonso Carbonel y Diego Velázquez.

El Conde de Barajas a Gaspar de Fuensalida, Alonso Carbonel y Velázquez.

El Conde de Puñonrostro a Francisco de Rojas, Carbonel, Fuensalida y Velázquez.

El Marqués de Povar a Francisco de Rojas, Fuensalida, Velázquez y José Nieto, el Aposentador de las damas de la Reina, que figura al fondo de *Las Meninas*.

El Conde de Montalbán a Carbonel, Velázquez, Fuensalida y Simón Rodríguez.

Al margen de la consulta, el Rey escribió de su mano: *Nombro a Velázquez*.

Publicado en "Velázquez", CSIC. 1960.

Velázquez y el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Por Carmen García-Frías Checa

Otra de las facetas de la personalidad artística de Velázquez es la de su participación en las empresas decorativas más importantes de su tiempo, papel que hoy podríamos comparar con el de los actuales conservadores de museos¹. El pintor supo "componer" mejor que nadie en los Palacios Reales de Felipe IV unos ambientes interiores, donde todas las artes visuales se combinaban y ligaban perfectamente a la arquitectura a la que iban destinadas, con la clara intención de conseguir un espléndido escenario acorde a la majestad del Rey. Prueba de sus éxitos fueron los numerosos honores con que Felipe IV fue dotándole a lo largo de su vida. A los nombramientos de Pintor de Cámara (1625), Ujier de Cámara (1627), Ayuda de Guardarropa (1634), Ayuda de Cámara (1643), le siguió el de Superintendente de las obras particulares de la Corona (1644), el de Veedor y Contador de las obras de la Pieza Ochavada del Alcázar (1647) y el de Aposentador de Palacio (1652)². La aceptación de todos estos cargos palaciegos que conllevaban tantas gestiones burocráticas, de etiqueta y de organización de espectaculares montajes decorativos, limitó enormemente su tiempo para pintar, pero como dice Cruzada Villaamil, "Velázquez se creía mucho más honrosamente ocupado sirviendo a su Rey con su persona como criado, que con los pinceles como artista"³.

Por toda esa serie de nombramientos reales, Velázquez participó en los programas decorativos de los Palacios Reales, pero no sólo como artista -en el Palacio del Buen Retiro y Torre de la Parada-, sino también como responsable de su ordenación y supervisión, -en el Alcázar de Madrid y Monasterio de El Escorial-. Su actuación en el arreglo de algunas habitaciones del Alcázar se haría de forma más directa y oficial a partir de 1644, concretamente en el "aposento de la galería de mediodía de S.M." y en los corredores del patio del Rey. El más importante de todos estos encargos fue el aderezo de la "pieza ochavada", para el que se pensó una ornamentación basada

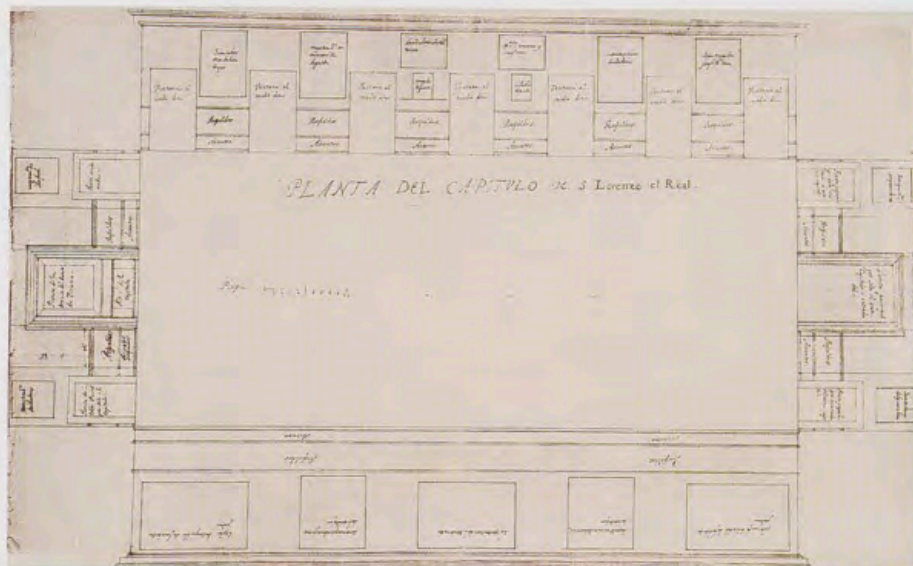
en la cubrición de todo el espacio con mármoles y jaspes, que recuerda en muy diversos aspectos a lo ya proyectado por Crescenzi en el Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial. En 1647 se pone al frente de la obra de dicha "pieza" como supervisor y administrador con plenos poderes⁴, experiencia que le servirá de inmediato precedente a su intervención en el Monasterio. La falta de obras de arte para la decoración de la "pieza ochavada" y de otras partes del Alcázar, así como de otros edificios reales, determinó que Felipe IV enviara a su pintor por segunda vez a Italia. Si el primer viaje (1628-1630) fue para completar su formación, el segundo (1648-1651) tuvo como misión comprar pinturas originales (aunque ninguna para El Escorial), encargar vaciados de estatuas antiguas y seguramente también algunos objetos artísticos para San Lorenzo, así como contratar pintores fresquistas para decorar los techos del renovado Alcázar⁵. También tuvo la oportunidad de conocer a los grandes señores y artistas del momento, que le abrieron las puertas de sus palacios y tesoros artísticos, lo que le permitió adquirir unos conocimientos que serán fundamentales para la creación de unos ambientes decorativos barrocos a la italiana, en los que la pintura jugará un papel fundamental. A su vuelta a Madrid, sus éxitos en todas las encomiendas decorativas le valieron el más honroso de todos los nombramientos, el de Aposentador de Palacio, que le fue concedido por expreso deseo de Felipe IV en 1652⁶. A partir de este momento, el Rey le pidió una colaboración más estrecha en la ordenación de sus colecciones artísticas, y muy especialmente de las de El Escorial, trabajos que compaginaría con otros espacios del Alcázar, como el "salón de los espejos".

Para el conocimiento de las actividades del pintor en el Monasterio de El Escorial se cuenta con varias fuentes de información inestimables. La correspondencia epistolar entre Felipe IV y los priores del período de actuación de Velázquez en el Monasterio -Fray Nicolás de Ma-



Claudio Coello, Adoración de la Sagrada Forma. Sacristía.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Planta del Capítulo Prioral.
 Anónimo español. Siglo XVII.
 Real Biblioteca.
 Palacio Real de Madrid.



drid (1648-1654), Fray Francisco de la Vega (1654-1660) y Fray Francisco del Castillo (1660-1665)-, nos ofrecen un valioso testimonio de la activa intervención del Monarca en las cuestiones artísticas ⁷. A ella se une el relato que hacen dos testigos que conocieron directamente la labor del pintor. El primero es Julio Chifflet, el capellán del Rey, quien describe una visita de Felipe IV al Monasterio en octubre de 1656 para examinar las novedades decorativas ⁸. El segundo, el monje jerónimo Fray Francisco de los Santos, que es el autor de la célebre *Descripción Breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, cuyas dos primeras ediciones, la de 1657 y 1667, son fundamentales para el conocimiento exacto de

las pinturas instaladas por Velázquez en el edificio ⁹. Al tema y autor de los cuadros, se une su concreta ubicación en la sala, hecho insólito en las descripciones contemporáneas de palacios, lo cual nos permite reconstruir fielmente el aspecto de los espacios decorados por el artista y que con poca variación se respetaron hasta la Guerra de la Independencia. Santos es un verdadero crítico y se sospecha que muy posiblemente algunas de sus notas de arte, como la acertada conexión de Tiziano con Rubens o Van Dyck, se las pudo dar el propio Velázquez. La primera intervención de Velázquez en el Monasterio fue para supervisar la terminación de la decoración del Panteón de Reyes ¹⁰, que estaba llegando a su fin durante los años 1652-1655 ¹¹. Entre los objetos donados por Felipe IV en 1652 al Panteón, figura la gran lámpara de bronce dorado del genovés Virgilio Fanelli de 1651, en cuyo encargo pudo haber intervenido directamente Velázquez durante su segundo viaje a Italia. El *Cristo* de Pietro Tacca, el primero que estuvo en el retablo, recogido en el grabado de Pedro de Villafranca (1654), sirvió de imagen del altar de la cámara sepulcral en el día de su inauguración el 15 marzo de 1654, aunque la ceremonia del traslado de los cuerpos reales no se realizaría hasta dos días después. Este *Cristo* se juzgó demasiado grande y seguramente fue llevado a propuesta del propio Velázquez para ornamentar el altar de la Sacristía, hacia 1655 o 1656, año en que estuvo finalizada la decoración de la misma. A partir de esa fecha imprecisa, se colocó en su lugar el de Gian Lorenzo Bernini, regalado en 1649 por el Papa Inocencio X a Mariana de Austria, que fue sustituido por el de Domenico Guidi, hecho *ex professo* para el altar por orden de Felipe IV. Este nuevo *Crucifijo* de bronce dorado, más acorde en tamaño con el altar, fue colocado por Velázquez a finales de 1659 o principios de 1660. También parece tener el pintor una parte bastante activa en el encargo de la obra, ya que su autor era sobrino del escultor Giuliano Finelli, que había trabajado para Velázquez en Roma y a quien se supone que el Rey encomendaría el famoso *Cristo*, pero que por muerte del artista en 1657 fue finalizado por Guidi ¹². El ornato del Panteón se completó con la realización en ese mismo año de 1654 ¹³ de una pequeña sacristía, situada en la escalera de bajada al Panteón y que hoy sirve de Pudridero Real. Velázquez debió ocuparse de la colocación de los objetos litúrgicos, como el pequeño retablo de ébano con



Rafael, La perla. Museo del Prado, Madrid.



Tiziano, El tributo de la moneda.
National Gallery, Londres.

un bellissimo *Crucifijo* de marfil (hoy en las habitaciones de Isabel Clara Eugenia), que le fue entregado a principios de 1654 por el Guardajoyas del Rey, Jerónimo de Villafuerte, para presidir el altar de esta Sacristía¹⁴, y de las 25 pinturas seleccionadas, entre las que había desde originales de autores importantes como Dürero, Sarto, Bassano, Greco (la *Alegoría de la Santa Liga*, 10014685), Reni, Ribera y Nuzzi, hasta algunas obras anónimas flamencas e incluso copias de Correggio, Volterra y Rubens¹⁵.

Una vez inaugurado el Panteón de Reyes y su Sacristía en 1654, “advirtió su Magestad estar pobres de pintura algunas piezas” del Monasterio y decidió ornamentarlas con lo mejor de su colección de pintura religiosa, llevado por un claro interés propagandístico de exaltación de la gloria dinástica, “puesto que sus restos van a descansar aquí para siempre”¹⁶. Velázquez fue el encargado, siempre bajo la supervisión del Rey, de la selección e instalación de pinturas, labor que comenzaría a poner en práctica a partir de 1656, sin que ello perturbase sus otras obligaciones palaciegas en el Monasterio¹⁷. En ello se mostró el artista como un cuidadoso museólogo y compuso nuevamente las salas más importantes del edificio -Sacristía, Aula de Moral, Iglesia Vieja y Salas Capitulares-, con las pinturas seleccionadas del tesoro escurialense y las recién llegadas de la colección de Felipe IV, para convertirlas en un auténtico museo de pintura. Con un claro criterio unificador, se hicieron nuevos marcos de talla dorada para todos los cuadros, “uniformes en el lustre y

primor, a quien imitan los espejos con el mismo adorno”¹⁸. Según Palomino, Velázquez llegó incluso a redactar una memoria descriptiva de todas las pinturas¹⁹, hoy perdida, que debió conocer Santos para la elaboración de su primera *Descripción* de 1657. Esta relación científica se ha querido identificar con la supuesta *Memoria de las pinturas que la Magestad Catholica del Rey nuestro Señor Don Philipe IV envia al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial este año de 1656 descritas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez*, firmada por el pintor Juan de Alfaro, impresa en Roma en 1658 y publicada por Adolfo de Castro en 1871, pero cuya autenticidad ha sido rechazada por toda la crítica velazqueña, ya que lo que hace es reproducir párrafos completos de las “descripciones” de Santos (1657 y 1667), aunque con la novedad de apuntar la procedencia de algunos cuadros²⁰.

Las primeras salas en ser redecoradas fueron la Antesacristía y Sacristía, en las que Velázquez estuvo trabajando durante la mayor parte del año 1656²¹. El montaje más complejo fue sin lugar a dudas el altar de la Sacristía, para el que se dispuso la colocación aislada de la famosa *Perla* de Rafael, una de las piezas más queridas de la Colección de Felipe IV, bajo el impresionante *Crucifijo* de Pietro Tacca, recién traído del Panteón, con un claro sentido de exhibicionismo museístico. Existe un testimonio visual único del aspecto que tenía la Sacristía tras la intervención de Velázquez, y es el fondo del cuadro *La Sagrada Forma* de Claudio Coello, aun-

que bajo una atmósfera algo distinta, propia del barroco tardío: El Aula de Moral también fue decorada por Velázquez casi de inmediato a las dos salas de la Sacristía y con anterioridad a 1657, tal como lo resume Santos en su primera edición. La siguiente estancia que se redecoró en El Escorial fue el Capítulo Prioral, aunque no se puede establecer con absoluta certeza la fecha de su nueva instalación, pero probablemente tuvo lugar nada más terminar la remodelación de las salas anteriores, como ya anuncia Santos en 1657:

ha determinado la Magestad y piedad del Rey Filipo Quarto, que se adornen (los dos capítulos) como la Sacristía, con otros mas estimables, que se estan buscando por su orden ²².

La renovación aparece ya recogida en la segunda edición de 1667, en la que se confirma la participación de Velázquez en el proyecto, es decir, que se haría con anterioridad a 1660:

De orden de su Magestad (Velázquez) compuso la sacristía, la aullilla, el capítulo del prior, y otras piezas de tan grandiosas pinturas originales ²³.

Además de la *Descripción* de Santos, existe en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid un dibujo de la *Planta del Capítulo de San Lorenzo el Real* (455 x 750 mm.), en la que figuran los cuadros de las cuatro paredes de la sala en su lugar exacto y con las inscripciones del autor y tema representado, a semejanza de los citados por Santos en su segunda edición. Aunque seguramente Velázquez debía ejercitar el diseño para plantear nuevas decoraciones al Rey, a semejanza de la desaparecida "mancha de perspectiva del Salón Dorado de Palacio, de mano de Velázquez", que se inventariaba en el Alcázar en 1666 y que podría interpretarse como un estudio de la renovación del Salón, el dibujo no puede atribuírsele con verdadera certeza, ya que no se conoce hasta el momento ninguna obra parecida del autor ²⁴. En relación con el



Palma el Joven, San Jerónimo penitente. Museo de Pintura. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Tiziano, San Jerónimo penitente. Salas Capitulares. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

adorno pictórico de la Iglesia Vieja, Velázquez había trabajado ya en 1656 en la nueva disposición de cuadros. La mayoría procedían de la Colección de Felipe II, unas de las salas recién decoradas, como los *Grupos orantes* de Pantoja de la Cruz que venían de la Sacristía, y otras de lugares menores del Monasterio, como el *Martirio de San Mauricio* del Greco o las otras pinturas de Cambiaso y Zuccaro desechadas en época de fundación. Pero unos años después se hicieron más cambios, que se concretan en el aumento del número y calidad de las pinturas, seguramente durante el año de la muerte del pintor (1660), por lo menos, si no su montaje, sí su proyecto, según se desprende de la carta del Prior Francisco del Castillo a Felipe IV, de 25 de febrero de 1661. Su terminación es anunciada por el citado Prior el 25 marzo de 1661, "adornada con pinturas en la conformidad que verá V.M. por la memoria que remito con ésta", relación que estará muy en la línea de la del Capítulo Prioral, y quizá elaborada por Velázquez antes de su muerte ²⁵. El Capítulo Vicarial también fue objeto de una nueva decoración durante los últimos años del reinado de Felipe IV, pero, como afirma Santos, al Rey le sorprendió la muerte justo en el momento en que estaba reuniendo algunos de los cuadros en el Alcázar de Madrid, y que su colocación se llevó a efecto durante la regencia de su viuda, Mariana de Austria, y bajo el mandato de Castillo ²⁶. La selección de obras, conocida a través del texto de Santos (1667), se encuentra en la misma línea que la Prioral, es decir, de acuerdo al gusto de Felipe IV, pero habrá que tener en consideración que ni el Rey ni Velázquez vivieron lo suficiente para supervisar la selección de piezas y su instalación en la sala. La carta de 21 de septiembre de 1660 del citado Prior al Rey viene a confirmar la noticia de Santos en su descripción de 1667. Los límites de este trabajo hacen totalmente imposible exponer una relación de todas las pinturas elegidas por



Tintoretto, *El Lavatorio*. Museo del Prado, Madrid.

Velázquez para decorar las salas principales del Monasterio, que aparecen perfectamente citadas en las dos descripciones de Santos, pero este pequeño resumen ayudará a definir la tendencia de gustos y preferencias de nuestro pintor, fiel reflejo de los de Felipe IV. Desde 1652 Velázquez tenía a su cargo toda la Colección pictórica de Felipe IV²⁷, que en aquellos momentos era sin lugar a dudas la mayor de todas cuantas había en la Europa del siglo XVII. El Rey había heredado una fabulosa Colección, iniciada por Carlos V y Margarita de Austria y que después enriquecieron notablemente María de Hungría y Felipe II, quien destinó una buena parte a su recién creado Monasterio de El Escorial. Velázquez conocía desde hacía tiempo las famosas pinturas del citado edificio, y por tanto, estaba perfectamente familiarizado con la importante representación de obras de Tiziano que poseía Felipe II²⁸. Pero Felipe IV engrandeció las Colecciones Reales de forma colosal, sobre todo a partir de la década de los 40, llegando a incorporar al menos unas 2.000 pinturas, unas como compras y otras en forma de obsequios. Es ahora cuando el gusto del Rey se hace más exquisito, empeñándose en conseguir las mejores obras de los maestros reconocidos de

los siglos XVI y XVII, sobre todo, italianos y flamencos estrechamente relacionados con lo veneciano.

De las pinturas originales de primera fila de la Colección de Felipe II, que incluían lienzos de Tiziano, tablas del Bosco y otros maestros flamencos de los siglos XV y XVI, y las pinturas de los artistas vinculados a El Escorial -los españoles, Navarrete, Carvajal, Sánchez Coello y Urbina, e italianos, Cambiaso, Zuccaro y Tibaldi-, se seleccionaron, de acuerdo a la nueva concepción decorativa, las de los grandes artistas italianos del siglo XVI, a excepción de algunas obras flamencas, como el *David y Goliat* (10014584) y la *Santa Cecilia* (Prado, N. 1467) de Michel Coxcie, y españolas, como el *Entierro de San Lorenzo* (10014609) de Fernández Navarrete, fuertemente impregnadas de italianismo. El pintor con un número inigualable de obras era Tiziano. A la *Virgen y el Niño con San Jorge y Santa Catalina* (Prado, N. 434) de su primera producción artística (h. 1515), se unen obras de las últimas décadas, como la *Gloria* (Prado N. 432), *Santa Margarita* (10014556), la *Oración en el huerto* (Prado, N. 436), la *Última Cena* (10014713), la *Virgen con el Niño* (Alte Pinacothek de Múnich), *Cristo mostrado ante Pilatos* (10014722), *Cristo crucificado* (10014805), *San Juan Bautista* (10014726), el *Tributo de la Moneda* (National Gallery de Londres), así como otras que quedaron *in situ*, como *El Martirio de San Lorenzo* (10014854), *La Adoración de los Magos* (10014855) y el *Entierro de Cristo* (Prado N. 440) en la Iglesia Vieja, así como la *Oración en el huerto* (10014718) y el *San Jerónimo penitente* (10014689) en el Capítulo Prioral y Vicarial, respectivamente. También fueron elegidas la *Santa Margarita* (Prado, N. 446) y la *Santa Catalina* (Prado, N. 447), hoy consideradas obra del taller del Cadorino. Otros pintores venecianos también fueron incluidos, aunque su número de obras era mucho menor, como el *San Jerónimo penitente* de Lorenzo Lotto (Prado, N. 448), un *Cristo con la cruz auestas*, del Piombo, que estaba en el frontispicio de la silla del Prior del Coro, hoy considerada copia (10014422), el *Nacimiento* de Jacopo Tintoretto (10014600), la *Anunciación* de Paolo Veronés (10014597), la *Santa Águeda* de Carlo Veronés (Prado, N. 480) y un *San Jerónimo*, atribuido por Sigüenza a uno de los Veronés, pero sin lugar a dudas, es el de Palma el Joven (10014601), de quien también es el *Bautismo de Cristo* (10014596). Asimismo se reunieron las obras de



Rubens, *Cena de Emaús*. Museo del Prado, Madrid.

Velázquez,
La túnica de José. Detalle.
Salas Capitulares.
Real Monasterio de
San Lorenzo de El Escorial.



pintores italianos de otras escuelas, como *Cristo muerto con la Virgen y Nicodemo*, obra supuesta de Masaccio (10014294), la *Sagrada Familia* de Andrea del Sarto (Prado, N. 335), otra de Bernardino Luini (Prado, N. 242), que estaba atribuida a Leonardo, la *Huida a Egipto* de Correggio (Prado, N. 115), la *Anunciación* de Federico Barrocci (hoy desaparecida), la *Virgen con el Niño* de Lavinia Fontana (10045145), e incluso había algún cuadro representativo de los pintores escurialenses, como un *Cristo a la columna* de Cambiaso (10054647). Algunas obras de la colección de Felipe II del Alcázar de Madrid acabaron viniendo también a El Escorial, como el otro *Entierro de Cristo* de Tiziano (Prado, N. 441).

Las mejores incorporaciones de pinturas importantes a la Colección Real fueron los constantes regalos de los miembros de la alta nobleza española, quienes desde los tiempos de la decoración del Palacio del Buen Retiro vieron en ello una excelente ocasión para complacer al Monarca. Esto demuestra que la pasión de Felipe por la pintura era conocida en todo el mundo, incluso entre los príncipes italianos. Uno de ellos, Niccolò Ludovisi, Príncipe de Piombino, le regaló en 1640 el *Noli me tangere* de Correggio (Prado, N. 111), la *Virgen con el Niño*, *Santa Catalina* y *San Juanito* de Tiziano (National Gallery de Londres) y el *Misterio de la Purificación* de Carlo Veronés (hoy desaparecido), todos ellos enviados por el Duque de Medina de las Torres, en ese momento Virrey de Nápoles²⁹.

Los amigos y parientes de Olivares habían ido reuniendo colecciones formidables, siempre bajo las preferencias estilísticas que marcaba el Rey. El Marqués de Leganés, primo del Conde-Duque, tuvo que decorar varias estancias del Alcázar de Madrid de su propia colección, entre cuyas piezas se encontraba la *Inmaculada* de Rubens (Prado, N. 1627), que figura en el Inventario del citado edificio de 1636, y será una de las que llegue a El Escorial con el lote de pinturas de 1656³⁰. El Conde de Monterrey aprovechó sus 10 años de servicios diplomáticos en Italia, primero como embajador ante la Santa Sede

(1628-1631) y luego como Virrey de Nápoles (1631-1637), para formar una colección no muy grande, pero muy selecta. Según la supuesta Memoria, donó el *San Sebastián* de Tiziano (hoy desaparecido), que había pertenecido anteriormente a los Condes de Benavente, la *Adoración de los Magos* (10014560) y la *Crucifixión* del Veronés (Prado, N. 447), así como la *Asunción de la Virgen* de Anibale Carracci (Prado, N. 75). El Duque de Medina de las Torres, yerno de Olivares, también se distinguió por los espléndidos regalos pictóricos que hizo al Rey, de los que se eligieron para el Monasterio la *Virgen del pez* de Rafael (Prado, N. 297), la *Virgen con el Niño entre San Antonio de Padua y San Roque*, según Santos "de mano del Bordonon" (Pordenone) y hoy considerada obra del Giorgione (Prado, N. 288), la *Huida a Egipto* de Tiziano (Prado, N. 868, en depósito en El Escorial) y la *Expulsión de los mercaderes del templo* de Bassano (Prado, N. 27). El Conde de Castrillo, que había sido Virrey de Nápoles, también regaló la *Visitación* de Rafael (Prado, N. 500).

Fuera del círculo familiar de Olivares, cabe destacar las colecciones formadas por el Almirante de Castilla, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, quien a su vuelta de Nápoles donde había sido Virrey (1644-1646), le cedió al Rey varias obras, algunas de las cuales fueron a parar al Monasterio, como el *Cristo acompañado de los padres del Limbo visita a su Madre* (10014715), el *Martirio de San Mena* de Veronés (Prado, N. 497), *Santa Margarita resucitando a un joven* de Serodine (Prado, N. 246) y probablemente la *Virgen con el Niño* de Reni (Raleigh North Museum of Art). De la colección del Conde de Castilla, probablemente procedan el *San Pedro* y *San Pablo* de Guido Reni (Prado, N. 219 y N. 220). De la colección del Marqués de Serra, también ingresaron en las Colecciones Reales en 1664 el *San Jerónimo meditando* de Antonio Campi (Prado, N. 59) y la *Flagelación* de Daniele Crespi (Prado, N. 129). Diego de Vich entregó en 1645 dos importantes cuadros del período romano de Sebastiano del Piombo, el *Cristo con la cruz a cuestas* (Prado, N. 545) y la *Bajada de Cristo al Limbo* (Prado, N. 546), y



Van Dyck, Cristo y la mujer adúltera. Hospital de la Venerable Orden Tercera Franciscana, Madrid.

que tan honda huella habían dejado en el desarrollo de la pintura valenciana de los siglos XVI y XVII ³¹. Pero la más importante de todas estas donaciones, y además realizada con un claro interés de mejorar la Colección del Monasterio de El Escorial, fue la de Luis de Haro, sucesor del Conde-Duque de Olivares como primer ministro de la Monarquía ³². Haro participó en la más famosa subasta de arte del siglo XVII, la llamada "almoneda de la Commonwealth", en la que se puso a la venta la colección de 1.500 pinturas de Carlos I de Inglaterra ³³, decapitado en 1649 por sus súbditos rebeldes. El embajador español, Alonso de Cárdenas, fue su intermediario y compró entre 1649 y 1655 una importante serie de obras maestras, seleccionadas previamente desde Madrid por Haro, quien obsequió al Monarca con algunas de las mejores, de las cuales fueron a parar a El Escorial la *Sagrada Familia*, conocida como *La Perla* (Prado, N. 301), y la pequeña *Madonna della tenda* (Alte Pinacothek de Múnich), ambas de Rafael, la *Virgen y el Niño, entre Tobías y San Rafael* de Andrea del Sarto (Prado, N. 354), el *Lavatorio* de Tintoretto (P.N. en depósito en el Prado), las *Bodas de Caná* del Veronés (Prado, N. 494), el *David vencedor de Goliat* y *La conversión de San Pablo* de Palma el Joven (Prado, N. 271 y N. 272) ³⁴. La *Virgen de la Rosa* (Prado, N. 302) también pudo ser adquirida por Haro, pero éste no se la cedió al Rey hasta su muerte ³⁵. La *Memoria* le hace también donante de un

Prendimiento de Cambiaso (seguramente 10014564) y un *Ecce-Homo* del Veronés (no localizado). De otro lote de la citada almoneda de Carlos I, adquirido por el Conde de Fuensaldaña para el Archiduque Leopoldo Guillermo, procede el *Sacrificio de Isaac* de Pablo Veronés (Prado, N. 500), que Cárdenas interceptó para Haro, y éste lo regaló a Felipe IV ³⁶. De otra importante pinacoteca inglesa, la del Conde de Arundel, que pertenecía al grupo de Whitehall, Haro compró para el Rey el *Cristo y el Centurión* de Veronés (Prado, N. 492) y quizá la *Adoración de los pastores* de Andrea Schiavone (hoy perdido), que podría ser la mencionada por Santos en la Sacristía ³⁷. Entre las adquisiciones más importantes llevadas a cabo por Felipe IV, destaca la compra de 32 cuadros en la testamentaria de bienes de Rubens de 1640, de los cuales algunos se destinaron a El Escorial, como la *Cena de Emaús* del autor y el *San Jerónimo penitente* (Boymans Museum de Rotterdam), el *Prendimiento* y probablemente, la *Coronación de espinas* (Prado, N. 1477 y N. 1474), las tres obras de Van Dyck ³⁸. Otra serie de cuadros de la que desconocemos su procedencia, seguramente también fue comprada directamente por el Rey, como el *Entierro de Cristo* (10014721) y la *Magdalena penitente* (10014558) de Doménico Tintoretto, la *Virgen de la silla* (Prado, N. 210) y el *San José con el Niño* de Guido Reni (Ermitage de Leningrado), un *San Jerónimo* (perdido) y un *Santo Tomás* del Guercino (10014660), el *San Pedro* y *San Pablo*

(Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo), el *San Sebastián atendido por las pías mujeres* (Museo de Bellas Artes de Bilbao)³⁹ y la posible pareja de *Santiago el Mayor* y el *San Roque* de Ribera (Prado, N. 1085 y N. 1109), o la *Sagrada Familia con Santa Ana* de Rubens (Prado, N. 1639), o la *Piedad* (Prado, N. 1642) y el *Cristo y la mujer adúltera* (Hospital de la Venerable Orden Terciaría de Madrid) de Van Dyck.

A la ya mencionada predilección hacia los grandes maestros venecianos del siglo XVI, especialmente por Tiziano, de la colección heredada de sus antepasados, se observa que Felipe IV aumentó el número de obras magistrales de su pincel, así como el de Paolo Veronés, cuyo opulento y decorativo lenguaje pictórico debió de gustar mucho al Rey, y el de Jacopo Tintoretto, cuya inquieta y dinámica *maniera* y el gusto por las gamas frías de color siempre habían gozado del entusiasmo del pintor. En general, todos los autores italianos del pleno Renacimiento ya presentes en el Monasterio desde época de fundación incrementan ahora también su presencia. Entre los que estaban ausentes, cabe destacar a Rafael, por quien Felipe IV sintió una verdadera predilección, sobre todo, por esas *Sagradas Familias* llenas de serena contención y elegantes gestos. Pero además, el Rey ya había dado muestras a lo largo de todo su reinado de sentir un gran interés por coleccionar obras de los principales pintores contemporáneos, aunque en El Escorial no tendrán la importancia del Alcázar o del Palacio del Buen Retiro. Algunos artistas importantes del mundo seicentista romano-boloñés hallaron su lugar en los muros del Monasterio, como Annibale Carracci, Guido Reni o Guercino. La falta de napolitanos, si exceptuamos el pseudo-Caravaggio de Serodine,

se compensa con la representación de unas magníficas obras de Ribera. También hay una casi total ausencia de pintura española, en pleno momento de esplendor, aunque es preciso destacar la presencia de la famosa obra de Velázquez *La túnica de José* (10014694), que seguramente fue seleccionada por el propio Rey, o incluso por el autor de la misma antes de su muerte, para decorar el Capítulo Vicarial⁴⁰. Del gran número de obras flamencas del círculo de Rubens que decoraban la Torre de la Parada, El Escorial contó con una escasa, pero selecta, representación del maestro y de Van Dyck. El Rey mostró desde su juventud un gran entusiasmo por la obra del artista de Amberes, ya que era el fiel seguidor de la opción pictórica y colorista de la escuela veneciana. Y para Velázquez, Rubens fue el perfecto modelo del artista-cortesano, que le impulsó a renovar su arte mediante el estudio de las grandes obras italianas, especialmente de Tiziano. Poco era lo que quedaba por hacer para mejorar un edificio que había rebasado ya los límites proyectados, de tal forma que apenas era posible introducir nuevas modificaciones. La única tarea por hacer fue la renovación de los altares de las salas intervenidas, a base de mármoles, jaspes y rebordes de bronce, en cuyo diseño debió participar seguramente Velázquez, ya que se encuentra en la misma línea decorativa del barroco clasicista desornamentado, que representaba la Pieza Ochavada del Alcázar y que en definitiva tenía su inmediato precedente en el Panteón de Reyes. Las primeras ornamentaciones fueron el nicho de la escultura de *San Lorenzo* de los tránsi-



Claudio Coello, detalle de la Sacristía en el fondo de la Adoración de la Sagrada Forma. Sacristía. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

tos del Coro (h. 1654), o el magnífico frontal-altar de pór-fido, plata y guarniciones de bronce dorado de la Capilla de Nuestra Señora del Patrocinio (h. 1656), creada por Felipe IV en un cerramiento del pasillo lateral de la Basílica, para continuar con los altares de la iglesia de pres-tado y de las salas capitulares, que se debieron realizar ya entre 1660 y 1661, según testimonio del Prior Castillo⁴¹. El Monasterio de El Escorial conoció uno de sus mo-mentos de máximo esplendor durante estos últimos años del reinado de Felipe IV, gracias a la enorme capa-cidad organizadora de Velázquez en cuestiones artísti-cas. Las numerosas relaciones de viajeros del siglo XVII y las descripciones de Santos se hicieron eco de ello y aumentaron todavía más la fama de tan excelso edificio.

NOTAS

¹ A. Bonet Correa, "Velázquez, arquitecto y decorador", *AEA*, 1960, pp. 215-249.

² J.M. Azcárate, "Noticias sobre Velázquez en la corte", *AEA*, 1960, pp. 557-585.

³ G. Cruzada Villamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 184.

⁴ S.N. Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcazar de Madrid*, Princeton, 1986, pp. 45 y ss.

⁵ E. Harris, "La misión de Velázquez en Italia", *AEA*, 1960, pp. 109-136.

⁶ AGP, Exp. personales, Caja 1084/9.

⁷ AGP, Patronatos, San Lorenzo, Leg. 2.

⁸ J. Chifflet, "Relación del viaje que su Majestad ha hecho a El Escorial en este año 1656", en G. de Andrés en Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, T. VII, Madrid, 1964, pp. 405-451.

⁹ Sobre la enorme divulgación de la *Descripción* de Santos, que llegó a tener cuatro ediciones (1657, 1667, 1671 y 1698), y hasta una traducción en inglés (1671), ver B. Bassegoda, "El Escorial como museo o galería de pinturas", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 155-165.

¹⁰ Su participación es mencionada en el informe para la toma de hábito de Caballero de la Orden de Santiago de Velázquez por Gaspar de Fuensalida, Grefier del Rey, que figura en calidad de testigo: "que el pretendiente es quien acabó y perfeccionó el Panteón de El Escorial", en Cruzada, p. 245.

¹¹ A. Bustamante, "El Panteón del Escorial", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1992, pp. 207-210.

¹² E. Harris, *Velázquez*, 1982, p. 52; J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, 1986, pp. 252-253.

¹³ Fr. F. de los Santos, *Historia de la Orden de San Gerónimo*, Lib. II, Cap. XXV, 1680, p. 178.

¹⁴ J. Hernández Perera, "Un Cristo de marfil llevado por Velázquez al Panteón del Escorial", *AEA*, 1960.

¹⁵ Santos, 1657, fols. 142 r.-145 r. [cit. n. 9].

¹⁶ Chifflet, p. 407.

¹⁷ En AGP, Sec. Administrativa, Leg. 6755, aparecen los documentos pertenecientes a las cuentas de 1651-1660, en los que figura Velázquez como Aposentador de Palacio desde 1652, haciéndose cargo del aposento del Rey en el Monasterio.

¹⁸ Santos, 1657, fol. 47 v. [cit. n. 9].

¹⁹ A. Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*, Ed. 1988, Cap. VIII, pp. 251-252.

²⁰ A. de Castro, "Noticia de Don Diego Velázquez y Silva como es-critor", en *Memorias de la Academia Española*, Año II, III, Madrid, 1871, pp. 479-520.

²¹ Chifflet, p. 409.

²² Santos, 1657, fol. 67 r. [cit. n. 9].

²³ Santos, 1667, fol. 81 r.

²⁴ M. López Serrano, *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1944, pp. 12-15 y lám. XXIV.

²⁵ La correspondencia de Castillo con Felipe IV en nota 7.

²⁶ Santos, 1667, fol. 85 v.

²⁷ En el Inventario de las pinturas del Alcázar de Madrid de 1656, pone al margen: "Entregadas todas las pinturas a Diego Velázquez en 12 de junio de 1652".

²⁸ F. Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda, Madrid, 1990, pp. 202-203, comenta las dos visitas del pintor a El Escorial en los inicios de su carrera. La primera, durante su primera estancia en la Corte madrileña, en abril de 1622, y la segunda, cuando acompañó a Rubens a finales de 1628.

²⁹ K. Garas, "The Ludovisi Collection of pictures in 1653", *Burlington Magazine*, 1967, p. 288.

³⁰ M. Díaz Padrón, "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado", *AEA*, 1967, pp. 1-ss.

³¹ F. Benito Domenech, *Catálogo Exposición "Sebastiano del Piombo y España"*, Madrid, 1995, pp. 43 y 51-55.

³² Carta de Haro a Cárdenas (1654), en D^a de Berwick y de Alba, *Documentos escogidos de la Casa de Alba*, Madrid, 1891, p. 492.

³³ O. Millar, *The inventories and valuations of the King's goods 1649-1651*, Walpole Society, 1970-1972; Brown, 1986, pp. 210-215 y *Triunfo de la pintura*, Madrid, 1995, pp. 62-88.

³⁴ M. Burke, *Private collections of Italian art in seventeenth century Spain*, tesis doctoral, New York University, 1984, cap. 5; A. J. Loomie, "New light on the spanish Ambassador's purchases from Charles I's Collection 1649-1655", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 1989, pp. 257-267.

³⁵ Nota de su hijo Don Gaspar Méndez de Haro, Marqués de Eliche, al margen de la pintura: "esta dejo mi Padre en su testamento al Rey" en "Pinturas adquiridas por don Alonso de Cárdenas en la Almoneda de Carlos I", ACA, Caja 182, fols. 5r-6v.

³⁶ A. Vergara, "The Count of Fuensaldaña and David Teniers: theirs purchases in London after the civil war", *Burlington Magazine*, 1989, pp. 127-152; Brown, 1995, pp. 85-86.

³⁷ Santos, 1657, fol. 47 v. [cit. n. 9].

³⁸ J. Muller, "Rubens: The artist as collector", Princeton, 1989.

³⁹ En el "Certificado de las alhajas que se hallan en el cuarto del Príncipe del Alcázar tocante a S.M. por muerte de Velázquez" de 10-8-1660, aparece depositado un cuadro de *San Sebastián* de Ribera de dimensio-nes muy parecidas, en Cruzada, p. 275, que bien pudiera ser el que el Almirante de Castilla "dio a Su Magestad" y que no se llevaría a El Escorial hasta después de su muerte, ya que se sitúa en el Capítulo Vicarial.

⁴⁰ J. Domínguez Bordona, "Noticias para la historia del Buen Retiro", *Re-vista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1955, pp. 85-90. *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, realizadas durante su primer viaje italiano, se in-corporaron a la Colección Real en 1654, destinándose al Palacio del Buen Retiro. Véase en este mismo número el artículo de José Luis Colomer.

⁴¹ Ver Nota 7.

* Todos los cuadros cuyos números de inventario comiencen por 100 pertenecen a la Colección escorialense del Patrimonio Nacional.

Roma 1630.

La túnica de José y el estudio de las "pasiones"

Por José Luis Colomer

Y en cumplimiento del gran deseo que tenía de ver a Italia, y las grandiosas cosas que en ella hay, habiéndoselo prometido muchas veces, cumpliendo su real palabra y animándole mucho le dio licencia...

Tras siete años de residencia en la Corte como pintor de Su Majestad, Velázquez dejaba Madrid para hacer el peregrinaje artístico que había de marcar su carrera, como la de tantos otros pintores viajeros con semejante destino desde el Renacimiento. Su suegro y maestro, Francisco Pacheco, nos ha dejado un breve relato de la primera estancia de Velázquez en Italia, en lo que constituye la fuente más próxima en fechas al viaje: la biografía incluida en el *Arte de la pintura*, publicado póstumo en 1649¹. A esta relación, valiosa por lo ajustado de sus informaciones, añadiré luego el pintor y teórico Antonio Palomino algún pormenor en su *Parnaso Español* de 1724. Por lo demás, pocos son los documentos conocidos sobre el primer periplo italiano del pintor de Felipe IV y muchos aún hoy los huecos por rellenar en la enumeración que aportan Pacheco y Palomino de lugares que visitó, personas que lo acogieron y pinturas que trajo consigo. Descartados algunos cuadros que la crítica ha demostrado como previos o posteriores al primer viaje a Italia (el retrato de María de Hungría y los *paisitos* de la Villa Medici, todos en el Museo del Prado²), nos concentraremos en lo que con certeza constituye la obra de Velázquez en esta primera estancia.

A diferencia del viaje que volvería a realizar veinte años más tarde en calidad de Aposentador Real, con el propósito de comprar o encargar obras de arte y contratar a pintores para la decoración del Alcázar³, esta primera visita era la de un turista estudioso que, aunque provisto de "muchas cartas de favor" de mano del Conde Duque, carecía de misión oficial o encubierta, por mucho que algún embajador en la Corte de Madrid presentara a nuestro pintor como espía en su corres-

pondencia⁴. Premio a su talento por parte de un Rey aficionado a la pintura, las vacaciones italianas de Velázquez (dieciséis meses, desde su llegada a Génova el 19 de agosto de 1629, hasta volver a embarcarse en Nápoles el 20 de diciembre de 1630) convertían, seguramente, en realidad un proyecto concebido ya en sus años sevillanos, al calor de las reuniones de la academia de Pacheco y en contacto con coleccionistas y eruditos anticuarios formados en la alta cultura humanista⁵. Pero, a decir de Palomino, fue Rubens, durante su estancia en Madrid en 1628-1629, quien animó a Velázquez a hacer tan fundamental viaje en la formación de un artista. Sabemos que tuvieron ocasión de ver pintar el uno al otro, y que visitaron juntos El Escorial; el consejo venía dado al joven Velázquez por un pintor consagrado, gran señor y agente diplomático, modelo vivo para su ambición de una carrera brillante.

Velázquez llegaba a Italia a los treinta años, con la lección del *caravaggismo* naturalista bien sabida⁶, célebre en la Corte por sus retratos, aunque no sin haber tratado la pintura de historia: con *La expulsión de los moriscos*, se había impuesto a sus colegas españoles en el concurso oficial de 1627, convocado para ilustrar uno de los grandes sucesos del reinado de Felipe III (1609). Esta escena vino a ser el ingreso triunfal de Velázquez en una academia de pintura todavía inexistente. Desgraciadamente perdida en el incendio del Alcázar de 1734, no puede ser comparada con las otras obras de historia que, según Palomino, Velázquez pintó en Roma en 1630: *La túnica de José* y *Apolo en la fragua de Vulcano*, dos grandes lienzos que el artista vendería a Felipe IV en 1634, en un lote de dieciocho cuadros destinados al Buen Retiro⁷, y que fueron colgados en el guardarropa del Palacio⁸ hasta 1655, en que *La túnica* se envió a El Escorial, para formar parte de una galería reorganizada por el propio Velázquez en funciones de Aposentador Real. Pero hemos de volver más tarde sobre ello.



Velázquez, La túnica de José. Salas Capitulares. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Desconocemos las circunstancias que justifican la elección del asunto de estos cuadros. Velázquez pudo quizá, por primera vez, actuar sin sujeción a encargo alguno, ejercitándose libremente en el género histórico que veía practicar a sus colegas italianos. El paso por Venecia y el contacto en la Roma de los Barberini con los maestros de la representación de los *affetti* (*passions*, *pasiones* dirán los tratadistas franceses y españoles, refiriéndose a los resortes psicológicos que mueven el comportamiento humano) impulsó sin duda al pintor español al estudio de las reacciones individuales dentro de escenas de grupo, situadas en un contexto antiguo, bíblico o mitológico. En ello reside la novedad principal de estas obras "italianas": no en la categoría del tema en la jerarquía de los géneros pictóricos, pues Velázquez acababa de hacer en Madrid una primera incursión en la mitología con el *Triunfo de Baco* (*Los borrachos*, Museo del Prado, 1628), sino sobre todo en la voluntad de reunir en el cuadro la variedad de respuestas emocionales a una situación dada. *La fragua* y *La túnica* corresponden así a una misma indagación, la de las "pasiones", en contextos distintos, cómico o dramático⁹. Aunque, según veremos más adelante, no es seguro que estos dos lienzos hayan sido pensados como pareja, pueden ser vistos ambos como el resultado del diálogo de Velázquez con la corriente "oficial" de la pintura que

triumfa en aquel momento en la capital artística del mundo¹⁰, formando parte de un museo imaginario en el que figurarían junto a las obras contemporáneas de Pietro da Cortona y de Andrea Sacchi, de Guido Reni y de Guercino. Algo parecido a un museo imaginario es lo que inventó el pintor alemán Joachim Sandrart al reunir en su tratado *Teutsche Akademie* (1675) los nombres de estos artistas con el suyo propio y los de Valentin de Boulogne, Lanfranco, Domenichino y Poussin, evocando una procesión de 1630 en la que se expuso por las calles de Roma una serie de cuadros destinados al Rey de España¹¹. A pesar de que la crítica ha demostrado que tal historia y la actuación de Velázquez en el encargo de dicha serie no son más que una leyenda¹², hay que reconocer, sin embargo, que este falso de la historia del arte resulta del todo verosímil, pues presenta la "foto de familia" de los pintores más solicitados del momento. Fue rodeado de estos artistas como Velázquez produjo sus propios cuadros de historia en la Roma de 1630; probablemente tratando a alguno de ellos (aunque tengamos hoy poca evidencia documental para afirmarlo¹³), gracias a los contactos favorecidos por sus grandes valedores, los Cardenales Giulio Sacchetti y Francesco Barberini, así como el erudito anticuario Cassiano Dal Pozzo¹⁴, mecenas y entendedores de pintura a quienes el sevillano había tenido ocasión de conocer

durante sus respectivas estancias en Madrid, y que ahora lo agasajaron en Ferrara y en Roma. Gracias a ellos Velázquez tuvo las puertas abiertas no sólo a la alta jerarquía política, sino también a la plana mayor artística de Roma. Por lo tanto, el hecho de que su nombre haya sido vinculado por la leyenda al de los considerados entonces como mayores maestros de la pintura no es sólo el fruto de una feliz coincidencia de fechas.

Las fuentes antiguas no sirven para justificar la elección de los temas tratados en los grandes lienzos que Velázquez pintó en Italia. No eran lugares comunes, pictóricamente hablando. En *La fragua* lo representado del mito griego no es la flagrante infidelidad de Venus a su esposo, Vulcano, ni el castigo con que éste ridiculizó a los amantes a la regocijada vista de los dioses del Olimpo, sino el momento intermedio en que Apolo viene a denunciar el engaño, provocando visible estupefacción en Vulcano y sus ajetreados asistentes. Semejante sorpresa, aunque en clave dramática, contiene *La túnica*, cuyo tema tampoco era muy frecuente en aquel entorno, si bien es cierto que la historia de José había sido ya objeto de varios ciclos de pinturas o frescos en Italia antes de 1630, como el del palacio Sforza (luego Barberini)¹³, uno de los lugares que con toda probabilidad visitó Velázquez en Roma; en cuanto a España, se puede citar como precedentes la serie de frescos de Patricio Cajés para la Sala de la Reina del Palacio de El Pardo (1607-1612), así como la serie equivalente de lienzos por Antonio del Castillo, hoy en el Museo del Prado. Sin embargo, en general los artistas del XVII prefirieron, frente a esta escena, la no menos teatral del rechazo de la mujer de Putifar por el

mismo José, quizá más atractiva por mezclar la alusión a los placeres sensuales con la lección moral. Aparte de algunos versos laudatorios de Manuel de Gallegos en la *Silva topográfica* de 1637 (un poema de circunstancias para glorificar la construcción del Buen Retiro), el primer documento de interés para la interpretación de estos cuadros es el comentario hecho por



Antonio Tempesta, La túnica de José, en "Escenas del Antiguo Testamento".



Bernard Salomon, La túnica de José, en "Icones Historicae Veteris et Novi Testamenti", Lyon, 1553.



Taller de Rubens, El juicio de Salomón. Museo del Prado, Madrid.

Francisco de los Santos en la segunda edición de su *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial* de 1668¹⁶. El pasaje dedicado a *La túnica de José* en la enumeración de cuadros que decoran la sala capitular del Monasterio ofrece una mirada sobre la escena prácticamente contemporánea a la de Velázquez. Casi es posible, por lo demás, escuchar la voz del pintor entre las líneas del padre jerónimo, si es cierto, como dice, que no hace sino transcribir el testimonio de los que escucharon a Velázquez explicar su propio cuadro.

De ahí la atención que hay que prestar a esta *ecfrasis*, cuyos términos revelan la intención del artista. Ante todo, la lectura moral de la escena: “la fiera fue la envidia de los hermanos, que no puede haber mayor fiera”; luego la importancia de la arquitectura (novedad en Velázquez) en la construcción del cuadro: “edificio fuerte y noble, de capacidad, distancia y altura”, inseparable del interés por la perspectiva: “solado el pavimento con piedras blancas y pardas, que van en disminución, y hacen una dilatación muy espaciosa y larga”. Pero más significativa aún es la insistencia en la caracterización individualizada de los personajes, donde la recurrencia del término *sentimiento* remite al análisis de las pasiones. Así la figura de Jacob es alabada por la veracidad de su *sentimiento*:

movido algo del asiento, y arrojada a sus pies una muletila, arrimo de su ancianidad, se mira abiertos los brazos, elevadas las cejas y la frente, vivos los ojos, y en ellos todo el corazón lastimado y arrebatado de la sangre que mira, de la desgracia que discurre.

Resulta especialmente revelador el que las discordancias entre el texto bíblico (*Génesis*, XXXVII, 31-35) y la representación de la escena sean justificadas por nuestro exegeta como licencias que el artista se ha dado a sí mismo para “vestir mas el suceso y ponderarle mas lastimoso”. En efecto, Velázquez enfatiza el drama del episodio al situar en el centro, más que la túnica amarilla, la ensangrentada camisa con que se hace creer a Jacob que su hijo ha sido devorado por fieras. Ya no son los pastores del relato sagrado los que traen la noticia de la supuesta desgracia, sino los hermanos mismos de José, fingiendo el dolor por medio de actitudes y movimientos estudiados en el cuadro con variedad de matices. Francisco de los Santos hace observar “las posiciones y planta de mucha diferencia”, así como el “arte y disposición” en la representación del cuerpo, que hace de este cuadro -como también de *La fragua*- una pieza antológica de estudio anatómico. Nuestro guía y comentarista resulta, en cambio, decepcionante a la hora de apreciar las calidades pictóricas del cuadro, que liquida con un vago elogio: “los coloridos, sombras y luces, de admirable efecto; mirando todo junto pone admiración”. Hubiéramos deseado que un contemporáneo del artista fuera más explícito en cuanto a la *maravilla* barroca que suscitan los colores y la técnica del cuadro, al consistir en ello precisamente parte de la novedad fundamental del mismo. Pues no sólo la paleta de Velázquez se muestra aquí más clara que de costumbre, incorporando rojos, amarillos y naranjas de una intensidad insólita, así como azules transparentes para el paisa-



Jacopo Tintoretto, Cristo y la Magdalena en casa de Simón el Fariseo. Salas Capitulares. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

je, los mismos que pueden apreciarse como fondo de los retratos de su segunda etapa madrileña; además, todo aparece envuelto en una luz dorada que pone sordina a los contrastes cromáticos y acerca *La túnica* a la pintura "tonal" veneciana con la que Velázquez se había familiarizado en la Colección Real en Madrid, pero que comprendía sin duda mejor después de su reciente estancia en Venecia. El destino del cuadro ha querido que figure hoy en El Escorial, en las Salas Capitulares que el mismo Velázquez reorganizó entre 1654 y 1656 a petición de Felipe IV, con obras mayoritariamente venecianas. No se puede limitar, desde luego, a la temática religiosa la buena sintonía que se produce en la vecindad de los lienzos de Tiziano y Tintoretto con el de Velázquez.

Varias fuentes visuales han sido señaladas para la composición del cuadro. Soria¹⁷ propuso uno de los grabados de Bernard Salomon que ilustran la historia de José en la edición del Antiguo Testamento de Jean de Tournes (Lyon, 1555), y un lienzo del taller de Rubens, *El juicio de Salomón*, hoy en día en el Museo del Prado. La primera parece, en efecto, bastante próxima a *La túnica*, tanto por el número de figuras, como por sus actitudes y su disposición en el espacio, así como por el marco arquitectónico. La utilización del grabado como fuente de inspiración no es, por lo demás, rara en Velázquez: *Las lanzas* también demuestran influencia de otro de los grabados de Salomon en el mismo libro; para *La fragua*, se ha podido identificar como punto de partida una imagen de Tempesta de idéntico tema¹⁸. A nuestro juicio, no es descabellado

pensar que antes de componer *La túnica*, Velázquez se haya fijado en la serie que el mismo Tempesta grabó con historias del Antiguo Testamento. En cuanto a la segunda fuente, varios son los elementos que sugieren la influencia directa de Rubens sobre Velázquez: la posición del Rey sobre el trono, la colocación en primer plano de un semidesnudo masculino visto de espaldas, los motivos del podio, la alfombra y el perro, ausentes todos en las dos fuentes grabadas. Pero el lienzo, debido a un discípulo del maestro flamenco, no entró en las Colecciones Reales españolas hasta el siglo XVIII. ¿Dónde lo vio Velázquez? Acaso a través de la suntuosa versión de uno de los tapices de la colección Barberini a partir del cartón de Rubens¹⁹. Ante la falta de evidencia al respecto, y descartando la posibilidad de que sea el dibujo original de Rubens lo que haya mirado el sevillano, Vosters²⁰ se inclina por aceptar el grabado de Bernard Salomon como fuente común a ambos, admitiendo, eso sí, la influencia de Rubens en la iluminación suave y difusa.

Para determinados elementos del cuadro se han propuesto otras influencias posibles: el efecto de perspectiva del suelo se debe, según Gerstenberg²¹ al tratado de Daniello Barbaro (Venecia, 1568), que Velázquez tenía en su biblioteca²². Carl Justi, en su fundamental monografía sobre Velázquez²³, reconocía en el mismo suelo en damero el eco del célebre *Lavatorio* de Tintoretto, subrayando el interés de Velázquez por este artista durante su visita a Venecia, donde copió, según Palomino, la gran *Crucifixión* de la Scuola di San Rocco y la *Comunión de los Apóstoles*



Velázquez, *La fragua de Vulcano*. Museo del Prado, Madrid.

de San Marcuola. Por lo que respecta a la figura de Jacob, la influencia vendría aquí de Guercino según Justi, quien piensa probablemente en la breve parada que, a instancias del Cardenal Sacchetti, hizo Velázquez a su paso por Cento para conocer al famoso pintor local antes de continuar su camino hacia Roma. Sin embargo, el hispanista alemán no necesitaba alejarse de Tintoretto para encontrar una fuente para el mismo personaje: a nuestro juicio, en *Cristo y la Magdalena en casa de Simón el Fariseo* (El Escorial, Salas Capitulares), el gesto y la postura de Jesús son idénticos a la de Jacob; similar la apertura al paisaje de fondo y común el motivo del perro. Por lo demás, Velázquez pudo muy bien haber tomado su lección de perspectiva de este cuadro, que él mismo colocará luego en El Escorial, en las salas donde será también expuesta más tarde *La túnica*.

No hay que desdeñar, en fin, el efecto inmediato que tendría sobre Velázquez el poder estudiar en Roma las obras de los grandes maestros del Renacimiento y los más que probables encuentros con sus colegas contemporáneos. Alojado en el Vaticano por mediación del todopoderoso *cardinal nipote* Francesco Barberini, Velázquez se dedicó, según Pacheco, a copiar a sus anchas de Rafael y Miguel Ángel. Desgraciadamente no nos ha llegado ninguno de estos apuntes, y hay que esperar a obras posteriores para constatar la influencia directa de Miguel Ángel sobre



Antonio Tempesta, *La fragua de Vulcano*, en la edición de "Las Metamorfosis" de Ovidio, de Amberes, 1606. Biblioteca Nacional, Madrid.

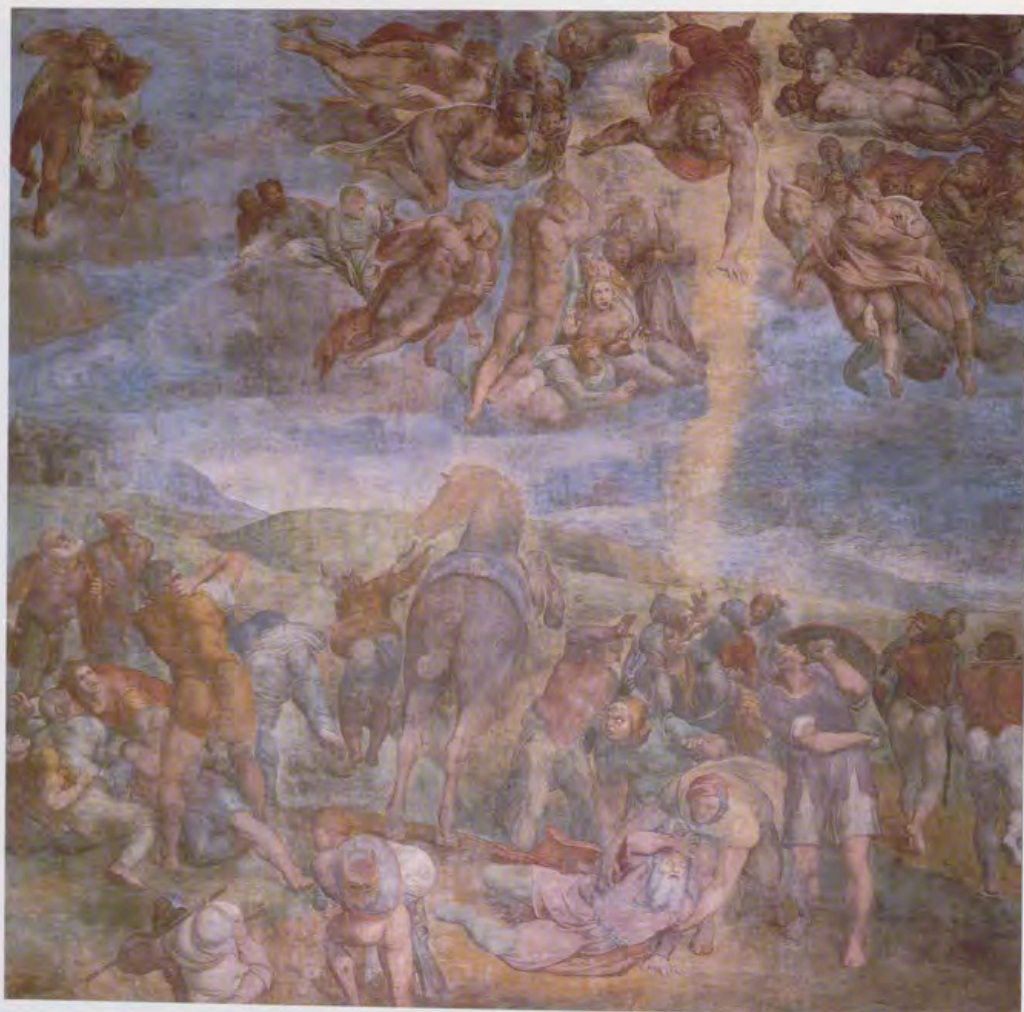
Velázquez²⁴. Pero quizá *La túnica de José* adelanta los ecos de lo visto en Roma: la figura de espaldas en primer plano no deja de recordar, por su gesto y poderosa anatomía, la equivalente de Miguel Ángel en *La conversión de San Pablo* de la Capilla Paulina.

Por lo que respecta a los contemporáneos, se ha puesto el cuadro de Velázquez en relación directa con *La muerte de Germánico* de Poussin (un encargo del ya mencionado Francesco Barberini en 1628), tanto por el análisis de la variedad de expresiones de dolor en un grupo, como por el muy sugestivo paralelo con el joven guerrero de espaldas²⁵; también se ha apuntado la influencia de Guercino, cuyo colorido y modelos, como el del anciano padre en *El regreso del hijo pródigo* (1617), serían reconocibles en *La túnica*²⁶. En fin, se han señalado "semejanzas de color, composición, gesto, e incluso de técnica"²⁷ con las obras de Pietro da Cortona en torno a 1650. Sin embargo, hay que decir en este caso que aunque el pintor español debió de conocer al que era por entonces el artista más en boga en Roma, es poco probable que lo emulara en aquel momento: sabemos ahora, gracias a las cartas del segundo viaje a Italia²⁸, que Velázquez no admiró verdaderamente a Cortona durante su primera visita, y que no fue hasta haber visto los grandes frescos del palacio Barberini en 1649, cuando le reconoció la primacía sobre todos los demás e intentó contratarlo para pintar en Madrid. La restauración del cuadro en 1990 ha permitido obtener útiles informaciones sobre su ejecución²⁹. Las radiografías muestran, por un lado, que Velázquez ensayó varias técnicas dentro del mismo lienzo, especialmente en lo que se refiere a la aplicación de los colores, que varía en función de la distancia de las figuras con respecto al espectador, así como de su situación respecto a los puntos de luz. Se puede apreciar ya en

los dos personajes que asisten al suceso en la sombra el gusto velazqueño por el *non finito*, obtenido con muy poco pigmento sobre la capa de preparación del lienzo, lo que sugiere las formas sin llegar a dibujarlas. Se trata de uno de los primeros ejemplos de ese efecto atmosférico que atenúa las formas, la llamada perspectiva aérea que el pintor desarrollará luego con maestría hasta el final de su carrera. En cambio, las zonas iluminadas presentan en las radiografías mayor densidad de pintura, aunque también considerables diferencias de tratamiento: manchas de color espesas y superpuestas en la alfombra, las mismas que utilizará un año más tarde para otra alfombra semejante en el retrato del Príncipe Baltasar Carlos del Museo de Bellas Artes de Boston³⁰, y luego en los trajes de los retratos tardíos de la Familia Real; o color mucho más líquido, que a veces no llega a cubrir completamente el fondo, utilizando la base preparatoria como un elemento tonal suplementario: así sucede en el paisaje o en la túnica del personaje central, ejecutado de forma similar a la de los drapeados que cubren a Vulcano y a los dos ayudantes a su derecha en *La fragua*. Además, la radiografía revela no sólo numerosas rectificaciones menores en los contornos y las posiciones de los personajes -algo frecuente en Velázquez-, sino también un cambio mucho más llamativo en el personaje que muestra la prenda ensangrentada, al haberse suavizado y en parte escondido sus rasgos tras la cabellera. Contradiciendo la opinión tradicional³¹, según la cual Velázquez hizo tales repintes a su regreso a Madrid, se ha sugerido que son debidos a una mano del siglo XVIII o posterior, que habría



Nicolas Poussin, *La muerte de Germánico*. The Minneapolis Institute of Arts.



Miguel Ángel,
La conversión de San Pablo,
Capilla Paulina,
Museos Vaticanos. Roma.

pretendido rejuvenecer al personaje para hacerlo más creíble como hijo de Jacob³². Hipótesis discutible y forzada, pues sabemos con cuánta frecuencia Velázquez introdujo modificaciones sustanciales en obras cuyas capas pictóricas había secado hace tiempo.

Otros detalles sobre el primer estado de *La túnica* fueron revelados por una copia antigua del taller de Velázquez, de cuya existencia dieron noticia los catálogos razonados y que fue estudiada por Angulo³³ en una colección privada de Madrid. Su interés reside en que presenta las partes que faltan al lienzo de El Escorial, cortado en ambos extremos y reducido en 40 centímetros de su anchura original. Sabemos por ello que en un principio podía verse a la derecha de Jacob una importante columna abrazada por una cortina. Su presencia, que añadía monumentalidad al trono del patriarca, explicaría además la zona de sombra creada detrás de la figura. A la izquierda, el personaje en primer plano tenía una vara en la mano; continuaba la perspectiva del suelo en damero, aumentando con ello el efecto de profundidad; una pilastra al fondo cerraba el marco arquitectónico de la escena. La copia de taller revela por lo tanto un decorado muy construido, y habla de un Velázquez tan preocupado por la puesta en escena como sus contemporáneos italianos, que llegan incluso a dar la ilusión de una representación teatral: así Guercino en *La muerte de Dido*, un cuadro que Velázquez pudo ver en curso de realización en su ya aludida parada en Cento de camino a Roma.

Los cortes llevan a discutir, en fin, el parentesco de *La túnica* con *La fragua de Vulcano*, su supuesta pareja. Contrariamente a lo repetido por la crítica, Brown³⁴ se-

ñaló que las dimensiones originales de los dos cuadros no eran iguales: a *La fragua* se añadieron 33 centímetros que, sumados a los que se amputaron de *La túnica*, arrojan una diferencia inicial de 80 centímetros de anchura entre ambos. Bastantes como para pensar que la pretendida pareja natural no fue sino un matrimonio forzado. Pero cabe, quizá, complicar las cosas para entenderlas mejor y preguntarse si a la misma serie pertenece también un cuadrado demasiadas veces olvidado en los estudios velazqueños: *La riña* de la colección Pallavicini-Rospigliosi de Roma.

Es cierto que ni Pacheco ni Palomino lo mencionan entre las obras pintadas durante la estancia en Italia, y que ningún inventario antiguo registra la autoría; que el soporte (tabla) y el formato para una escena de grupo (59x28 cm.) son insólitos en Velázquez. Añádase a ello el acceso restringido a su ubicación actual y la falta, hasta fechas relativamente recientes, de buenas reproducciones, y se entenderá por qué esta escena ha sido tradicionalmente excluida de los catálogos razonados, las monografías sobre el artista y las grandes exposiciones antológicas. Hay, sin embargo, argumentos de peso para no rechazar la atribución a Velázquez que propuso Longhi en 1950³⁵ y luego aceptó Zeri al hacer el catálogo de la colección romana³⁶. Ante todo, su altísima calidad, que lo destaca de escenas con disputas populares equivalentes por artistas flamencos e italianos contemporáneos (los llamados *bamboccianti*), como Van Laer y Cerquozzi, con los que la tabla fue relacionada en principio. En segundo lugar, la utilización (ya advertida por Longhi) de al menos uno de los modelos que aparecen en *La fragua*, probablemente el

mismo de un anónimo retrato del Louvre, expuesto unas veces como italiano, otras como español. En fin, la semejanza en cuanto al número de figuras y la misma intención de captar la reacción espontánea que desencadena en distintas personas un suceso inesperado ponen *La riña* en la misma línea de *La túnica* y *La fragua*. La temática común de estas dos, identificada ya como engaño³⁷, ya como calumnia y delación³⁸, no sería, en el fondo, distinta a la de esta *Riña*, que tiene su origen probable en las trampas en el juego de naipes. Las tres escenas presentan, por lo demás, el momento crítico dentro de una secuencia narrativa cuya "lectura" viene facilitada por la presencia de unos indicios visuales que explican y justifican las acciones y expresiones desplegadas en el lienzo: las palabras en los labios de Apolo, la camisa ensangrentada de José, las cartas desparramadas en el suelo son, en cada caso, la chispa que pone en marcha la máquina de los *afectos* o *pasiones*, dando lugar a un mismo estudio pictórico en tres registros diferentes: bíblico, mitológico y de moderna crónica de sucesos.

Falta por explicar por qué quedó este cuadrado en Italia y por qué no se llevó a cabo, como sus compañeros de serie, en grandes dimensiones (*La fragua* y *La túnica* miden 225x290 y 225x250 centímetros, respectivamente). La precisión del dibujo y el detalle de su acabado parecen descartar en principio la condición de simple boceto de una obra mayor y recuerdan que Velázquez también practicó a menudo el retrato en miniatura: estas pequeñas imágenes de miembros de la Familia Real

que, según los testimonios escritos, eran montadas en joyas y entregadas como regalo a visitantes ilustres o miembros de otras dinastías relacionadas con la española son, aunque no nos hayan llegado, la prueba de que a Velázquez no le resultaban extrañas las exigencias del pequeño formato, y que quizá como tal fue concebida *La riña*. Con todo, la noticia de un boceto con variaciones de *La fragua*, de posible atribución a Velázquez³⁹, todavía hoy en manos privadas, y el estudio de la cabeza de Apolo para el mismo cuadro (Nueva York, Colección Wildenstein) demuestran, sin contradicción insoluble, que los ejercicios previos o parciales no fueron raros en la obra romana de Velázquez, y que *La riña* muy bien pudo ser ensayo en pequeño de un gran lienzo que el artista no llegó nunca a realizar.

La experiencia italiana había de ser fecunda en su obra posterior. Conocida aún mejor la pintura veneciana, estudiados los testimonios del arte antiguo y los grandes maestros del Renacimiento, habiéndose ejercitado en las exigencias -de invención, de composición y ejecución formal- de la moderna representación de los *afectos* en diálogo con sus contemporáneos italianos, Velázquez iniciaba en Madrid el período de más intensa actividad como pintor real. Veinte años después de los cuales volvería a Italia, no tanto premiado como investido de una misión de diplomacia artística; no para aprender, "sino a enseñar"⁴⁰.



Velázquez, *La túnica de José*. Detalle.

NOTAS

* Agradezco a Enriqueta Harris, Véronique Gérard, Fernando Marías y Olivier Bonfait su generosa ayuda en las distintas etapas de la redacción de este artículo.

¹ Véase el pasaje citado arriba en la edición de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 206.

² Enriqueta Harris y John Elliott descartan que sea éste el retrato que según Pacheco pintó Velázquez durante su visita a Nápoles: "Velázquez and the Queen of Hungary", *Burlington Magazine*, 118 (1976), pp. 24-26; en cuanto a los paisajes, la misma Enriqueta Harris aporta evidencia documental suficiente para fecharlos en el segundo viaje: "Velázquez and the Villa Medici", *Burlington Magazine*, 125 (1981), pp. 537-541. Sin embargo, la cuestión sigue siendo debatida, y así Manuela Mena, basándose en razones puramente estilísticas, opina que se trata "casi con absoluta seguridad" de obras realizadas en el primer viaje: "Velázquez e Italia: las metamorfosis del arte de la pintura", *Velázquez, el Papa Inocencio X de la Galleria Doria Pamphili en Roma*, Madrid, Museo del Prado, 1996, p. 74.

³ E. Harris, "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 35 (1960), pp. 109-156.

⁴ *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. II, doc. 45, p. 251; Edward L. Goldberg, "Velázquez in Italy: Painters, Spies and Low Spaniards", *The Art Bulletin*, 74 (1992), pp. 455-456.

⁵ J. Brown, "A Community of Scholars", en *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, University Press, 1978, pp. 22-45 (trad. española, Madrid, Alianza, 1981).

⁶ A. E. Pérez Sánchez, "Velázquez y su arte", en *Velázquez. Catálogo de la exposición del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 25-50; *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, 1975.

⁷ J. Domínguez Bordona, "Noticias para la historia del Buen Retiro", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10 (1953), pp. 85-90.



Velázquez, La riña. Colección Pallavicini-Rospigliosi, Roma.



Velázquez, La riña. Detalle.
Colección Pallavicini-Rospigliosi, Roma.

⁸ J. Brown, J. H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1980 (vid. p. 126 en la trad. española, Madrid, Alianza, 1981).

⁹ J. Gállego, *Velázquez. Catálogo de la exposición del Museo del Prado*, 1990, p. 172, [cit. n. 6].

¹⁰ O. Bonfait, *Roma 1630: Il trionfo del pennello* (catálogo de la exposición de Villa Medici en Roma), Milán, Electa, 1994.

¹¹ S. Ebert-Schiffeler, "Sandrart a Roma (1629-1655): un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie", en Bonfait, *Roma 1630: Il trionfo del pennello*, 1994, pp. 97-114 [cit. n. 10].

¹² J. Costello, "The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 15 (1950), pp. 257-284.

¹³ Al menos queda probado el contacto con Poussin, de quien Velázquez tomó en alquiler una casa: Geneviève y Olivier Michel, "Nicolas Poussin et la maison Mannara", *Gazette des Beaux-Arts*, mayo-junio 1996, pp. 215-220.

¹⁴ Sobre el ambiente de la Roma anticuaria y coleccionista del siglo XVII, así como el tejido de relaciones que une a estos personajes, véase Francis Haskell, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1965 y la monografía de Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Múnich, Hirmer, 1999.

¹⁵ J. B. Scott, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton, University Press, 1991, pp. 22-24 y figs. 15-19.

¹⁶ Recogido en *Varia velazqueña*, 1960, vol. II, pp. 65-65 [cit. n. 4]. Para un análisis más extenso del cuadro a partir de esta misma fuente, véase F. Marías, "La túnica de José de Velázquez: La historia al margen de lo humano", conferencia pronunciada en el Museo del Prado, 10 noviembre 1988, en prensa. Agradezco al autor que me haya permitido leer su texto aún inédito.

¹⁷ M. S. Soria, "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain", *The Art Bulletin*, 30 (1948), pp. 249-259.

¹⁸ J. Gállego, 1990, p.158 [cit. n. 6]. Véase también al respecto Estrella Alamo, "Velázquez, Tempesta y Tasso: influencias de la *Jerusalén Libertada* en *La Rendición de Breda*", en *El Mediterráneo y el arte español. XI CEHA*, Valencia, 1998, pp. 162-166.

¹⁹ P. Bertrand, "Un grand décor tissé à Rome au XVIII^e siècle: la vie du pape Urbain VIII", *Mélanges de l'École Française de Rome (Italie et Méditerranée)*, 106 (1994-2), pp. 659-682.

²⁰ S. A. Vosters, *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 559.

²¹ K. Gerstenberg, *Diego Velázquez*, Múnich y Berlín, 1957, pp. 217-219.

²² F. J. Sánchez Cantón, "La librería de Velázquez", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 379-406; "Los libros españoles que poseyó Velázquez", *Varia velazqueña*, 1960, vol. I, pp. 640-648; vol. II, pp. 597-599 [cit. n. 4].

²³ C. Justi, *Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888 (trads. españolas, Madrid, 1955 y Madrid, Istmo, 1999).

²⁴ Vid. E. Harris, *Velázquez*, Oxford, Phaidon Press, 1982, a propósito del *Marte descansando* (pp. 154-156 en la trad. española, Vitoria, Ephialte, 1991), así como respecto a *Las hilanderas*, Diego Angulo Iñiguez, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947, pp. 19-21. (Reedición moderna, Madrid, Istmo, 1999).

²⁵ V. Gérard-Powell, "Poussin et Velázquez", en *Nicolas Poussin (1594-1665), Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel, sous la direction d'Alain Mérot*, Paris, La Documentation Française, 1996, vol. I, pp. 395-409.

²⁶ M. Mena, 1996, p. 71 [cit. n. 2].

²⁷ J. Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1986, p. 79 (trad. española, Madrid, Alianza, 1986).

²⁸ J. L. Colomer, "Dar a Su Magestad algo bueno: four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi", *Burlington Magazine*, 135 (1995), pp. 67-72.

²⁹ C. Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 219-233.

³⁰ J. Gállego, 1980, p.168 [cit. n. 6].

³¹ A. L. Mayer, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of the pictures and Drawings*, Londres, Faber and Faber, 1956.

³² T. Antelo, A. Gabaldón, M. Yravedra, "Uno de los rostros pintados por Velázquez en *La túnica de José* desvelado por la radiografía", *Velázquez y el arte de su tiempo. V jornadas de arte* (Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, Centro de Estudios Históricos, CSIC) Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 171-175.

³³ D. Angulo Iñiguez, "Velázquez: retrato del Conde-Duque de Olivares. *La túnica de José*", *Archivo Español de Arte*, 201 (1978), pp. 81-84.

³⁴ J. Brown, 1986, p. 72 [cit. n. 27].

³⁵ R. Longhi, "Velázquez 1650: La rissa all'ambasciata di Spagna", *Paragone*, 1, 1950, pp. 28-54 (trad. española de José Milicua en *Varia velazqueña*, cit., con añadidos del autor, vol. I, pp. 528-534).

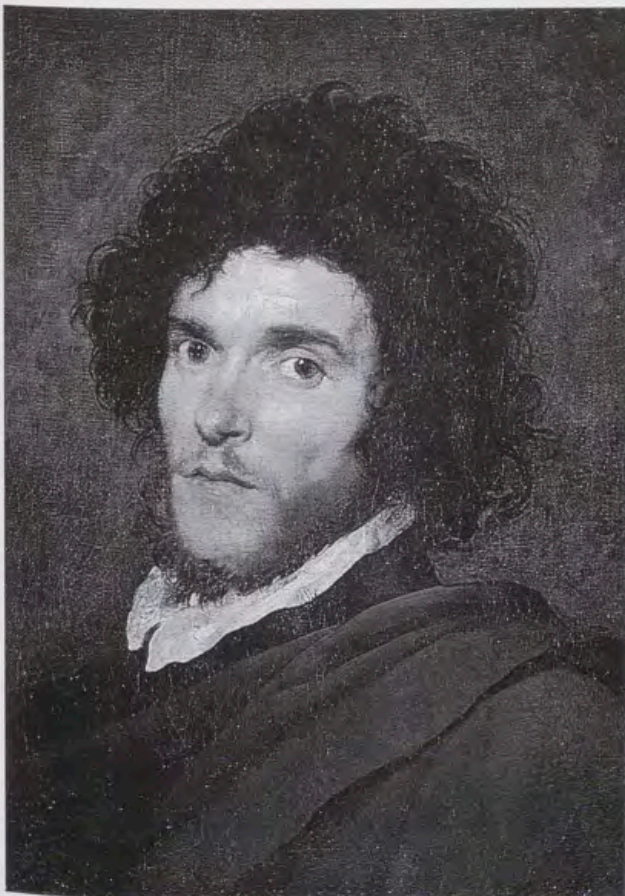
³⁶ F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Florencia, Sansoni, 1959, pp. 275-274.

³⁷ C. Justi, 1888, p. 282 en la trad. esp., 1999 [cit. n. 25]; Angulo, "La fábula de Vulcano, Venus y Marte y *La Fragua* de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 35 (1960), pp. 149-181.

³⁸ J. Gállego, 1990, p. 172 [cit. n. 6].

³⁹ C. Justi, 1888, p. 287, nota 36 en la trad. esp., 1999 [cit. n. 25].

⁴⁰ A. Palomino, *Museo pictórico y escala óptica, tomo II. Práctica de la pintura*, 1724, p. 196 en la ed. de Madrid, Aguilar, 1988.



Anónimo, Retrato de joven.
Museo del Louvre, Paris.



Velázquez, La fragua de Vulcano. Detalle.
Museo del Prado, Madrid.

El *caballo de bronce*. Problemas técnicos y artísticos de la estatua ecuestre de Felipe IV

Por José Manuel Matilla Rodríguez

Quizá pueda resultar paradójico que el monumento ecuestre de Felipe IV fuese conocido, desde su colocación en 1642 en los jardines del Palacio madrileño del Buen Retiro y hasta su ubicación actual en la Plaza de Oriente, no por el nombre de uno de los más grandes soberanos de su siglo, que con autoridad sujeta las riendas del animal, sino por el nombre y material constructivo de éste: el *caballo de bronce* ¹.

Si bien desde tiempos de Felipe III la Corte había tenido ocasión de contemplar la escultura del Monarca a caballo, no se había visto hasta entonces escultura alguna en bronce que presentase a un caballo sustentando todo su peso sólo en las patas traseras. Y por ello no es de extrañar que sorprendiese a cuantos tuvieron la posibilidad de contemplarlo en los jardines del Palacio, quienes destacaron el atrevimiento y destreza que el escultor florentino Pietro Tacca había tenido en tan magnífica obra, admirada por todos a partir de entonces.

Montar a caballo y dominar sus impulsos e iras era oficio real y símbolo de buen gobierno. Constituía la esencia del oficio de Rey dirigir los asuntos de la guerra -aún cuando Felipe IV jamás mandase personalmente a sus tropas por expreso deseo de Olivares- y llevar las riendas de los negocios del Estado ². Era por tanto lógico que esta forma de representación tuviese un lugar destacado en el programa de exaltación de la Monarquía de Felipe IV que el Conde Duque de Olivares había diseñado para el Palacio del Buen Retiro, al ser conscientes del importante papel que desempeñaba la imagen pública de la Monarquía como elemento de persuasión y cohesión política. Mas, ¿quiénes podían ver estos símbolos del poder real sino los miembros de la Corte: nobles, funcionarios, sirvientes y visitantes extranjeros? En este contexto, lo que con otro público podría ser considerado propaganda -y para ellos hubo otros medios como las celebraciones públicas, la lite-

ratura o el teatro-, debe ser entendido como un ejercicio de autoproyección, “una declaración sobre la forma que se veía a sí mismo y la manera en que quería ser visto por épocas venideras” ³.

La escultura de Tacca en los jardines del Buen Retiro no era el primer retrato de Felipe IV a caballo que se realizaba. Con anterioridad los madrileños ya habían tenido ocasión de ver uno, pintado por Velázquez, y expuesto al público en 1625, en las gradas del convento de San Felipe, momento que probablemente aprovechó el grabador francés Juan de Courbes ⁴ para copiarlo y llevarlo a la lámina. Poco después, en 1628, durante su estancia en la Corte española, Rubens retrató al joven Rey “en un cavallo castaño y su Magestad armado con bastón en la mano” ⁵, un lienzo que se destruyó en el incendio del Alcázar de Madrid de 1754, y que hoy podemos conocer e interpretar a través de las descripciones literarias contemporáneas de Francisco López de Zárate y Lope de Vega ⁶, así como por una copia que se conserva en la Galleria degli Uffizi de Florencia. El Rey, con el bastón de General de los Ejércitos en su mano derecha, se nos muestra como el gobernante cristiano vencedor de la herejía a lomos de un caballo en corveta que López de Zárate no duda en identificar con sus vasallos.

Finalmente, hacia 1635 Velázquez pintó un nuevo retrato ecuestre del Soberano dentro del conjunto de exaltación de la dinastía representado en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, en el que, junto a Felipe IV, aparecían, también a caballo, sus progenitores Felipe III y Margarita de Austria, su esposa Isabel de Francia y su hijo el Príncipe Baltasar Carlos.

El caballo de bronce en la Plaza de Oriente.
Fotografía de José Baztán.



En este contexto palaciego, en el que el retrato del Rey a caballo se convirtió en la forma suprema de representación del poder, resulta lógico que el Conde Duque de Olivares pensase en un monumento escultórico ecuestre como digno colofón a su programa de exaltación real. Como ocurría con Felipe III, que presidía desde 1616 los jardines de la Casa de Campo, lugar de esparcimiento de los Monarcas, Olivares pensó en una estatua ecuestre de carácter público, y para ello acudió a los mismos artífices que habían elaborado la de Felipe III, el taller florentino de Giovanni Bologna, del que a su muerte se hizo cargo Pietro Tacca. Pero Olivares no quería simplemente copiar el monumento sino que debía ser diferente y superarlo.

La historia del *caballo de bronce* arranca en la primavera de 1634, el 2 de mayo, cuando Olivares envió desde Aranjuez a Sorano, embajador en Madrid del Gran Duque de Toscana Fernando II (1621-1670), vasallo de la Monarquía española, la siguiente solicitud:

Su Magestad, que Dios le guarde, ha mostrado deseo de que se le haga una medalla o efigie a cavallo, de su real persona que sea de bronce, conforme a unos retratos de Pedro Pablo Rubens y a la traza de la que está en la Casa del Campo: y sabiéndose que en Florencia asisten los artífices más eminentes de escultura me ha parecido suplicar a V. S. se sirva hacerme merced de disponer con su autoridad que esta obra se encargue al Oficial mas perfecto de este arte que hubiere en Florencia y que persona de la satisfacción de V. S. avise del coste que tendrá para que luego se provea lo necesario y yo espero del afecto que tiene V. S. al servicio y gusto de Su Magestad que pondrá en esto el Cuydado que le suplico en que recibiré particular merced mas en particular el Señor Secretario Pedro de Arze que dará esta a V. S. a quien Dios guarde como deseo ⁷.

Esta primera solicitud no es muy clara, puesto que indistintamente se refiere a medalla o efigie, sembrando la duda en el Embajador que no supo a que se refería Olivares. Por medalla se entendía un pedazo de metal batido acuñado, en el que se ve la efigie o imagen de alguna persona ilustre, y en el reverso de ella alguna figura o emblema, algo que no se ajustaba en absoluto con el modelo referido de Felipe III. Pero si la solicitud podía inducir a equívoco, sin embargo reflejaba, quizá de forma subconsciente, el deseo de Olivares de que la obra, como la definición de medalla específica, tuviese un emblema, esto es un argumento metafórico.

No obstante, el 13 de mayo solicitó aclaraciones al Secretario del Conde Duque, aclaraciones que sólo el mismo Olivares pudo darle a su regreso a la Corte: quería una estatua semejante en tamaño a la de Felipe III, con destino a los jardines del Buen Retiro. El Embajador remitió a Florencia el encargo del Rey, añadiendo que éste estaba dispuesto a pagarlo, si bien daba a entender que un regalo de los Medici, como había ocurrido con la de Felipe III, sería muy grato para el Monarca español y su valido.

Tacca debió comenzar el trabajo a finales de 1634 o principios de 1635, pues el 30 de agosto el modelo de un caballo representado de modo similar al de Felipe III estaba ya muy adelantado, por lo que el escultor solicitó a Madrid el retrato del Rey, así como el diseño del traje y la armadura que había de lucir. El 22 de septiembre ya se estaba pintando el retrato demandado, posiblemente copia del que había hecho Rubens, y que una vez recibido en Florencia puso de manifiesto los

verdaderos deseos de Madrid, contrarios a la forma en que Tacca había realizado el modelo en posición *di passeggio*, ya finalizado en marzo de 1636 y valorado en mil escudos. Enterados en la Corte del equívoco, el mismo Olivares se encargó de comunicar a Tacca, a través del Embajador en Madrid, el deseo de que el caballo sólo se apoyase sobre sus patas traseras. El detalle, de enorme importancia simbólica como vimos, era aclarado por el mismo Embajador para evitar dudas: "Sopra tutto li ricordi che il Cavallo stia in atto di *galoppare* e s'alzi troppo da terra con piedi che apparisca piuttosto che *salti* e faccia *corvette*". Asimismo, el comunicado otorgaba a Florencia la misión de pagar a Tacca tanto el nuevo modelo que debía ejecutar como el costo de los ayudantes y del bronce necesario para la fundición de la obra.

A consecuencia de estas dificultades, y de la importancia atribuida por la Corte madrileña a la disposición del caballo, se recordó a Tacca, en octubre y diciembre, la necesidad de que el caballo estuviese en corveta, y para verificarlo se pedía también que se enviasen a Madrid dibujos con la postura en que se estaba modelando el caballo.

Todo ello causó hondo pesar a Tacca, que hubo de comenzar de nuevo el trabajo. No obstante para este segundo caballo el escultor no partió desde cero, sino que se basó en dos modelos que ya había realizado anteriormente: uno para el monumento a Luis XIII -cuyo bronce se conserva en el Museo del Bargello de Florencia- y otro para Emmanuel Filiberto di Savoia -conservado en el castillo de Lásávemburg de Kassel-. Indudablemente ambos modelos, si bien no llegaron a realizarse, sirvieron para la elaboración del caballo de



Juan de Courbes, Retrato de Felipe IV, ca. 1626.
Stirling Maxwell Collection, Keir, Escocia.



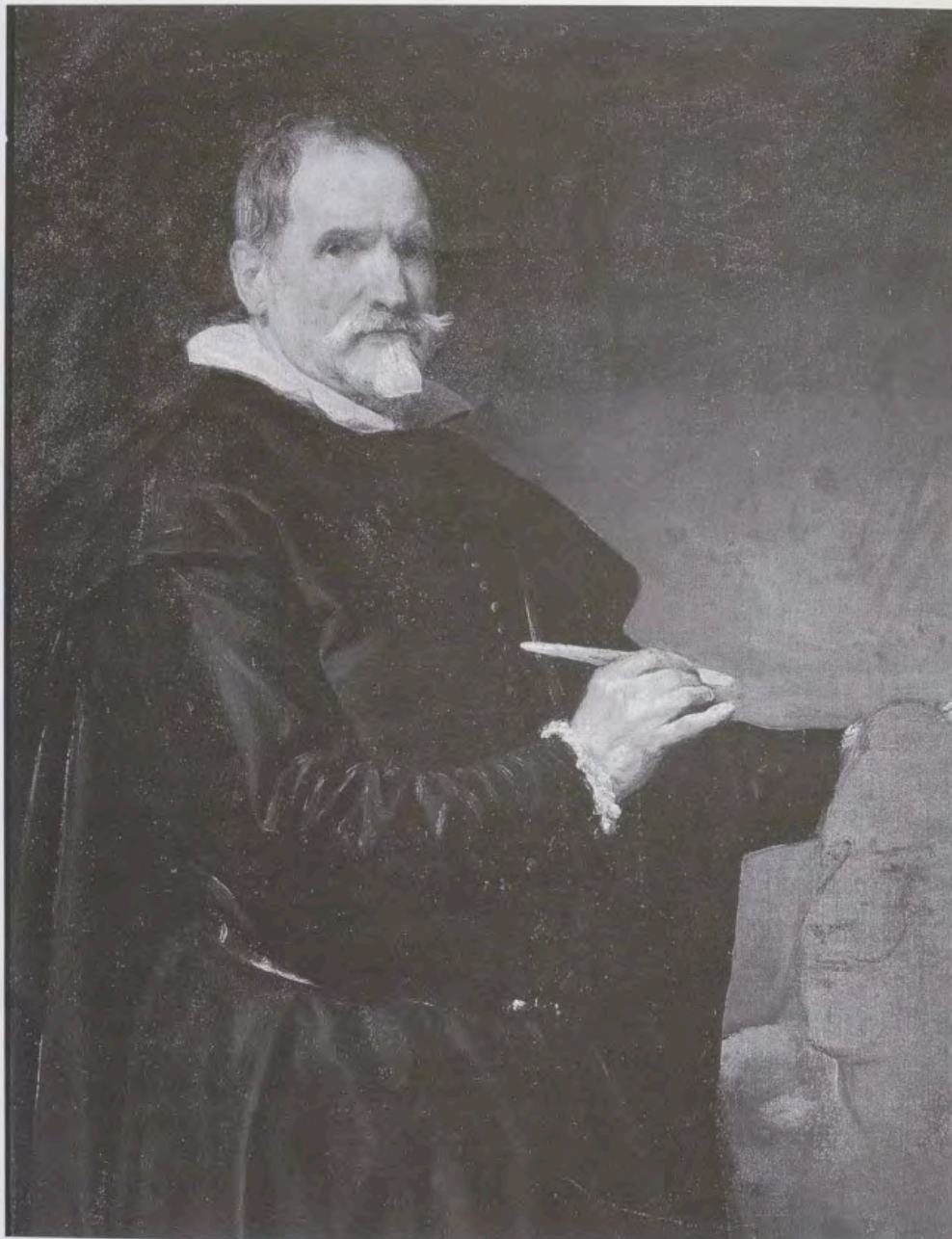
Velázquez, Retrato ecuestre de Felipe IV, ca. 1635. Museo del Prado, Madrid.

Felipe IV, como demuestra no sólo la misma actitud del caballo sino también la semejante posición del jinete, exacta en lo relativo a la forma de sostener la bengala. Hay una continua lamentación por parte de Tacca por los gastos que le estaba originando la obra, tanto el primer caballo como el segundo, hasta que en noviembre de 1636, el Gran Duque decide pagar lo necesario al artista a medida que vaya realizando el trabajo. No obstante, y debido a la magnitud de la empresa, Tacca seguirá encontrándose regularmente con problemas económicos, teniendo que adelantar de su propio dinero para poder continuar el trabajo, que sólo tras posteriores solicitudes le sería devuelto⁸. Pero el problema fundamental que presentaba la demanda de la Corte madrileña no era de índole económica ni artística, sino más bien técnica. Hasta entonces todos los retratos ecuestres habían presentado el caballo al paso, apoyando tres de sus patas, con lo que el peso quedaba repartido. Pero soportar toda la carga

solamente en las patas traseras constituía un problema técnico de difícil solución. El biógrafo italiano Filippo Baldinucci, en el volumen en que recoge la biografía de Tacca de su *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua*, publicado póstumamente en Florencia en 1702, recoge la noticia de cómo afrontó el escultor este reto:

Por consiguiente, y vista la actitud que debía dar al caballo con las patas delanteras alzadas, y con una gran figura encima, hizo la consulta entre profesores y amantes del arte, y no hubo quien no le dijera que dicha posición era imposible de conseguir, tratándose de aguantar sobre un estrecho espacio, y plantado de dos manos en la parte posterior más de dieciocho mil libras y que ha de estar inclinada hacia adelante, y consecuentemente en falso, como era necesario para representar el galope y la corveta; así debía ser, y parecía esto un pensamiento quimérico, digo el tratar de encontrar fuera de la figura del caballo, o bajo, o sobre la tierra un equilibrio, que pudiese

Velázquez,
Retrato de Juan Martínez
Montañés, 1635.
Museo del Prado, Madrid.



sostener un levantamiento tan desmesurado; y nosotros encontramos que hubo alguna controversia, y variedad de noticias a este respecto, que recabamos de los manuscritos de aquel tiempo y de la tradición que ahora permanece entre los profesores de este arte en nuestros días. Entre las primeras se dice que el mismo Galileo dijo, ser esta cosa imposible; pero nosotros nos aproximamos a la segunda, esto es que no sólo a Galileo no le pareció imposible, sino que él mismo sugirió a Tacca una facilísima y admirable manera para sustentarlo, consistente en hacer posar las patas de atrás sobre una plancha cuadrada colocada en posición oblicua, de uno de cuyos lados parte una viga, que se extiende por el caballo en toda su longitud, y que apoyándose en la tierra, el basamento en que va encerrada opone al levantamiento del caballo la resistencia necesaria para mantenerlo en pie. Al gobierno de la gran máquina en sí misma contribuye la destreza de Tacca en la formación del grosor, y en la unión de las partes de este modo. Hizo la mitad del caballo, fina hasta la cincha, toda de una pieza, salvo las patas, y la estatua de una sola pieza, y la de atrás toda maciza, aumentando o disminuyendo el grosor en proporción, y siendo el peso de toda la obra, que fue de cuatro

veces el tamaño natural, como dijimos, dieciocho mil libras⁹.

A partir de las noticias de Baldinucci, así como de los aspectos técnicos de las obras, se ha dado por hecho el asesoramiento de Galileo en la realización del caballo. El análisis actual de la obra permite confirmar algunas de las informaciones técnicas que ofrece Baldinucci, si bien podemos añadir algunos elementos que ayudan a comprender cómo se consiguió el equilibrio necesario. Interiormente el caballo lleva una barra de acero de sección cuadrada, de apenas tres centímetros de grosor, que recorre toda su longitud desde el pecho hasta la cola. Desde aquí se divide en otras tres barras que bajan respectivamente por la cola y las patas. En la base del caballo se organiza una plataforma romboidal encastrada en el basamento que une las patas y la cola, de cuyos vértices laterales parten dos vigas de hierro también encastradas que se proyectan hacia delante recorriendo toda la longitud del basamento. De este modo la barra interior trabaja a tracción, las patas lo hacen a compresión y las vigas del suelo absorben el momento flector de la estructura impidiendo el vuelco del caballo. Además el grosor del caballo dis-

minuye desde la cola que rodea una de las vigas y las patas casi macizas hasta la cabeza, cuyo grosor es de apenas dos milímetros, aligerando de este modo el peso que las patas y la cola han de soportar.

El 30 de septiembre de 1637 el modelo del caballo estaba ya terminado. Un año después, el Embajador florentino en Madrid, Gabriello Riccardi manifestaba entusiasmado el buen estado del trabajo, quizá para no hacer perder las esperanzas a la Corte madrileña de ver algún día una obra cuya realización se había retrasado, tanto por problemas técnicos como económicos.

En marzo de 1639 estaba ya fundido el caballo y Tacca había comenzado a modelar la figura del Rey, para lo que necesitaba que le fuesen enviados lo antes posible un retrato del Rey y los diseños del traje y la armadura. El 10 de diciembre de ese año, Juan de Erato entregó al Embajador florentino en Madrid el retrato de Felipe IV que Tacca había solicitado para poder modelar el rostro del Monarca. El 27 de enero de 1640 Riccardi envió el retrato en una caja recubierta de hule verde, que primero fue a Barcelona y de allí por mar a Génova, donde lo recibió el señor Fornaria, encargado de remitirla a Florencia vía Milán. Poco después el Secretario de Estado de Florencia escribió al Gran Duque, solicitándole que se librase el dinero necesario para fundir el modelo en barro de Felipe IV y su silla, que ya estaba concluido en el taller de Tacca¹⁰.

De Baldinucci parte también el problema de los modelos. El autor italiano se refiere a ello del siguiente modo:

sabedor de que en la Corte española se encontraba el célebre Pietro Rubens, solicitó del pintor un modelo para dar la magestad necesaria a la actitud del caballo, y quiso que se le enviase alguna obra del gran pintor... y esto bastó para que Tacca recibiese después de pocas semanas un lienzo de alrededor de una braza y media, en el cual, por mano del propio Rubens, estaba representado el caballo con la real persona retratada del natural; y porque debía en su estatua representar la efigie del mismo

rey, cosa que no podía hacer bien así, cuando debía sacarlo de un retrato demasiado pequeño, fue esta buena ocasión para que Pietro reclamase otro cuadro de mano del mismo maestro, retrato del mismo rey tomado del natural. Tanto pidió, tanto rápidamente obtuvo, y así viene guardándose las dos bellísimas pinturas de mano de aquel gran hombre, que permanecen entre sus herederos, y en el tiempo que escribo ésto, se conservan en casa de Serrati.

Los retratos que Tacca pudo haber utilizado como modelo constituyen un asunto que ha suscitado diversas interpretaciones, en función de que se acepte o no a Baldinucci como fuente fiable. No es inverosímil que el primer modelo, el punto de partida del proyecto, estuviese basado en una copia del retrato de Rubens. Tampoco lo es que le fuese enviada una copia del retrato ecuestre pintado por Velázquez hacia 1635, con el que la escultura guarda evidentes similitudes. De ello se hizo eco Juan Agustín Ceán Bermúdez¹¹ en el artículo que dedica al pintor sevillano, al que atribuye el primero de los lienzos que sirvieron de modelo a Tacca para comprender la actitud del caballo, así como uno más pequeño de medio cuerpo.

Ceán recogió también la noticia del busto que el escultor sevillano Juan Martínez Montañés hizo como modelo para enviar a Florencia. Martínez Montañés llegó a Madrid en junio de 1635, y regresó a Sevilla a finales de enero del año siguiente¹². El propio Montañés dio noticia del trabajo realizado en 1636:

por carta de S.M. fui llamado para hacer un retrato de su real persona para enviar al gran duque de Florencia, que lo envió a pedir, porque estaba haciendo un caballo, y que para que viniese a su real persona convenía se le enviase el dicho retrato; y para este fin dexé mi casa y ocupación, y asistí en su real corte mas de siete meses, con que se consiguió el intento para que fui llamado, y lo hice tan a satisfacción de S. M. que luego que se remitió a Florencia al gran duque; y en satisfaccion y paga de este servicio hecho a su real persona me hizo merced de una visita de nao...¹³.



Domingo de Aguirre,
El Jardín del Caballo, 1778.
Detalle. Biblioteca Nacional,
Madrid.

Detalle de la escultura de Felipe IV en la Plaza de Oriente. Fotografía de José Baztán.



Del trabajo de modelado de este busto tenemos una referencia visual de primer orden en el retrato que Velázquez pintó de Juan Martínez Montañés. En él nos muestra al escultor, con el palillo de modelar en la mano, trabajando en la cabeza de barro del Rey, que pese a lo esbozado que aparece en el lienzo -probablemente inacabado- tiene un gran parecido con la cabeza de bronce del retrato actual. El poeta Gabriel Bocángel también nos ha dejado una conceptista descripción del retrato modelado por Montañés en un epigrama titulado "Retrato de su Magestad por Martínez Montañés, esculpido en barro", incluido en su libro *La lira de las Musas de humanas y sagradas voces* publicado a finales de 1635, cuyos versos recogen los tópicos habituales relativos al Monarca y al trabajo del escultor: "Ya pues que le inspiró lo eterno, al bulto / Donde vuelve a nacer el Sol de Iberia, / Le fía al barro el andaluz Lisipo"¹⁴.

Es más que probable que a ambos modelos, el de Velázquez y el de Montañés, se refiera el envío a Floren-

cia del 23 de enero de 1636 de "un Modelo y retrato mio [Felipe IV] a cavallo para que se haga en Bronçe"¹⁵.

Otro aspecto interesante relativo al retrato del Rey es la diferente calidad en el modelado de la cabeza del Monarca con respecto al resto de la escultura. Se puede considerar que la calidad escultórica del rostro es inferior a la del resto del monumento, por lo que no sería descartable que hubiera sido modelado por otra mano diferente a la de Tacca. ¿Sería acaso debida a la mano del anciano Martínez Montañés, cuya obra muestra en su conjunto unas excepcionales dotes artísticas? ¿acaso se debe a que fue realizado en Madrid por Ferdinando Tacca, como él apunta, debido al escaso parecido que presentaba el rostro realizado en Florencia por su padre? ¿o más bien debe ser considerado como un recurso expresivo plenamente intencionado que obedece al modo de representar a los Monarcas españoles? Efectivamente este rostro de Felipe IV es bastante inexpresivo, como corresponde a los miembros de la Casa de Austria, y muy semejante a los



*Estribo y detalle
de la bota de montar.
Fotografía de José Baztán.*

retratos pictóricos que de él se conservan. Es la propia figura del Rey, con su solemne distanciamiento, la que aporta majestuosidad al retrato. Majestuosidad que tiene mucho que ver con el físico. Los peculiares semblantes de los Habsburgo: el rostro delgado, el belfo caído, la gran nariz y los ojos tristes, constituyen el ideal físico del Monarca, y por tanto eran atributos innatos de la majestad, que confieren tanta significación como los tradicionales símbolos del poder, véase la co-



*Detalle de la ornamentación del freno en la cabeza del caballo.
Fotografía de José Baztán.*

rona o el cetro. Además la altura a la que éste se sitúa -no es posible habitualmente contemplar cara a cara el rostro del Monarca sobre el caballo- obliga a efectuar "correcciones" ópticas a fin de que el espectador pueda captar sus rasgos físicos esenciales. Y así por ejemplo el cuello es excesivamente largo, algo completamente necesario para que éste no parezca corto. Con respecto a la armadura no sabemos si finalmente se envió un retrato detallado o no; lo cierto es que en la Real Armería ¹⁶ no existe ninguna armadura semejante. Tacca sin embargo representó al Rey con una armadura de caballería pesada del tipo "Corsaletto de Corazza", empleada para los combates a pistola y espada, e inspirada probablemente en un modelo milanés. La armadura presenta una decoración de fajas verticales alternando las lisas con las de follajes. Estos estarían en la armadura original grabados al agua-fuerte y dorados sobre fondo pavonado. Si las fajas lisas corresponden a motivos decorativos propios del siglo XVI, los follajes por el contrario son los habituales en las armaduras contemporáneas. Puesto que se trata de un retrato de aparato, el Rey no viste la armadura completa, ya que le falta la celada -si la llevara puesta no le veríamos la cara-, las manoplas -ya que va vestido de general, con banda y bengala, como pasando revista a sus tropas-, así como largas escarcelas con medios quijotes provistos de rodilleras -es decir, lo que cubría la parte de arriba del muslo y las rodillas-. Ello permite contemplar los pantalones o gregüescos, probablemente de seda bordada, así como las botas de montar, todo ello representado con un extraordinario realismo. La espada es, por otra parte, un tipo frecuente entre las empleadas por la aristocracia europea entre 1560 y 1640. Tacca también mostró una gran fidelidad en la reconstrucción estructural, ornamental y en el encaje de las distintas piezas de los arreos, todos ellos a juego. Las espuelas y el bocado siguen los modelos al uso en la Italia de la primera mitad del siglo XVII. Las camas del freno, con bellos rosetones, son muy semejantes a algunas de las que hoy se conservan

Detalle de las riendas.
Fotografía de José Baztán.



en la Real Armería. Sin embargo, nada parecido se conoce en lo referente a los estribos, en los que se incluyen dos decorativos amorcillos.

En cuanto a la silla, en ella podemos ver la marca personal del escultor, permitiéndose algunas "libertades iconográficas" en el contexto de Felipe IV. La guarnición textil, modelada con tal realismo que permite ver incluso los flecos, presenta en los bordados una iconografía que le era familiar a Tacca. Entre 1620 y 1625 había trabajado por encargo de Cosimo II en la terminación del monumento a Ferdinando I de Medici en Livorno. A la escultura del Gran Duque realizada por Giovanni Bandini, Tacca añadió en la base los *Quattro Mori*, esto es, las figuras de cuatro esclavos turcos que simbolizaban la victoria del Gran Duque sobre los piratas berberiscos, en los que realizó un extraordinario estudio anatómico. Dos de ellos aparecen reproducidos en sendos bajorrelieves situados en los extremos laterales del borrén zaguero de la silla. Asimismo bordados en la guarnición textil se incluyen triunfos militares de procedencia musulmana que hacen alusión a la campaña contra los piratas antes señalada.

El 26 de septiembre de 1640, sólo un mes antes de la muerte de Pietro Tacca, salían de Florencia con destino al puerto de Livorno las cajas con las diferentes piezas que componían la estatua. Las acompañaba el nuevo Embajador en la Corte de Felipe IV, Antonio Pucci, y Ferdinando Tacca, hijo mayor del escultor, que tenía la misión de dirigir el montaje de la estatua y su colocación en el basamento de mármol que al efecto se había encargado con anterioridad a Madrid. También iban Atilio Palmieri, cuñado de Tacca, y sus dos ayudantes, cuya misión era la de supervisar la conducción del monumento hasta Madrid. A primeros de marzo el barco llegó a Alicante y poco después desembarcaron en el puerto de Cartagena. Aquí comienza la odisea española del *caballo de bronce*, que durará más de un año hasta su instalación en Madrid el 29 de octubre de 1642. Desde el comienzo del proyecto, la estatua se consideró como un regalo del Gran Duque,

pero los diplomáticos olvidaron aclarar a quién correspondían los gastos de transporte e instalación dentro de la Península. Mientras que los florentinos consideraron que correspondía a los españoles, estos no habían previsto la suma necesaria para ello. Carl Justi, que escribió en 1885 la historia de esta escultura, manejando documentos consultados en diversos archivos italianos y españoles, sin citar su procedencia, como era desgraciadamente frecuente entre los historiadores del siglo pasado, nos relata de forma un tanto novelada las peripecias que acontecieron durante esta larga espera.

Las cajas con la estatua estuvieron no menos de un año en la atarazana de Cartagena, esperando que la Corona librase el dinero para pagar los gastos de transporte y estancia de los italianos. Entretanto, se había dado la orden de hacer los cimientos en los jardines del Buen Retiro. En esto se aproximaba ya el otoño con sus lluvias, que hacían impracticables las carreteras de la Mancha. En noviembre todo estaba acomodado en los carros. Algunas piezas pequeñas, la base de mármol, iban delante en once carros. Pero para el cargamento principal faltaban las bestias de tiro, tras diversas discusiones con los carreteros al objeto de ajustar el precio del transporte.

Así estuvieron en Cartagena los carros hasta el 5 de marzo en que se pusieron en movimiento por la carretera de Madrid. El 17 escribe Palmieri desde Molina, donde había de vadear, con cierto peligro, el río Segura. El 10 de junio, después de catorce semanas de marcha, llegó por fin todo a Madrid.

La colocación de la estatua en el pedestal no careció tampoco de problemas. Ferdinando Tacca, hospedado en el Buen Retiro y mantenido gracias a la venta de las cosechas de vegetales que daban los jardines, se encargó de unir y cincelar las diferentes piezas que componían la estatua. También hubo, según Justi, de modificar el rostro del Monarca, como el mismo Ferdinando confesó el 18 de octubre de 1642, pues había algunas diferencias con su verdadera imagen: "E vero

che io li ho fatto qualche cosa dopo aver visto S. Mag^a.” No obstante, desconocemos qué modificaciones realizó, pues fundir una nueva cabeza era tarea más que difícil en el Madrid de la época, donde no había ninguna tradición en el trabajo del bronce. Por otra parte tampoco parece que hubiese el tiempo suficiente para este trabajo. Más bien habría que pensar a lo sumo en trabajos de cincelado sobre la cabeza original y en pequeñas reparaciones como consecuencia de daños ocasionados durante el transporte.

Finalmente, el 29 de octubre la escultura se colocó sobre un pedestal de mármol, de aproximadamente su misma altura, con relieves en las caras del plinto y motivos decorativos en las esquinas, como podemos observar en el cuadro de Jan van Kessel y en la estampa que ilustra la descripción de la estatua que hace Antonio Ponz en su *Viage de España*¹⁷.

Su ubicación en el Palacio del Buen Retiro es conocida por distintos testimonios visuales que han llegado hasta nosotros. El primero de ellos es el plano de Madrid de Pedro Teixeira del año 1656, que nos muestra al *caballo de bronce* en el centro de la explanada existente entre el *Jardín de la Reina* y la tapia con hornacinas y esculturas que lo separaba del *Jardín ochavado*. El lienzo de Jan van Kessel con el retrato de dos enanos y un mastín, conservado en el Museo de Poznan, nos muestra al caballo ante una pared roja adornada con hornacinas y estatuas de mármol blanco. Son muchas las estampas que, copiando el grabado de Louis Meunier, de mediados de siglo, presentaron desde diferentes perspectivas más o menos imaginarias al *caballo de bronce* en el centro de esta explanada. Antonio Ponz en su *Viage de España* llegó a verle rodeado de bustos de mármol.



Detalle del lateral de la silla.
Fotografía de José Baztán.

NOTAS

¹ La historia de este monumento hasta nuestros días puede verse en J.M. Matilla, *El Caballo de Bronce. La estatua ecuestre de Felipe IV. Arte y técnica al servicio de la Monarquía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - Calcografía Nacional, 1997.

² Sobre la función del retrato ecuestre en el Barroco véase W. Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*. Nueva York, 1989.

³ J.H. Elliot, "Poder y propaganda en la España de Felipe IV", en *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, 1991, p. 227.

⁴ J.M. Matilla, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Victoria-Madrid, 1991, pp. 24-27.

⁵ F. Huemer, *Corpus Rubenianum Ludwig Bruchard*. Part XIX: Portraits I, Bruselas, 1977, pp. 150-154.

⁶ F. Huemer, "Two seventeenth-century poems which link Ruben's equestrian portrait of Philip IV to Titian's equestrian portrait of Charles V", *Gazette des Beaux-Arts*, LVVX (1970) 245-154.

⁷ P. Torriti, *Pietro Tacca da Carrara*, Carrara, 1975, p. 65.

⁸ *Ibidem*, n.º. 46 y 47.

⁹ F. Baldinucci, *Notizie de professori del disegno da Cimabue in qua. Decennale I. Della parte III del secolo IV. Dal MDLXXX al MDXC*, Florencia, 1702, pp. 354-372.

¹⁰ C. Justi, "Die reiterstatue Philipps IV in Madrid von Petro Tacca", en *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1885, pp. 305-330. Traducido al español como "La estatua ecuestre de Felipe IV", en *Estudios de Arte Español*, Madrid: Biblioteca de jurisprudencia, filosofía e historia, s.a., pp. 283-318. Steven N. Orso en "A note on Montañés's lost bust of Philip IV", *Source. Note in the history of Art*. Vol. VIII, 2 (1989) 21-24, comenta la posibilidad de que se enviasen dos retratos: uno primero de Martínez Montañés, realizado en cera y enviado en noviembre de 1655, que es posible llegase deteriorado, siendo inservible para la ejecución del bronce; y otro posteriormente en 1640. Véase la nota 15.

¹¹ J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

¹² F.J. Sánchez Cantón, "Sobre el Martínez Montañés de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 54 (1961) 25-30.

¹³ J.A. Ceán Bermúdez, biografía de Juan Martínez Montañés, 1800 [cit. n. 11].

¹⁴ Citado por F.J. Sánchez Cantón, 1961 [cit. n. 12].

¹⁵ AHN Consejos libro 636 s.f. Recogido por Miguel Morán y Karl Rudolf. "Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales". *AEA*, 259-260 (1992) 289-302, documento 18. Steven N. Orso, 1989 [cit. n. 10], comenta la posibilidad de que el busto que modela Martínez Montañés sea de cera en función del documento de remisión a Florencia en el que se indica que es de este material. Lo más frecuente es modelar en barro, y a poco que se conozca la técnica de la escultura, es fácil deducir que un busto en este material, al ser muy frágil, máxime si ha de transportarse a larga distancia, es casi siempre pasado a cera mediante la realización de un molde. El vaciado en cera es un proceso absolutamente imprescindible para la fundición en bronce. Por otra parte, si bien la cera también es frágil, no es tan quebradiza y pesada como el barro. Así pues, lo lógico es que el escultor modelara en barro el busto del Rey -al que se refiere Bocángel- momento en el que le pinta Velázquez, y posteriormente se vaciara en cera para su remisión a Florencia.

¹⁶ Agradezco la valiosa colaboración que me ha prestado Álvaro Soler del Campo, conservador de la Real Armería, para el estudio y descripción de los aspectos concernientes a la armadura y arreos del caballo.

¹⁷ A. Ponz, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo Sexto*, Madrid, 1795, p. 102.

Velázquez y las antigüedades

Por Miguel Morán Turina

Cuenta Jusepe Martínez que en el año de 1648 «propúsole S.M. [a Velázquez] que deseaba hacer una galería adornada de pinturas y para esto que buscarse maestros pintores para escoger de ellos los mejores, a lo cual respondió: “vuestra magestad no ha de tener cuadros que cada hombre los pueda tener”. Replicó S.M. “¿cómo ha de ser esto?” y respondió Velázquez: “yo me atrevo señor (si V.M. me da licencia) ir a Roma y a Venecia a buscar y feriar los mejores cuadros que se hallen de Ticiano, Pablo Veronés, Basán, de Rafael de Urbino, del parmesano y de otros semejantes, que de estas tales pinturas hay muy pocos príncipes que las tengan y en tanta cantidad como V.M. tendrá con la diligencia que yo haré, y más que será necesario adornar las piezas bajas con tantas estatuas antiguas y las que no se pudieran haber se vaciarán, y traerán las hembras a España para vaciarlas aquí con todo cumplimiento”¹.

Era una propuesta tentadora y Felipe IV sucumbió a ella. Tras proporcionarle las cartas de presentación adecuadas, el Rey encomendó a su pintor el desempeño de una misión que iba a durar mucho más de lo que nunca había podido pensar. Casi tres años -una eternidad para su impaciencia de coleccionista- iba a tener que esperar antes de que llegaran a sus manos los “56 caxones de estatuas y pinturas” desembarcados en Alicante a finales de junio de 1651²; y otros dos más habían de transcurrir aún antes de que pudiera contemplar las últimas piezas adquiridas para él por Velázquez, que debieron llegar en el equipaje del Conde de Oñate³. Contra lo que el Rey creía, la causa de la dilación no había que buscarla en la por todos bien conocida flema de Velázquez⁴, sino en la esencia misma de la misión que se le había encargado: la compra de las pinturas no presentaba especiales dificultades, pero no sucedía lo mismo ni con la adquisición de antigüedades ni con la realización de los vaciados; dos tareas que, a esas alturas del siglo, casi resultaba imposible realizar en Roma.

La primera porque, una vez que se había tomado conciencia de que el tiempo de los grandes descubrimientos arqueológicos ya había terminado, surgió una legislación proteccionista que ponía todo tipo de trabas a la exportación de antigüedades fue-

ra de la ciudad⁵. Una legislación que, aunque no siempre se aplicó con el mismo rigor, en la práctica hacía casi inviable una operación de compras a gran escala: el Conde de Arundel tuvo que dejar en Roma la colección de antigüedades que había reunido durante su viaje de 1606⁶, la misión de Rolant Fréart y Jan de Chantelou no alcanzó el éxito esperado⁷ ni tampoco las gestiones de Nicolás Poussin para completarla⁸, y Cristina de Suecia no pudo conseguir la colección que había soñado reunir. La segunda, porque los propietarios de las estatuas más famosas solían mostrarse reticentes a la hora de autorizar vaciados a causa de las manchas que frecuentemente dejaba sobre su superficie el líquido en que se bañaban antes de colocar la escayola. Además, aún en el caso de contar con todos los permisos correspondientes, la tarea de sacar vaciados era muy lenta⁹; y eso era algo que Felipe IV tampoco debía ignorar, dado que él mismo tardó casi dos años en enviar a Londres los vaciados de tres bustos de emperadores romanos que Carlos I le había solicitado en enero de 1638¹⁰.

En estas circunstancias, los dos años y medio empleados por Velázquez en conseguir su colección de vaciados, habida cuenta además de su número¹¹, pueden considerarse como un tiempo relativamente breve para la magnitud del encargo. Máxime cuando sabemos que tuvo que sortear algunos escollos importantes. El más difícil de todos debió ser vencer la resistencia del Papa a autorizar los vaciados de sus preciadas esculturas del Belvedere. Una resistencia que no había logrado vencer aún en marzo de 1650, después de un año de gestiones¹², y que para superarla serían necesarias la ejecución de un magnífico retrato del Papa y la mediación del Virrey de Nápoles, el Conde de Oñate, que se encontraba en muy buenas relaciones con el todopoderoso Secretario de Estado, el Cardenal Panziroli¹³.

Conseguir aquel permiso fue la tarea más difícil, pero era imprescindible para que su misión pudiera considerarse completamente realizada. Y, de hecho, la mayor parte de los originales de las piezas más importantes traídas por Velázquez se encontraban en aquel patio del Vaticano. Las esculturas del Belvedere, con el *Laocoonte* a la cabeza, eran las que



Ariadna. Museo del Prado, Madrid.

aparecían reproducidas y citadas hasta la saciedad en la multitud de guías y descripciones de la ciudad de Roma que, como las Lafreri, Cavallieri o Perrier, se habían venido publicando desde mediados del siglo XVI y que, llegadas hasta los últimos confines de Europa, crearon una imagen tópica y mítica de las antigüedades de Roma entre todos aquellos que nunca pisaron la Ciudad Eterna, y que era la que se tenía en España en los años inmediatamente anteriores a la misión de Velázquez. Era la que tenía Diego de Villalta a finales del siglo XVI y la que seguía teniendo Vicencio Carducho¹⁴, que, en esta cuestión, sigue al pie de la letra a Vasari y a Zuccaro bien entrado el siglo siguiente.

Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía con Carducho, Velázquez sí tenía un conocimiento de primera mano de las antigüedades romanas. Antes de su viaje a Italia, en Sevilla, y a través de su suegro, debió tener acceso a las colecciones del Duque de Alcalá, y durante su primera estancia en Roma residió en la villa Medici por «haber allí excelentísimas estatuas, de que contrahacer»¹⁵, y a su regreso gozó en la Corte de reputación como hombre experto en aquella materia¹⁶. Por ello no debe extrañarnos en absoluto que Velázquez demostrara una cierta independencia de juicio al incluir en su selección piezas que, como el *Germánico* y el *Fauno Giustiniani*, ni estaban entre la reproducidas por Perrier ni gozaban de especial renombre¹⁷; pero, sin embargo, fue exactamente aquel mismo tópico del museo imaginario de la escultura clásica -las estatuas del Belvedere,

las piezas capitales de la colección Borghese, el *Hércules Farnese*, el *Ares Ludovisi*, la *Niobe*, el *Galo moribundo*, legendario por la restauración efectuada por Miguel Ángel en su brazo, ...- el que Velázquez quiso trasladar a España y el que, por otra parte, incorporó a su pintura¹⁸.

Al calificar las compras de Velázquez como museo imaginario, lo hago con toda intención. A Velázquez, o lo que es lo mismo, a Felipe IV, no le interesaban tanto las antigüedades en sí mismas como insertarse plenamente dentro de un doble tópico: el tópico de la escultura romana y el tópico del coleccionismo principesco. Si el Rey lo que realmente buscaba eran antigüedades nunca hubiera encaminado a su pintor hacia Roma: allí era inútil buscarlas, pues, por más que la ciudad rebosara de ellas resultaba prácticamente imposible exportarlas fuera de sus muros. Una situación que difícilmente podía ignorar Felipe IV, que llevaba más de veinte años comprando en Italia. Si el Rey de España hubiera tenido verdadero interés por adquirir antigüedades habría buscado soluciones alternativas, y no las buscó, aunque las tenía muy a mano.

En primer lugar, Roma no era el único mercado posible de antigüedades, y entre 1649 y 1651, exactamente en el mismo lapso de tiempo en que transcurría la misión de Velázquez, el Parlamento de Londres liquidaba las colecciones de Carlos I, donde podían encontrarse más de trescientas esculturas clásicas. Y no las compró; ni siquiera se informó sobre ellas. Como no las había comprado tampoco diez



Hermafrodita. Museo del Prado, Madrid.

años antes en la venta de la colección de Rubens, ni, a finales de los años veinte, en la de los Duques de Mantua, donde Carlos I había conseguido el grueso de su colección de mármoles. Y, en segundo lugar, si Felipe IV hubiera sentido el mismo interés por las antigüedades que sentían los Papas, los príncipes de las familias romanas o los grandes coleccionistas ingleses de su momento, hubiera podido propiciar sus propias excavaciones en los yacimientos romanos de la península o aprovecharse de los hallazgos fortuitos, como había hecho en menor escala, por poner sólo un ejemplo, el Duque de Villahermosa¹⁹. Y esto tampoco lo hizo nunca.

Para valorar exactamente el alcance del encargo hecho por Felipe IV a Velázquez habría que tener muy en cuenta cuáles eran los verdaderos intereses del Rey en materia artística y cuál era la tradición coleccionista de la Monarquía española en la que él se insertaba.

El Rey era un hombre esencialmente moderno; un hombre de gustos muy bien definidos -lo que explica su presencia o su ausencia en las grandes ventas de arte producidas en Europa durante su reinado- y al que, como coleccionista, interesaba sobremedida, además de la obra de los grandes artistas del Alto Renacimiento, la de sus contemporáneos: Rubens, Ribera, y Velázquez. Un hombre, en definitiva, al que quizá interesaba más el presente que el pasado -Tiziano, Tintoretto y Rafael pertenecían a un pasado muy cercano-; pero en este sentido su actitud como coleccionista no resultaba en absoluto distinta de la

de Felipe II, su abuelo y modelo, como rey y como coleccionista. Felipe II también era un hombre moderno, rabiosamente moderno, y ni uno ni otro tuvieron nunca un gran interés por ese pasado, quizá excesivamente remoto, de la Antigüedad. Como coleccionista, naturalmente; pues en otros terrenos la Antigüedad despertó un enorme interés en ambos Felipes.

Esto es algo que parece claro respecto a Felipe IV -había leído con aprovechamiento a los historiadores romanos y su encargo de pinturas con tema romano, algunas de ellas inspiradas directamente en grabados de las obras de Justo Lipsio, parece ir más allá del deseo de establecer un simple paralelo entre la Monarquía hispana y el imperio de los césares- y que resulta incuestionable respecto a Felipe II. Y sin embargo, ni uno ni otro se ocuparon apenas de incluir antigüedades entre sus colecciones²⁰.

La única antigüedad importante que poseyó Felipe IV, la *Apoteosis de Claudio*, fue un regalo del Cardenal Colonna²¹. Es cierto que, en 1634 y 1635, para completar la decoración del Palacio del Buen Retiro, mandó sacar de Aranjuez y del Alcázar un importante número de esculturas, entre las que se encontraban el *Espinario* de María de Hungría, un *Laocoonte* de bronce y algunas otras esculturas de origen clásico²², pero se trataba únicamente de una reorganización de las Colecciones, nada más. Durante tres décadas el Rey había actuado como coleccionista ávido, adquiriendo ingentes cantidades de obras de arte a lo largo y ancho de Europa, y nunca, hasta que envía



La ninfa de la concha. Museo del Prado, Madrid.

a Velázquez a Italia por segunda vez, había pasado por su mente la posibilidad de adquirir antigüedades, a pesar de que se le presentaron ocasiones inmejorables para ello. Tras el regreso de Velázquez, siguió comprando arte durante quince años más, y tampoco adquirió ninguna otra antigüedad, si exceptuamos la ya mencionada *Apoteosis de Claudio*, a pesar de que en 1657 el Duque de Terranova informara a Don Luis de Haro sobre la posibilidad de comprar en Roma un conjunto “de estatuas y vasos de toda curiosidad que se pueden aver aquí para su Mgd. si gusta dello”, sin que, al menos que se sepa, llegara a haber siquiera una respuesta por parte del Rey²⁵. Y sin embargo, en 1648 envía a Italia a su pintor para adquirir “estatuas antiguas y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan”²⁴.

Indudablemente la situación tiene algo de extraña. ¿A qué se debió ese repentino, intenso y fugaz interés por las antigüedades, que no volvería a repetirse? Más aún, realmente, ¿fue un auténtico interés por las antigüedades el motivo del encargo o, por el contrario, fue otro muy distinto el verdadero móvil de la empresa? Dos preguntas, en realidad una sola, de cuya respuesta depende la exacta valoración de la actitud del Rey en este terreno.

Sabemos que la misión de Velázquez se produjo en un momento muy concreto, en medio de los trabajos de redecoración del Alcázar. Ni antes ni después, y vinculada claramente a estas tareas²⁵. En este sentido tenemos el, ya citado, texto de Martínez donde se

lee taxativamente “que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieran haber se vaciarán, y traerán las hembras a España para vaciarlas aquí con todo cumplimiento”. Se trata de un texto importante, pues en un momento en el que el coleccionismo privado español alcanza cotas difícilmente imaginables, en cantidad y calidad, Velázquez está planteando los resultados de su misión italiana como un hecho netamente diferenciador con respecto a cualquier otra colección, una colección principesca con obras tales “que hay muy pocos príncipes que las tengan”.

La Colección Real, mimada a lo largo de un siglo por tres Monarcas distintos, difícilmente podía tener parangón con el resto de las grandes colecciones nobiliarias creadas en tiempos de Felipe IV. Pero era una diferencia quizá más cuantitativa que cualitativa: el Rey tenía más cuadros de Tiziano que nadie, y de Rubens, y de Ribera y de Velázquez. Pero muchos de los “tizianos”, “rubens”, “ribera” y “velázquez” que poseían personajes como el Marqués de Leganés o el de Heliche, por poner sólo dos ejemplos, podían rivalizar individualmente (y ahí está la *Venus del espejo*, en poder del segundo) con las obras de los mismos maestros existentes en el Alcázar. Y en este sentido la posesión por parte del Rey de una colección de vaciados en bronce de estatuas antiguas sí que introducía un elemento netamente diferenciador entre el coleccionismo real y el coleccionismo privado.

Una colección de vaciados, mejor, incluso, que una colección de verdaderas antigüedades²⁶. Y es que,

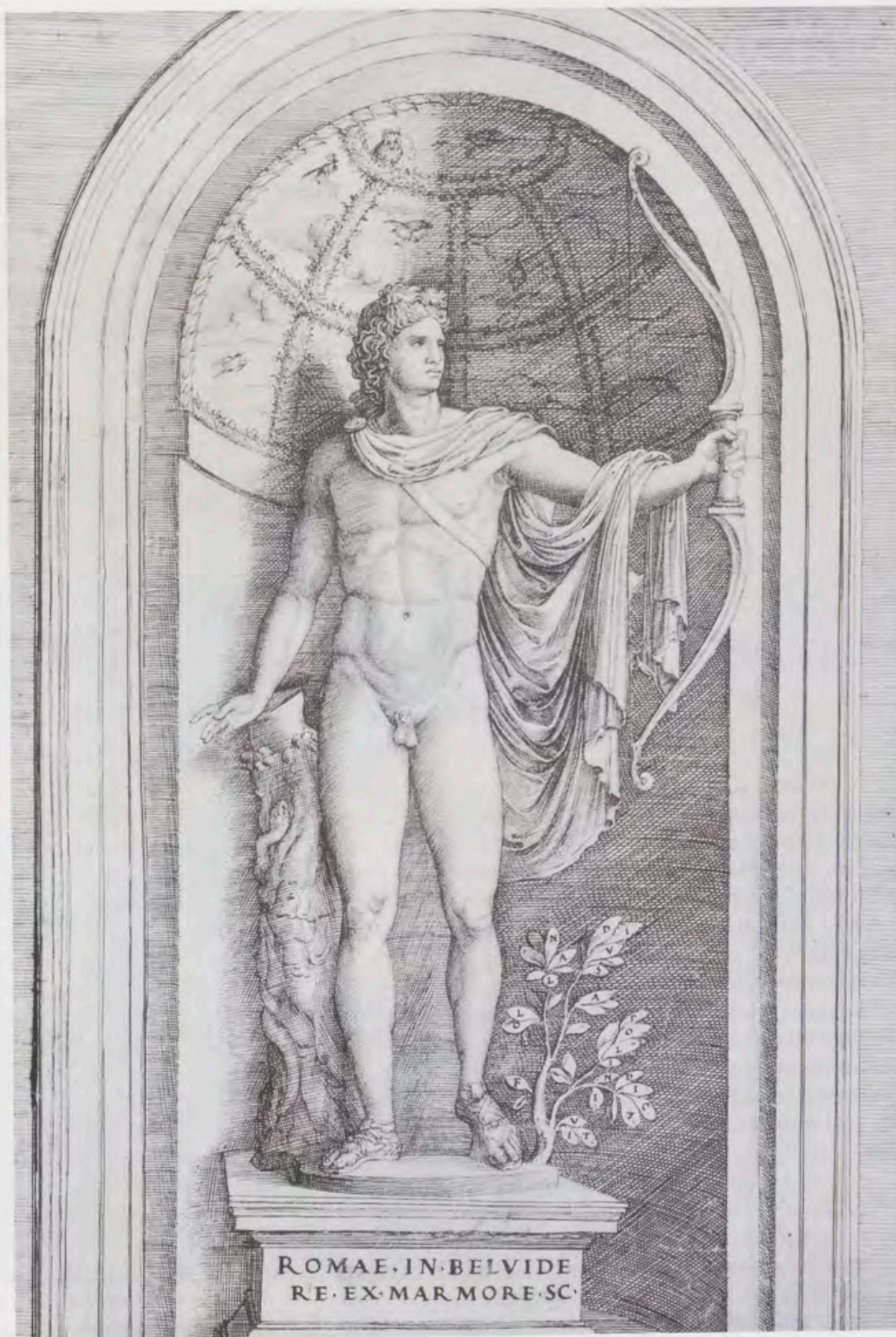


Laocoonte. "Las antigüedades de Francisco de Holanda".
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

aunque el coleccionismo de esculturas nunca tuvo un arraigo excesivo entre nosotros en los siglos XVI y XVII²⁷, en tiempos de Felipe IV el Duque de Medinaceli tenía en la Corte una espléndida colección de esculturas clásicas²⁸, cuyo origen estaba en la enviada a Sevilla por el primer Duque de Alcalá. Pero sobre todo, y esto es lo verdaderamente definitivo, porque, además, al enviar a Velázquez a Italia para vaciar las estatuas míticas de la antigüedad, Felipe IV se insertaba plenamente en una tradición de coleccionismo real que arrancaba de Francisco I. En 1540, el Rey francés que, desde que solicitara del Papa el *Laocoonte* en 1517, empezaba a volver sus ojos con interés creciente hacia el arte de la Antigüedad²⁹, enviaba a Italia al Primaticcio con el encargo de remitirle dibujos de antigüedades que él

pudiera comprar³⁰. Aunque Cellini cuenta que emprendió el viaje bien provisto de "cartas de recomendación por las cuales pudiera sacar moldes de las principales y bellas antigüedades"³¹, es probable que ésta fuera una decisión tomada sobre la marcha, en la que Francisco I y Primaticcio hicieran de la necesidad virtud. Según Vasari³² Primaticcio había adquirido ciento veinticinco piezas, pero, ante la imposibilidad de conseguir ninguna verdaderamente importante, optó por sacar vaciados de aquellas que se consideraban irrenunciables: *Cleopatra*, *Apolo*, *Laocoonte*, *Venus*, *Tiber*, *Cómodo como Hércules* -todas ellas en el patio del Belvedere-, los dos *Sátiros Farnese* y algunos fragmentos de la *Columna Trajana*, a los que se añadirían poco después las adquiridas en un segundo viaje a Roma.

Apolo. "Las antigüedades de Francisco de Holanda".
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.



Fuera cual fuera el origen del encargo, sus resultados fueron impresionantes y sus consecuencias no tardaron en dejarse sentir. Si Primaticcio hubiera conseguido únicamente originales, la colección de Francisco I hubiera sido una más -y, desde luego, no la mejor- entre las muchas que podían verse en Europa, pero al trasladar los vaciados de las más famosas antigüedades romanas convirtió, en palabras de Vasari, a su palacio de Fontainebleau en "quasi una nuova Roma", algo que produjo un impacto muy fuerte entre sus contemporáneos. Y algo que, sumado también a las dificultades y el alto costo que comportaba, convirtió durante más de un siglo aquel encargo en paradigma del coleccionismo principesco. Paradigma también para Felipe IV que, con toda certeza, iba tras sus pasos al enviar a Velázquez a Italia.

Igual que él, ni María de Hungría, ni Enrique VIII ni Luis XIII supieron resistirse antes al reto que supuso la hazaña de Francisco I. Y tampoco supo hacerlo Carlos I, que encontró en su ejemplo el medio para entrar en posesión, aunque indirectamente, de aquellas piezas célebres imposibles de conseguir "for money"³³: a fines de la década de 1620 adquirió un molde del *Gladiador Borghese* y en 1631 envió a Roma a Hubert Le Sueur para obtener calcos del *Antinoo*, el *Cómodo como Hércules*, el *Espinario*, la *Venus de Medici*, *Diana cazadora* y *Cleopatra*, cuyos vaciados se habían fundido ya en 1634.

"Cela couterait un État", escribía Leoni a Ferrante Gonzaga en 1549³⁴, refiriéndose al costo que suponía una empresa semejante. Un costo que, por su magnitud, restringía este tipo de encargos a la rea-

Luchadores.
Museo del Prado, Madrid.



leza, dejando fuera a aquellos coleccionistas privados que, incluso, podían ser capaces de adquirir auténticas antigüedades. Ni en Francia, ni en Inglaterra, ni en España, fuera de las Colecciones Reales, existieron otros conjuntos completos de vaciados a tamaño natural, no ya de bronce, sino ni siquiera de escayola ³⁵.

No sabemos exactamente cuánto le costaron a Felipe IV los bronce y los yesos de Velázquez -Malvasia habla de 300.000 escudos ³⁶- pero sí que fue una cantidad lo suficientemente elevada como para generar protestas en determinados sectores de la Corte, que veían en esta empresa un gasto tan elevado como inoportuno e inútil:

que no es a propósito del tiempo que corre de tantas pérdidas y calamidades de todas maneras, el ocupar el tiempo y dinero en cosa de tan poca sustancia y propia de personas que no tienen a qué mirar ni de que cuidar ni en que gastar y que por la misma razón devrían tener poco lugar en Príncipes muy prósperos y los que se hallasen apretados de tantas maneras mostrarían poco o ningún conocimiento de su estado trabajoso y peligroso y menos atención a restaurar lo perdido aumentarse que es la mira principal de los que de aquel grado supremo en el cual deve ser muy accesorio todo lo demás y si como se entiende anduviese este hombre pidiendo estatuas y pinturas sin pagamento y particularmente a papas se hablaría en ello de manera que fuere para taparse los oydos ³⁷.

Míticas, raras y caras -o míticas y raras porque caras-, no debe extrañarnos que estas piezas gozaran de una altísima estimación en su momento. En Inglaterra, Cromwell, que dispersó la colección de los Estuardos, retiró varias de ellas de la venta y volvió a comprar el vaciado del *Antinoo*; las demás se encontraron entre los objetos más caros de cuantos pertenecieron al infortunado Carlos I. Y en España, cuando se inventarió y tasó la Colección Real en

1686, la pieza más cara resultó ser el *Hermafrodita* traído por Velázquez, valorado en 6.000 ducados, muy por encima de los 4.000 en que se estimaron algunos lienzos de Tiziano y los 1.500 en que se tasaron *Las meninas* ³⁸.

Aunque en fechas muy próximas al segundo viaje del sevillano a Roma, Diego de Niseno defendiera el valor de los originales, afirmando que "el imitar, el trasladar y el copiar no es mucho de estimar ni agradecer" ³⁹, lo cierto es que, en aquellos tiempos, esta opinión distaba mucho de ser la habitual: Francisco I, Carlos I y Felipe IV, exquisitos coleccionistas todos ellos, no pestañearon a la hora de gastar ingentes cantidades de dinero en obras que no dejaban de ser réplicas de originales antiguos. Vaciados y copias, como las enviadas por el Duque de Mantua al de Lerma, se estimaron como regalos principescos. Los grandes coleccionistas, desde Felipe II a Carlos I, no desdeñaron ordenar a sus pintores que reprodujeran para ellos cuadros que nunca podrían conseguir, ni, como Felipe IV, tampoco dudaron a la hora de incluir alguna de estas copias en aquella pieza donde se reunían las maravillas de su Colección.

NOTAS

¹ J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. J. Gállego, Madrid, Akal, 1988, p. 196.

² Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Libros de cédula, libro 569, f. 190v. Más documentación al respecto en Archivo Histórico Nacional. Consejos, libro 2423, fol. 314 y libro 2424, fol. 2r y v, y Archivo del Reino de Valencia, Real libro 597, fol. 206r.

El niño de la espina.
Museo del Prado, Madrid.



³ En el *Suplemento a la Historia de España* del Padre Mariana, donde se indica que Oñate viene con “500 estatuas de Mármol, Bronce y otros Metales, para los jardines del rey”, se dice que el regreso del Conde se produjo en 1651 aunque, en realidad, éste no tuvo lugar hasta 1655.

⁴ En febrero de 1650, el Rey escribía al Duque del Infantado, su embajador en Roma: “he visto Vra. carta de 6 de noviembre del año pasado en que me dais cuenta de lo que iba obrando Velázquez en lo que tiene a su cuidado, y pues conocéis su flema, es bien que procuréis no la execute en la detención en esa corte, sino que adelante la conclusión de la obra y su partencia cuanto fuera posible”. La correspondencia entre España e Italia referente a este asunto en E. Harris, “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, 1960, n° 33, pp. 109-136.

⁵ Véase M.R. Jestaz, “L’exportation des marbres de Rome de 1555 à 1571”, *Melanges d’archéologie et d’histoire*, LXXV, 1963, pp. 451-466.

⁶ F.H. Taylor, *Artistas, príncipes y mercaderes*, Barcelona, Luis Caralt, 1960, pp. 236-237.

⁷ Siguiendo los dictados de Luis XIII y del Cardenal Richelieu, el Surintendant des Bâtimens, Sublet de Noyers, les envió a Roma en 1640 para negociar con Poussin y, de paso, “para conseguir hacer y recoger todo lo que la ocasión y oportunidad de nuestro viaje pudieran proporcionarnos de las antigüedades más excelentes, tanto en arquitectura como en escultura”. F. Haskell y N. Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad*, Madrid, Alianza, 1991, p. 49.

⁸ Los problemas que encontró para realizar los vaciados que se le habían solicitado y para conseguir el permiso para exportar una serie de bustos romanos fueron tales que, tras doce años de gestiones, el pintor escribe a Chantelou que estudiara la posibilidad de que “si, en cas que je n’en puisse avoir d’antiques, vous voudriez que je vous fâisse une douzaine de belles têtes avec un peu de buste toute d’une pièce; elles ne seraient pas moins belles que ces vieilles têtes et toutes rapiécées, et vous les auriez à bon marché”. N. Poussin, *Lettres et propos sur l’art*, ed. A. Blunt, París, Hermann, 1964, p. 155. Véanse también las pp. 95-96, 103 y 114-115.

⁹ Para realizar los doce vaciados destinados que Francisco I instaló en el castillo de Fontainebleau el Primaticcio necesitó tres años, y otros tantos se necesitaron para completar el encargo si-

milar efectuado por Carlos I en 1651. F. Haskell y N. Penny, 1991, pp. 49 y 50 [cit. n. 7].

¹⁰ E. Du Gue Trapier, "Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the Seventeenth Century: part 2", *Connoisseur*, 1967, n.º 165, p. 62; E. Harris, "Velázquez and Charles I. Antique Busts and Modern painting from Spain for the Royal Collection", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXX, 1967, pp. 414-420.

¹¹ La importancia numérica de la colección traída por Velázquez puede comprobarse consultando los inventarios del Alcázar. Y. Bottineau, "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle", *Bulletin Hispanique*, 1956 y 1958.

¹² Por la correspondencia del Cardenal de la Cueva sabemos que en mayo de 1649 Velázquez ya se encontraba en Roma "viendo estatuas" y procurando "aver las mejores". J.M. Pita, "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba", *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, t. I, p. 405.

¹³ Oñate tuvo que interceder al menos en dos ocasiones y variando su tono, que pasó de la prepotencia inicial de su primera misiva a la

humildad que se desprende de la segunda. Ambas cartas fueron publicadas por D. Martínez de la Peña y González, "El segundo viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas en los archivos vaticanos", *Archivo Español de Arte*, 1971, n.º 175, pp. 1-7.

¹⁴ V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, pp. 37-42.

¹⁵ A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 902, y J. Martínez, 1988, p. 195.

¹⁶ Como tal lo presenta el testimonio de Hopton cuando, apoyándose en su autoridad, justifica la exactitud de su envío ante las críticas suscitadas en Londres por los modelos recibidos. E. Harris, 1967, p. 420 [cit. n. 10]. Sin embargo, el conocimiento de la escultura clásica era mucho más profundo en la Corte de Carlos I que en la de Felipe IV y las dudas despertadas allí podrían hacernos pensar que quizá Velázquez pudiera haberse equivocado. De hecho, su biblioteca, tan amplia en los temas que verdaderamente le interesaban, era sumamente parca en los de la Antigüedad -sólo las *Antigüedades y principado de Sevilla*, de Rodrigo Caro, el *Discurso della Religione antica d'Romani*, de Choul, y *Le imagini... degli imperatori tratte dalle medaglie*, de Zantani- faltando en ella



Antinoo.
Museo del Prado, Madrid.



Livia Augusta.
Museo del Prado, Madrid.

los repertorios clásicos sobre las estatuas de Roma, a los que ya hemos aludido, que hubiera podido comprar con mucha facilidad durante sus estancias en la ciudad.

¹⁷ El *Germánico* empieza a ser valorado únicamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII por hombres como Philip Skippon, que lo menciona en el relato de su viaje de 1665, pero no alcanzó auténtica fama hasta su exportación a Francia a finales del siglo. Su inclusión dentro de la colección formada por Velázquez podría estar relacionada con la circunstancia de pertenecer a dos familias floespañolas, los Peretti y los Justiniani. F. Haskell y N. Penny, 1991, pp. 51 y 242 [cit. n. 7].

¹⁸ Sobre este asunto véase D. Angulo, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, Istmo, 1999; F.J. Sánchez Cantón, *Velázquez y lo clásico*. Cuadernos de la Fundación Pastor, n.º 5, Madrid, 1961; E. Harris, *Velázquez*, Oxford, Phaidon, 1982, pp. 152 y ss; J.A. Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 154-157.

¹⁹ J.R. Mélida, *Discurso de medallas y antigüedades de don Martín Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa*, Madrid, 1902. Sobre este tema véase M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, y M. Morán, "Salvar la memoria de las piedras", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, C.S.I.C.-Alpuerto, 1995, pp. 189-198.

²⁰ Sobre esta cuestión véase M. Morán, "Arqueología y coleccionismo de antigüedades en la corte de Felipe II", en catálogo de la exposición *Adán y Eva en Aranjuez*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

²¹ C. Justí, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, p. 529; A. Blanco, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, Madrid, Museo del Prado, 1957, p. 116.

²² J. Brown y J.H. Elliot, *Un palacio para el rey*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 117-118.

²³ J.M. Pita, 1960, tomo I, p. 405 [cit. n. 12].

²⁴ A. Palomino, 1947, p. 910 [cit. n. 15].

²⁵ Sobre este tema S. Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcázar de Madrid*, Princeton University Press, 1986.

²⁶ De hecho, Bellori, que trata tangencialmente este asunto en la biografía de Algardi, no se refiere en absoluto a compras de antigüedades, sino que simplemente señala que en el año de 1650 "fece formare, e gettare di bronzo alcune statue antiche, & altre di gesso, con le quali e con celebri pitture si adornó la Galeria del Re". G.P. Bellori, *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1772, p. 401. Y tampoco lo hace Passeri en su *Vite de pittori, scultori et architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1679, p. 267. Los originales traídos por Velázquez, a tenor de lo que se ha conservado o se ha podido identificar, eran casi exclusivamente bustos. E. Hubner, *Die Antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862. A. Blanco, 1957 [cit. n. 21].

²⁷ Sobre este asunto véase M. Morán, "Sobre el gusto por la escultura en la corte de Carlos V y Felipe II", en catálogo de la exposición *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 17-28. y M. Morán, "Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias", en catálogo de la exposición *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, Museo del Prado, 1994. Refiriéndose a la escasez de coleccionistas de escultura entre los miembros de la nobleza Brown señala que "el importante hecho de que se coleccionaran pinturas y no esculturas debe atribuirse a la influencia personal del monarca", J. Brown, "Felipe IV, el rey de coleccionistas", *Fragmentos*, 1987, n.º 11, p. 9.

²⁸ A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, t. 2, pp. 160-162. Algunos años más tarde, durante su embajada en Roma, el Marqués de Heliche consiguió reunir en la almoneda del Cardenal Camilo Massimi una relativamente importante colección de antigüedades, cuyas piezas mandó dibujar para publicarlas después como objetos de su colección. E. Harris, "El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 1957, p. 158; R. López Torrijos, "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, C.S.I.C., 1991, p. 35.

²⁹ M.B. Jestaz, *Les collections de François Ier*, París, 1972; S. Favier, "Les collections de marbres antiques sous François Ier", *Revue du Louvre*, 1974, pp. 155-156.

³⁰ F. Haskell y N. Penny, 1991, pp. 19-25 [cit. n. 7].

³¹ B. Cellini, *Memoria y otros escritos*, Barcelona, Iberia, 1959, t. II, pp. 95 y 101-104.

³² G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architetti*, Milán, Club del libro, 1965, t. VII, pp. 68-69.

³³ Carta de Iñigo Jones citada por D. Howarth, "Charles I, Sculpture and Sculptors", en A. MacGregor, (ed.): *The late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the light of the Commonwealth Sale Inventories*, Londres-Oxford, 1989, p. 85.

³⁴ E. Plon, *Les Maîtres Italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, París, 1887, p. 48.

³⁵ En cambio sí parece que los hubo en los Países Bajos. F. Haskell, y N. Penny, 1991, pp. 51-53 [cit. n. 7].

³⁶ C. Malvasia, *La Felsina Pittrice*, Bolonia, 1678, t. II, p. 409.

³⁷ Carta del Cardenal de la Cueva al Marqués de Bedmar citada por J.M. Pita, 1960, p. 405.

³⁸ Los tres bronce de la sala ochavada y el *Espinario* se tasan en 800 ducados cada uno; alcanzan valoraciones también muy altas los vaciados en yeso, estimándose los de *Flora* y el *Hércules Farnese* en 400 ducados cada uno, frente a los 500 de *Los borrachos*. Y. Bottineau, 1956 y 1958 [cit. n. 11].

³⁹ D. Niseno, *El Fénix de la Grecia*, Madrid, 1645, p. 85.

Velázquez y la arquitectura barroca española

Por Antonio Bonet Correa



Velázquez, “pintor de pintores” según Manet, además de un único e irrepetible pintor fue un artista de brillante y compleja personalidad. Sevillano que en 1623, a los veintidós años, llega a Madrid y muy pronto conocerá el éxito y emprenderá una carrera excepcional que le pondrá a salvo de las incertidumbres y de la constante dependencia de los altibajos de la clientela que padecieron los pintores españoles de su tiempo. Nombrado de inmediato Pintor del Rey Felipe IV, siete años mayor que Velázquez, no sólo estuvo a su servicio sino que también fue su amigo. Hombre discreto y de temperamento templado, un tanto distante -siempre se habló de su flemma- Velázquez poseía todas las cualidades para ser un cumplido y perfecto cortesano. Serio y perseverante, sin prisas pero sin desmayo, escaló grada a grada todas las jerarquías de los oficios palatinos y supo ganarse la consideración de los nobles que componían el restringido círculo áulico que rodeaba al Soberano. Prudentemente apartado de las intrigas palatinas, tuvo siempre la habilidad de quedar a salvo de los remolinos y alteraciones del poder. La caída de su protector, el sevillano Conde-Duque de Olivares, no le afectó en nada. Nombrado en 1627 Ujier de Cámara, en 1654 Ayuda de Guardarropa, en 1645 Ayuda de Cámara, en 1647 Veedor y Contador de la Pieza Ochavada, por último alcanzó en 1652 el puesto de Aposentador de Palacio. Su culminación llegó en 1659, un año antes de su muerte, cuando fue investido con el hábito de Caballero de Santiago. El artista sevillano cerraba así su ciclo vital de una manera esplendorosa.

Las ocupaciones de Velázquez al margen de sus obligaciones de Pintor de Cámara han sido juzgadas de diversas maneras según los distintos estudiosos de su biografía. Para Ortega y Gasset, que pensaba que el pertenecer a la nobleza era el mayor deseo de Velázquez, su personalidad encierra un gran equívoco, pues “no se sabe si su vida es la de un pintor o la de un palatino”. Indudablemente es la de alguien cuya preocupación principal es la dignidad de la persona. Para los historiadores del Arte el problema es diferente, ya que afecta a su actividad como pintor. Según Alfonso Emilio Pérez Sánchez su aceptación “de cargos palaciegos le obligó a dedicar mucho tiempo a gestiones administrativas, burocráticas o de etiqueta, que limitan su actividad artística y de la que se lamentan sus biógrafos desde muy pronto”. La opinión al respecto de Jonathan Brown ofrece otros matices. El historiador norteamericano, al señalar el rumbo que en los últimos veinte años de su vida tomó Velázquez, durante los cuales se acusa un notable descenso de su producción pictórica, achaca todo esto más al carácter flemático del artista que a sus obligaciones administrativas. En su opinión, excepto en la década de 1650 en que pinta intensamente, Velázquez nunca fue un pintor prolífico. Para reforzar su argumento acude, sin darse cuenta de que refuerza la opinión de Pérez Sánchez, a lo

Matteo Bonicelli. León de bronce. 1651.
Salón del Trono. Palacio Real de Madrid.

que dice Palomino, que consideraba que "aunque los Profesores de la Pintura nos gloriamos tanto de la exaltación de Velázquez a puestos tan honoríficos, también nos lastima el haber perdido muchos más testimonios de su habilidad peregrina para multiplicar documentos a la posteridad". El tiempo que los oficios cortesanos arrebataron al ejercicio de su pintura forzosamente tenían que tener para el artista otras compensaciones no sólo de dignidad personal sino también, como veremos, de orden artístico y creador.

Los cargos palaciegos de Velázquez fueron algo más que meras circunstancias de una ascendente y brillante carrera cortesana. Además de ennoblecerle contribuyeron a que pudiese desarrollar una acción que colmaba sus aspiraciones artísticas. Velázquez, cuya pintura sigue una trayectoria sin fallos y que llega al máximo de su consecución expresiva, fue un artista preocupado por la integración de las artes, es decir éstas que juntas al unísono formasen una totalidad indisoluble. Desde este punto de vista sus intervenciones, en tanto que persona que dirigía y controlaba las obras de decoración y arreglo de los espacios internos del Alcázar de Madrid y de los demás Sitios Reales, fue decisiva. Gracias a Velázquez los fastos barrocos de la Monarquía pudieron tener un escenario esplendoroso. Sin duda todo ello fue posible gracias a la conjunción de diferentes factores: la amistad y confianza que le dispensó el Monarca, su inclinación por el trabajo meditado, su constancia en los empeños y la cultura adquirida no sólo en los libros como en sus dos viajes a Italia y el contacto directo con la gigante figura de Rubens, pintor cosmopolita e interesado por la arquitectura¹, que sin duda en su estancia en Madrid en 1628 le puso al tanto de las novedades que corrían en la Europa del Barroco.

Aparte de las intervenciones posibles de Velázquez en el Buen Retiro y en los jardines del Real Sitio de Aranjuez y en El Escorial², Velázquez desempeñó un papel fundamental en la transformación que a mediados de la centuria se llevó a cabo en el Alcázar de Madrid. Por orden de Felipe IV se remozaron por entero las estancias principales del Palacio Real. Para ello fue necesario hacer obras de demolición de los muros de la antigua torre que impedía el paso entre la Sala de las Comedias, el Salón de los Espejos y la Galería del Mediodía. La creación de la Pieza Ochavada, que, a manera de Tribuna del Palacio de los Uffizi de Florencia, servía de Sancta Sanctorum o cámara de los tesoros artísticos del Rey, vino a solucionar el problema. También la Escalera del Rubinejo y los arreglos en el Cuarto del Príncipe supusieron obras que dieron una nueva disposición a los tránsito y estancias del Alcázar. Para ello el Rey se sirvió del Superintendente de las Obras Reales, el Marqués de Malpica. Velázquez, que fue nombrado su ayudante, además de Veedor de la Pieza Ochavada, tuvo que bregar con el Marqués y con Juan Gómez de Mora, el cual, en tanto que Maestro Mayor de las Obras Reales, veía con suspicacia la intromisión del

pintor en su terreno profesional. Las alegaciones técnicas de Gómez de Mora sobre la seguridad de los muros del edificio o los celos despertados en el Marqués son sintomáticos de los enfrentamientos que surgían ante los novedosos criterios artísticos del pintor metido a decorador y modelador del Palacio. Velázquez, que desde joven poseía una sólida formación teórica, y que a su muerte dejó una nutrida biblioteca en la cual dominaban los tratados de arquitectura y matemáticas, además de tener en su taller compases y carpetas con plantas de edificios, fue considerado por sus coetáneos e inmediatos seguidores como arquitecto, entendiéndolo en el sentido lato de la palabra. Dedicado al adorno y a la

composición de los aposentos reales, su actuación en este terreno fue reconocida y apreciada por los entendidos. Tanto Lázaro Díaz del Valle como Jusepe Martínez, Ardemans y Palomino elogian sus intervenciones de carácter arquitectónico y decorativo. Velázquez, que en su segundo viaje a Italia además de adquirir estatuas y pinturas para completar las colecciones de arte del Alcázar, hizo que viniesen a España los pintores Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, especialistas de la "quadratura", fue quien imprimió el sesgo barroco que tomó el Alcázar a partir de la década de 1640. Con los chapados de mármoles, los solados renovados, las paredes y bóvedas pintadas al fresco con arquitecturas fingidas e iluso-

rias decoraciones, con las estatuas y los lienzos encargados ex profeso, los bufetes, lámparas, espejos y demás muebles, el Alcázar quedó "tan ilustrado y engrandecido que aumentó el número de sus maravillas" tal como afirmaba Lázaro Díaz del Valle. A este propósito merece la pena recordar que Madame d'Aulnoy, que viajó por España de 1674 a 1681, al cruzar, en su visita, los salones del Alcázar madrileño, expresó su asombro diciendo que "en verdad más tienen de maravilloso que de terrenal". Y eso que ella, como francesa de la alta sociedad, estaba acostumbrada al Versalles de Luis XIV. ¡Lástima que el incendio de las Navidades de 1734 nos haya privado de este suntuoso conjunto palaciego a lo español!



Fachada principal del Alcázar de Madrid, con el Caballo de bronce sobre la portada y Carlos II saliendo en carroza. Anónimo madrileño. 1670-1677. Colección Juan Abelló, Madrid.

Aparte de los datos documentales y las raras descripciones literarias, son muy escasos los testimonios artísticos que quedan del interior del Alcázar. Del Salón de los Espejos y de la famosos Pieza Ochavada, las piezas más vistosas de la "suite" real, sólo tenemos las imágenes fragmentarias de los fondos de los retratos de *Carlos II niño* y la *Reina Mariana* por Carreño, en el Museo del Prado y en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y un retrato de la *Reina Mariana* por Juan Bautista del Mazo en el Museo de la Casa del Greco de Toledo. Junto con otros retratos, como el de la *Infanta Margarita*, de del Mazo, también en el Prado, o el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, estos testimonios nos ofrecen una visión que virtualmente nos conduce a valorar con un planteamiento crítico la evolución de la arquitectura española del siglo XVII en la Corte. Al severo clasicismo herreriano de Francisco de Mora se sucede el más temperado de su sobrino Juan Gómez de Mora. Sometido siempre a las reglas de la construcción más estricta Gómez de Mora fue el último arquitecto de su tiempo. Como afirmó Ceán Bermúdez, con él se acabó "la sencillez, la gracia y la gravedad de la arquitectura romana". No es de extrañar que Gómez de Mora



no fuese partidario del manierismo que Juan Bautista Crescenzi, Marqués de la Torre, quiso introducir en España. Otro tanto le ocurría a Gómez de Mora cuando apareció Velázquez en el panorama artístico del Palacio Real. Velázquez, como Crescenzi, no era un profesional de la arquitectura formado a pie de obra. Era un pintor y un diletante que venía a trastocar el orden constructivo de las obras y el arte de edificar y que llegaba con las exigencias de abrir espacios en donde era imposible hacerlo según Gómez de Mora. Sin embargo, gracias a la potestad que el Rey había dado a Velázquez, el maestro de obras tenía que doblegarse a sus dictados e intentar lo imposible. Velázquez, que estaba al tanto de las corrientes internacionales de la arquitectura y del arte, que conocía Italia y tenía capacidad para encargar a los artistas las piezas artísticas necesarias para la decoración de los nuevos conjuntos creados, fue capaz de llevar a cabo la obra ingente de remodelar el interior del Palacio Real. El resultado no podía ser mejor y satisfactorio para el Monarca. La pintura, la escultura, el mobiliario y la arquitectura, fundidas al unísono, constituían el escenario magnífico y esplendoroso en donde podía manifestarse el poder del Soberano. Las monarquías

Pietro del Duca. Escultura en bronce patinado de "Germánico". 1650-1651. Salón del Trono. Palacio Real de Madrid.



Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli. Detalle de los frescos en la escalera del Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

absolutas encontraron en el arte barroco su mejor propaganda. En España fue Velázquez quien supo, con su dominio de la integración de las artes, crear el marco suntuoso que reclamaba la entonces declinante Dinastía de los Austrias.

NOTAS

¹ Recuérdese el libro *Palazzi Moderni di Genova raccolti e designati da Pietro Paolo Rubens*, publicado en Amberes en 1622 y 1665, estudiado con otros escritos de arquitectura por Mario Labó en 1970.

² Según el Padre Francisco de los Santos "compuso la Sacristía, la Aulilla y el Capitulo del Prior" y según Don Gaspar de Fuensalida "acabó y perfecciónó el Panteón de El Escorial".

Notas y Documentos

VELÁZQUEZ EN EL PALACIO REAL DE ARANJUEZ

La aportación de Velázquez al diseño arquitectónico interior de los Palacios Reales es un tema polémico, y por ello puede ser interesante una noticia, aunque menor, de su intervención en los espacios donde Felipe IV vivía. En 1653 se planteó la realización de una escalera en el Palacio Real de Aranjuez, bajo la supervisión de Fernando de Contreras y Bartolomé de Legasa, y según las condiciones fijadas por Gaspar de la Peña. Este joven maestro, cuya primera obra autónoma documentada data de 1650, no estaba aún vinculado profesionalmente a la Casa Real; pero sí su hermano, que en el mismo año 1653 fue nombrado aparejador de las obras reales, y que seguramente le proporcionó este encargo¹. Conforme a sus estipulaciones, registradas en escritura, realizó la balaustrada Isidro Báez, cerrajero de Su Majestad y soldado en la guardia amarilla que, en 1656, reclamó lo que estimaba se le debía como pérdidas respecto a lo contratado y ejecutado, pues "aunque trujo al dicho Sitio hasta

cantidad de cuarenta y dos pilastras que le fueron mandadas hacer, dispuso Diego Velázquez aposentador mayor de S.M. que no se pusiese más de una pilastra en cada extremo", a consecuencia de lo cual no resultaron útiles más que catorce². "Pilastras" son balaustres de sección cuadrada y más fuertes que los normales. Según se desprende de las reclamaciones del cerrajero, la escalera había de tener nueve rampas y, por tanto, para que resultasen catorce ángulos debía haber al menos dos descansillos a lo largo del ascenso, y otro al final; en cada ángulo se agrupaban tres "pilastras". La solución más sencilla propuesta por Velázquez es común en escaleras madrileñas buenas de la segunda mitad del XVII, por ejemplo la magníficamente conservada del Hospital de la Venerable Orden Tercera, de 1685, que aquí se reproduce. Es destacable que el pintor intervino por orden directa del Rey:

Y yendo Diego Velázquez aposentador mayor de orden de V. Magd. a ver dicha escalera resolvió que no se pusiesen en cada extremo della más que tan solamente una pilastra donde estaba dispuesto por Gaspar de la Peña aparejador de dicho Sitio poner a tres y a cuatro...

siendo así que quien asistió a dicha obra, así al concierto como al verla fabricar y hacer y dar carruaje para llevarla a dicho Real Sitio y dineros para ir trabajando en ella fue el secretario Bartolomé de Legasa veedor de las obras reales de orden de D. Fernando Ruiz de Contreras³.

La escalera en cuestión debía estar en el antiguo palacio maestral, y no en el "cuarto nuevo" del Palacio de Aranjuez, pues en éste subsisten todas las del siglo XVI, salvo una, que fue rehecha bajo Carlos III. La intervención de Velázquez es curiosa, a mi juicio, por tres razones: se trata de una injerencia obvia y documentada en el terreno de los maestros mayores y aparejadores; está motivada por una razón exclusivamente estética, la de aumentar la ligereza de la balaustrada en lugar de subrayar, con la masividad de las pilastras, la riqueza objetiva propia de escalera para el Rey; por último, es tentador asociar con el contexto del Real Sitio la atención que el Aposentador dedica a esta salida del Soberano hacia el jardín donde, al año siguiente a este litigio, es decir en 1657, se colocó en el extremo de la Isla la fuente de los Tritones, "retratada" en el cuadro velazqueño del Museo del Prado, y comenzó así la reorganización y nuevo ornato de las fuentes en el Jardín, incluyendo en ellas algunas esculturas de Algardi encargadas en Roma, como es bien sabido, por Velázquez.

NOTAS

¹ Sobre Gaspar de la Peña, que llegaría a ser Maestro Mayor en 1671, cfr. V. Tovar Martín, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, IEM, Madrid, 1975, pp. 153-164. Asimismo, J. Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, COAM, Madrid, 1992, también para la intervención de Velázquez en el Alcázar. Para un resumen actualizado de la bibliografía sobre el edificio, J.L. Sancho, "Función y forma arquitectónica en los palacios campestres de Felipe II", en *Actas de las IX Jornadas de Arte El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, CSIC, Madrid, 1999.

² AGS, CSR, leg. 348-2, fol. 98. 1 de junio de 1656. La escritura se había formalizado en 1653 ante Lázaro Sevillano.

³ Id., fol. 210, otro memorial de Báez, resuelto el 8 de junio de 1656. La Junta acordó satisfacerle el precio de las pilastras, pero no parece que el cerrajero llegase a obtener los cuatrocientos ducados que estimaba haber perdido.

José Luis Sancho



JUAN MARTÍNEZ CUESTA

IN MEMORIAM

El pasado día 22 de julio de 1999 fallecía en Madrid, a los 56 años de edad, nuestro amigo y compañero Juan Martínez Cuesta. Licenciado en Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte, por la Universidad Complutense de Madrid, en 1986, su trabajo de licenciatura versó sobre la figura del Infante *Don Gabriel de Borbón y Sajonia, hijo favorito de Carlos III*. Fue tal la fascinación que sentía por este Infante, que su tema de tesis doctoral incidía sobre el mecenazgo y afición por las artes de Don Gabriel.

Comenzó a trabajar en el Servicio de Conservación e Investigación del Patrimonio Nacional el 15 de octubre de 1987, bajo la fórmula de contrato específico, ocupándose de una parte de la Colección de Pintura. Fueron años difíciles por la inseguridad en el empleo, pero su talante jovial, trabajador y responsable le hizo asumir diversas obligaciones y tareas que pronto dieron su fruto: el 1 de octubre de 1992 ganó mediante oposición la plaza de Conservador de Pintura. Paralelamente al estudio de la Colección de Pintura se le hizo responsable de los trabajos de Conservación y Catalogación de los bienes histórico-artísticos de San Lorenzo de El Escorial. Gracias a su tesón, y al entusiasmo que infundía a quienes trabajaban a su alrededor, hizo posible que se abriera de nuevo al público el Museo de Pintura de este Real Sitio. La estrecha relación que se estableció entre hombre-lugar culminó en los trabajos efectuados con motivo de la Exposición celebrada en dicho Monasterio, en 1998, bajo el título *Felipe II. Un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*.

Su labor investigadora se centró especialmente en la Pintura del Patrimonio Nacional, aunque su sensibilidad y afición a la Música, al igual que en el caso del Infante Don Gabriel, le impulsaron a adentrarse en los temas relacionados con este campo.

Pese a su enfermedad, trabajó con ilusión y fortaleza hasta el último momento. Participó activamente en la preparación de su texto destinado a la Sección de Notas y Documentos del número 140 de esta *Revista*, que ya no llegó a ver publicado.

Su vida ha sido corta, pero los que tuvimos el privilegio y la suerte de compartir algunos momentos con él, sabemos que su legado es grande, tanto a nivel personal como a nivel profesional.

Juan nos ha dicho adiós, pero nos sigue saludando día a día en nuestro recuerdo y en nuestro corazón.

Descanse en paz.

Área de Conservación.

PORCELANA DEL BUEN RETIRO

De las veintiséis exposiciones en las que desde 1878 hasta hoy han figurado piezas de porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro (1760-1808), la que se celebra en el Museo Arqueológico Nacional (agosto-octubre) probablemente sea la que define más un propósito de ser completa. Su título *Manufactura del Buen Retiro* indica bien claramente que su objeto no es sólo el resultado (203 piezas diferentes clasificadas en servicios de mesa, cajitas de rapé, botes de farmacia, objetos ornamentales y escultura) sino también el proceso y el lugar. Dentro de las tipologías citadas, la de servicios de mesa sigue un criterio evolutivo que permite apreciar tanto los distintos gustos decorativos y formas sucesivamente impuestas por la moda, como el avance en la calidad de los productos.

Respecto al lugar, la Exposición muestra las planimetrías de la Real Fábrica en el Parque de Madrid, que antes fueron terrenos del Palacio del Buen Retiro, resultado de recientes excavaciones arqueológicas. El catálogo aporta interesantes estudios realizados a base de documentación inédita que suponen un gran salto en el conocimiento de esta Fábrica. Lo mismo debe decirse de la exhumación del nombre de artistas que nada dicen hoy, pero que no merecen el anonimato ni la ignorancia.

Además de los importantes fondos propios, la Exposición del Museo Arqueológico Nacional cuenta con aportaciones de otras instituciones y de particulares. Como en la mayoría de las exposiciones sobre porcelana del Buen Retiro, el concurso de Patrimonio Nacional es indispensable. Ya en la de 1926 (*El Antiguo Madrid*) figuraron a nombre de Su Majestad el Rey piezas procedentes de la Casita del Príncipe, entre otras, similares a las que se exhiben hoy.

En esta ocasión Patrimonio Nacional ha aportado los siguientes objetos:

- Bote de farmacia, de la Real Botica (1794). Pasta tierna. Decoración pintada. Tiene forma de copa, tapa con borde simulando una corona de laurel y peana ochavada. En el centro de la copa, las armas reales.
- Jarrón (1784-1803). Pasta tierna. Decoración pintada. Cuerpo en forma de ánfora.

Crónica Cultural



Asas rectas de bronce rematadas por casco con penacho del mismo metal y apoyadas en sendas volutas. El cuerpo, decorado en estilo pompeyano.

- Jarrón (1802-1803). Pasta tierna. Decoración pintada. Cuerpo en forma de ánfora. Aplicaciones de bronce. Serpientes anudadas en torno al cuello del jarrón formando asas, de dicho metal. En el centro de la copa, seis danzantes en biscuit sobre fondo salmón. Peana en cruz con símbolos egipcios.

- Jarrón (1784-1803). Pasta tierna. Decoración pintada. Cuerpo en forma de ánfora. Aplicaciones de bronce. En el cuerpo cenefa de flores y, en la parte superior, amorcillos con guirnalda en biscuit sobre fondo

azul. Curiosa combinación de inspiraciones de Meissen y Wedgwood. A los lados del cuello, dos cisnes en biscuit.

- Jarrón (1784-1803). Pasta tierna. Decoración pintada. Cuerpo en forma de ánfora. Decoración estilo pompeyano. Asas de bronce. Peana cuadrada.

- Diecinueve placas procedentes de la Casita del Príncipe, de El Escorial (1790-1795). Pasta tierna. Piezas generalmente poco vistas *in situ*, dada la localización de la sala de porcelanas en la planta alta de la Casita, cuyo sólo trabajo acredita el gran nivel y calidad de la Real Fábrica del Buen Retiro. Inspiradas en los modos de Wedgwood, estas figurillas y escenas mitológicas de biscuit sobre placa de cobalto

(enmarcadas en madera tallada y dorada) son un prodigio de finura y belleza.

Nunca fue próspera la vida industrial y comercial de la Real Fábrica en sus casi 50 años de existencia. Por eso, cuando se tienen en cuenta las desventuras de esta manufactura que no encontró nunca la materia prima adecuada para su trabajo; que sus cargas laborales la condenaron a ser inviable; y cuya provisión de un combustible de calidad resultaba también problemática, crece la admiración por el resultado de los trabajos de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. ¿Cuál otro hubiese sido, de haber cuajado plenamente este formidable empeño del Rey Carlos III?

F. Javier Peña

CLAUDIO RODRÍGUEZ *IN MEMORIAM*

Sin mirar a esa puerta donde llama el adiós, y con estas palabras suyas, se ha ido Claudio Rodríguez (Zamora, 1954), Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1993.

Con su tránsito, el primero de entre los premiados, se coloca el Premio en la suerte de sí mismo: de si será efímero o duradero en el tiempo. Parte de la verdad profunda de la vida y de las cosas pasa por la muerte donde, como realidad de lo inexplicable, se asienta la eternidad.

*Tú, luz, nunca serena,
¿me vas a dar serenidad ahora?
("Hacia la luz").*

Rígiditas son las leyes de la poesía. Rígiditas. Su materia de trabajo (la palabra) y su campo de faena (la lengua), leves. Materia y campo de valor inmaterial, semillas de eternidad como la muerte.

*Hoy necesito el cielo más que nunca.
No que me salve. Sí que me acompañe.
("Cielo").*

F.J. P

Un placer singular

Dicen los que saben
que como el aroma
concentrado y
poderoso de la trufa,
no hay dos.
Buena razón
para elegirle
una compañía
singular.





Librería del Patrimonio Nacional

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN:

- Arte • Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles • Ediciones especiales

HORARIO DE ATENCIÓN AL PÚBLICO:
10.00 a 13.30 y 17.00 a 20.00 horas.
Lunes a sábado

LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL
Plaza de Oriente, 6. 28013 Madrid
Teléfono: (91) 541 80 37
Fax: (91) 454 88 41



Tarjetas de Navidad

Este año se continúa con las series de tarjetas que reproducen los más bellos códices de las Bibliotecas Reales y se inician nuevas colecciones de grabados de Durero, Maratta y otros.

Reales Sitios

“La mejor forma de conocer el legado histórico-artístico que nuestros monarcas han ido acumulando en los Palacios y Monasterios”.



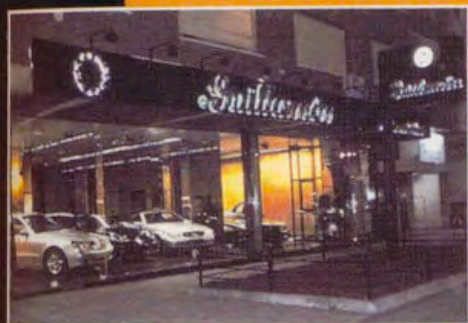


Guillamón

ESPAÑA-PORTUGAL-HOLANDA-ITALIA



Automóviles
Multimarcas



Prestige Cars®

VENTA

Prestige Rentals®

ALQUILER

Vehículos nuevos y seminuevos, procedentes de flotas y dirección. Todas las marcas, nacionales y de importación. Garantía oficial del fabricante en vehículos nuevos y Garantía europea en vehículos V.O.



Mercedes CLK 230 Kompressor
A estrenar. TODA LA GAMA MERCEDES



Saab Cabrio
A estrenar. TODA LA GAMA SAAB



BMW 530 TDS.
A estrenar. TODA LA GAMA BMW



Volvo V70
A estrenar. TODA LA GAMA VOLVO

HISPAMER RENTING

☎ 913.147.047



Audi A-3 TDI Ambition
A estrenar. TODA LA GAMA AUDI



Toyota Land Cruiser.
A estrenar. TODA LA GAMA TOYOTA



Porsche Boxster
A estrenar. TODA LA GAMA PORSCHE



Ferrari 355 - 360
A estrenar. TODA LA GAMA FERRARI

VEHÍCULOS DE OCASIÓN EN STOCK

OTRAS MARCAS O MODELOS CONSULTAR



BMW 525 TDS, 528 I. Varios



Mercedes CLK Cabrio 200, 230, 320. Varios



New Beetle 1.9 TDI. Varios



Mercedes E-230 280, 320. Varios



Mercedes SLK 200 y 230 Varios



Mercedes S300, S500. Varios



Porsche Carrera Cabrio y Coupé



Mercedes C180, C230 TD. Varios

Pº DE LA CASTELLANA, 268. 28046 MADRID. TELS. 913.147.047 (10 LÍNEAS). FAX. 913.159.640

ALQUILER COCHES DE LUJO: FERRARI, LAMBORGHINI, MERCEDES, BMW, PORSCHE (CABRIOS Y COUPES)
BODAS: COCHES CLASICOS Y DE EPOCA



MADRID: Hermosilla, 26. (Central). Tel.: 91 485 25 90.
Fax: 91 576 74 50. e-mail: gydnet@genio.infor.es.
Velázquez, 47. Velázquez, 42. Núñez de Balboa, 53.
Hernani, 68 (semi-esquina a Orense) • BARCELONA:

GASTONY DANIELA
DESDE 1876



Pau Claris, 171. Travessera de Gràcia, 14 • BILBAO: Eka-
no, 11 • VALENCIA: Cirilo Amorós, 81 • MARBELLA: Arda.
Ricardo Soriano, 72A (Edificio Los Portales) • ZARAGOZA:
San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre Vedruna).