



GILES KNOX

LAS ÚLTIMAS
OBRAS DE
VELÁZQUEZ

CEEH
CENTRO DE ESTUDIOS
EUROPA HISPÁNICA



1. Diego Velázquez, *Vieja friendo huevos*.1618. Óleo sobre lienzo, 128,6 x 148 cm. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

En las siguientes páginas expondré que dos de sus más célebres obras tardías, *Las meninas* (fig. 36, p. 131) y *Las hilanderas* (fig. 16, p. 70), pudieron concebirse como un comentario sobre la pincelada abierta y pictórica, y como un elogio con intención polémica en defensa de la habilidad manual en el arte de la pintura. Resultará crítico para mi argumentación un nuevo examen de una obra menos conocida, datada unos años antes de la creación de sus obras maestras y normalmente identificada como una *Sibila* o simplemente como *Figura femenina* (fig. 12, p. 52), que, según mi propuesta, debería ser interpretada como una peculiar *Alegoría de la pintura*.

Cualquier análisis que pretenda indagar en la comprensión teórica velazqueña de su propio arte debe estudiar necesariamente *Las meninas* y *Las hilanderas*. La primera fue creada como un obsequio para el rey Felipe IV y siempre se ha considerado como una especie de *summa* artística, tanto desde el punto de vista técnico como por su significado.

Introducción

Del mismo modo, *Las hilanderas*, pintada para un culto cortesano, no es una obra menos compleja en su conjunto de alusiones a otras obras de arte, y supuso para el refinado público velazqueño una declaración de la postura del artista con respecto a la historia del arte según él la entendía. Ambas pinturas ponen un desconcertante énfasis en la mano creadora: en *Las meninas* se trata de la mano del propio artista, que se alza con su pincel instrumental ante nuestros ojos; en *Las hilanderas* son las manos de las mujeres en primer plano, atareadas en transformar la lana cruda en hilo acabado. Y es la mano la que asocia la *Alegoría de la pintura* a esta distinguida compañía, pues aquí la mano derecha de esta figura femenina de medio cuerpo presiona con misteriosa insistencia una tabla en blanco.

Las primeras obras de Velázquez hacen pocas referencias a la tradición pictórica. Sus pinturas de juventud en Sevilla, como la *Vieja cocinando* (o *Vieja friendo huevos*) de 1618 (fig. 1), se caracterizan por un detallado interés en la descripción de formas, texturas y superficies. Los objetos se alinean en primer plano, invitando a su detenido escrutinio. Como ha señalado Jonathan Brown, Velázquez seleccionó cuidadosamente una serie de objetos cuyas texturas y superficies contrastan, colocando, por ejemplo, una pieza de cerámica que absorbe la luz junto a un metal reflectante³. El título de la obra hace referencia a los huevos que a la izquierda se cocinan, ya sea en aceite o en agua; y en este punto, Velázquez se impuso una tarea casi imposible al intentar diferenciar entre la transparente clara del huevo aún crudo y el líquido claro en el que se cocina. De este modo, demostró su habilidad para distinguir sustancias que resultan casi idénticas en apariencia. Además, los huevos no se limitan a flotar en el líquido, sino que se están cocinando, y Velázquez logra mostrar el proceso de cambio por el cual la transparente clara del huevo crudo se va tornando opaca al cuajarse. Este detalle indica que Velázquez estaba interesado en los flujos, en los procesos, y en captar lo fugaz y lo efímero. Pero en este momento de su carrera sólo es capaz de representar un instante individual en el *continuum* del cambio. Sabemos que, sin duda, la clara del huevo estará pronto hecha y completamente opaca, pero el uso relativamente escaso de la pintura permite que un momento aislado y muy concreto aparezca detenido ante nuestros ojos.

Otra obra de sus años de formación en Sevilla, el famoso *El aguador de Sevilla* (fig. 2), ejemplifica este interés en la captación y detención de un momento concreto de un proceso. El enorme jarro de agua que aparece en la base de la composición, con su abultada panza que casi coincide con el plano pictórico, acaba de ser salpicado, mojando su superficie. Velázquez pintó esa agua interrumpida en su deslizamiento por la cara del jarro, en marcado contraste con la solemne atemporalidad de la interacción entre el hombre y el niño.

³ J. Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, trad. de Fernando Villaverde, Madrid, 1986, p. 12.



2. Diego Velázquez, *El aguador de Sevilla*. Hacia 1631. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



6. Alberto Durero, *Autorretrato*. 1500. Óleo sobre tabla, 67 x 49 cm. Múnich, Alte Pinakothek.



8. Diego Velázquez, *El triunfo de Baco o Los borrachos*. 1628-1629. Óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

este sentido, no pretendemos sugerir que Boschini fuese una influencia directa sobre Velázquez, o que éste se limitase a adoptar las ideas venecianas y hacerlas suyas; sino que lo concebiremos como en el encuentro de dos mentes, en el cual Boschini y Velázquez dialogaron sobre lo que ambos creían cierto desde hacía tiempo. Es incluso posible que Boschini sacase más provecho de Velázquez que a la inversa. En cualquier caso, tras su encuentro, Velázquez contaba con la seguridad para proclamar por medios pictóricos su creencia en que la pintura era una actividad fundamentalmente mecánica y que la verdadera inteligencia artística residía en el diestro manejo de los pigmentos. Sin duda, Boschini no inspiró a Velázquez para que defendiese el estilo pictórico, pues hacía ya tiempo que era algo esencial en su estilo personal, pero en mi opinión el diálogo entre ambos le impulsó a proclamar su trascendencia.

Velázquez partió para su segundo viaje a Italia en enero de 1649. Su viaje anterior, entre 1629 y 1630, corresponde con el inicio de su estilo maduro⁷². Antes de su estancia en

⁷² Para un análisis reciente que considera que el primer viaje a Italia de Velázquez tuvo en él un impacto relativamente escaso, véase J. Brown, «Velázquez e

Italia», en sus *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008, pp. 387-403.



9. Diego Velázquez, *La fragua de Vulcano*. 1630. Óleo sobre lienzo, 223 x 290 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Italia, las obras complejas con muchas figuras presentaban dificultades significativas para Velázquez, como se puede observar en las infelices soluciones espaciales y ambigüedades narrativas de una obra como *Los borrachos* (fig. 8). Una vez en Italia, superó pronto dichos retos: así, *La fragua de Vulcano* (fig. 9) muestra quizá el mejor ejemplo de este espectacular salto. Con extrema lucidez y economía de medios, Velázquez construye un espacio para las figuras con el fin de representar su tensa historia. Parece casi imposible que entre ambas pinturas no haya pasado más que un año largo: volveremos sobre esta comparación al analizar *Las hilanderas*. Los historiadores del arte han dedicado una atención mucho menor al segundo viaje a Italia que al primero, sobre todo porque sus viajes posteriores no supusieron un cambio significativo en su estilo⁷³. Sin embargo, en nuestra opinión el segundo viaje a Italia

⁷³ Nuestro conocimiento del segundo viaje a Italia de Velázquez ha aumentado significativamente gracias a las investigaciones archivísticas de Salvador Salort. Véase

especialmente, S. Salort, «Velázquez e l'Italia», en *Velázquez*, Milán, 2001, pp. 53-83; e *idem*, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002.

2 UNA ALEGORÍA DEL ESTILO PICTÓRICO

En la época de su segundo viaje a Italia (1649-51), Velázquez pintó una bella figura femenina que se encuentra actualmente en el Meadows Museum de Dallas (fig. 12). Vista de lado, con sus labios entreabiertos, la joven se aparta ligeramente del plano pictórico, dejando su cara en sombra. Sostiene con su mano izquierda una tabla en blanco, mientras el dedo índice de su mano derecha oprime con cierta insistencia sobre la superficie de la misma. El brazo doblado forma una «V» en la parte inferior de la composición y, junto con la mano, brilla con un fulgor tal, que le confiere un especial relieve: en la mano de la mujer se encuentra necesariamente el quid de cualquier interpretación de este enigmático cuadro.

A pesar del enigma que desde hace tiempo presenta a los historiadores del arte, la obra del Meadows Museum nunca ha dado lugar a un debate sostenido. Aunque se suele identificar como una sibila, también ha sido considerada una alegoría de la inspiración artística, una alegoría de la pintura o incluso una representación de Aracne¹. A falta de documentación de la época, también ha sido problemática la datación de la obra, aunque

¹ La actual guía del museo: *The Meadows Museum: A Handbook of Spanish Painting and Sculpture*, Dallas, 2000, p. 29, identifica la pintura como *Figura femenina (Sibila con tabula rasa)*. W.B. Jordan, *The Meadows Museum: A Visitor's Guide to the Collection*, Dallas, 1974, pp. 20-21, 106, la identifica como *Sibila con tabula rasa*, pero luego sugiere que también podría tratarse de una alegoría de la inspiración artística. J. López-Rey, *Velázquez* (2 vols.), Colonia, 1996, vol. 2, p. 268, sugiere que la obra puede representar a Aracne. Pero en ningún caso autor alguno se ha pronunciado en favor de una identificación definitiva. La guía actual del museo indica «Figura femenina» sólo como su denominación principal. William Jordan muestra sus reservas en su identificación de la figura como una alegoría, y López-Rey deja abierta la posibilidad de que se trate de una alegoría o de una sibila. La ficha de catálogo de Salvador Salort en *Velázquez a Capodimonte* (cat. exp.), Nápoles, Museo di Capodimonte,

2005, p. 110, la cita como «*Sibilla con tabula rasa*», pero analiza la posibilidad de que se trate de un retrato de la pintora Flaminia Trivia o de una obra con cierta intención de expresar el poder creativo del artista. La ficha de Simona Di Nepi en D.W. Carr, *Velázquez* (cat. exp.), Londres, National Gallery, 2006, p. 218, concluye que «la sibila sigue siendo la interpretación más convincente». En el último estudio sobre la obra, J. Portús, ficha de catálogo en J. Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro* (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 331, también se muestra partidario de que la pintura sea una sibila. Babette Bohn, que ofreció una conferencia sobre «*Velázquez's Sibyl and the Art of Painting*» en el Meadows Museum el 26 de marzo de 2002, fue la primera persona en sostener con argumentos convincentes que se trataba de una alegoría de la pintura. Quiero agradecer a la profesora Bohn su amabilidad al enviarme el texto de su conferencia.



12. Diego Velázquez, *Allegoría de la pintura*. Hacia 1648. Óleo sobre lienzo, 64 x 68 cm. Dallas, Meadows Museum.

¿Retrato? ¿Sibila?

Antes de volver al tema central de nuestra argumentación, sobre la peculiar atención en la mano creadora del artista, debemos descartar lo que la *Alegoría* no es. Sólo cuando se hayan desechado esas posibilidades discordantes podrá revelarse una clara comprensión de la obra. Por una parte, posiblemente no se trata de un retrato: los rasgos de la cara sólo están definidos de un modo muy vago y la figura gira la cabeza de forma que casi resulta un *profil perdu*. Incluso en los retratos velazqueños de enanos y bufones se pretende un parecido con el retratado, y estas obras suelen rozar los límites de las convenciones del retrato; pero eliminar el parecido por completo supondría un paso en otra dirección. Por otra parte, la figura femenina en la *Alegoría* presenta un aspecto bastante anónimo y vagamente clásico, en lugar del vestuario propio de los personajes retratados por Velázquez. Si se tratase de una dama respetable, mostraría un indecoroso escote, una prueba reveladora, teniendo en cuenta la total ausencia en España de una tradición de desnudo en el retrato femenino, como existía en los retratos de cortesanas o de bellezas ideales en la Venecia del siglo XVI⁴. Por último, el dedo índice de su mano derecha presionando sobre la tabla expresa algún tipo de acción o simbolismo. Con la excepción de *Las meninas*, que es obviamente excepcional por muchos otros motivos, Velázquez se solía abstener de retratos historiados. Por tanto, si no se trata de un retrato, la figura femenina debe de representar algún tipo de figura histórica o una personificación.

La obra del Meadows Museum se ha identificado tradicionalmente con una sibila, una de las videntes paganas a las que se atribuía la predicción de la venida de Cristo⁵. Las convenciones de representación de las sibilas se habían establecido a finales del siglo XV, cuando se fijó su número en doce y se asignó a cada una de ellas un atributo específico⁶. Las célebres sibilas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina carecían de atributos específicos, pero instauraron un modelo que se mantendría durante gran parte del siglo XVII. Las sibilas se representaban como mujeres jóvenes con rostros iluminados y pesados vestidos orientales, y casi siempre con un tocado o turbante; además solían contemplar un libro de profecías. Al inicio de su carrera, hacia 1630, Velázquez había pintado una sibila de este tipo (fig. 13)⁷. Mirando al infinito, para sugerir su capacidad profética, aparece con un tocado, pesados ropajes y una tabla, todos los atributos habituales de una sibila. Sus rasgos resultan más

⁴ *La dama del abanico* de la Wallace Collection de Londres parecería contradecir esta afirmación, pero Z. Véliz, «Signs of Identity in *Lady with a Fan* by Diego Velázquez: Costume and Likeness Reconsidered», *Art Bulletin*, 86 (2004), pp. 75-95, ha sostenido que el inusual escote se debe a que se trata del retrato de una dama francesa, Marie de Rohan, duquesa de Chevreuse,

vestida a la moda francesa de la época.

⁵ En el análisis que sigue estoy en deuda con Babette Bohn, «Velázquez's *Sibyl* and the Art of Painting».

⁶ E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen age en France*, París, 1922, pp. 255-264; E. Wind, *Michelangelo's Prophets and Sibyls*, Londres, 1960, pp. 57-66.

⁷ Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, pp. 161-162.



13. Diego Velázquez, *Una sibila*. Hacia 1631. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

3 LAS HILANDERAS Y EL TRIUNFO DE VENECIA

La interpretación de la *Alegoría de la pintura* (fig. 12, p. 52) que se ha presentado en el capítulo anterior abre nuevas vías para la comprensión de *Las hilanderas* (fig. 16) y *Las meninas* (fig. 36, p. 131). Desde hace tiempo, se viene considerando que estas dos obras encarnan de algún modo las ideas personales de Velázquez sobre la naturaleza del proceso de creación artística. En nuestra opinión, los tres cuadros comparten el significativo tema de destacar el papel de la mano en la ejecución del estilo pictórico. Cada una de ellas expresa esta idea de una manera diferente, y su sentido no está en modo alguno limitado a este único tema, pero el mismo establece un estrecho vínculo conductor que otorga a *Las hilanderas* la importancia que la fama de *Las meninas* le había restado.

Al carecer de la documentación escrita de que disponemos para otros artistas de la época, como Poussin, que en este sentido es quizá el máximo ejemplo, los especialistas sólo pueden hacer conjeturas sobre cuál podría ser el punto de vista teórico de Velázquez. Tanto *Las hilanderas* como *Las meninas* ponen un extraordinario énfasis en los medios mecánicos con los que se producen las artes. *Las hilanderas* se centran en el tema del trabajo a través de la laboriosa actividad de las humildes mujeres en el primer plano del cuadro. *Las meninas* presentan al propio Velázquez desempeñando su papel, de pie, con pincel y paleta. Cuando a todo esto se le une la relación con Marco Boschini, Velázquez se revela como un artista radical, comprometido activamente en superar muchos de los principios de la tradición teórica del arte.

Al igual que *Las meninas*, el cuadro de *Las hilanderas* resulta una pintura enigmática. A primera vista, la obra parece representar una típica escena de género. En el sombrío primer plano se presenta una escena de labor, en la que figuran varias mujeres cardando, devanando e hilando lana en un magnífico desdibujado de animado movimiento. Pero un análisis más detallado revela otra escena que está teniendo lugar en la zona iluminada del fondo: unas damas con elegante vestuario de la época observan de pie una confrontación entre dos de ellas en el centro, una de las cuales eleva su mano y, por extraño que parezca, luce un casco. La pintura no encaja con facilidad en ninguno de los géneros



16. Diego Velázquez, *Las hilanderas*. Hacia 1658. Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

tradicionales, y la relación entre el primer plano y el fondo queda abierta a la reflexión del espectador. Mientras que gran parte de la historiografía ha considerado más importante la escena del fondo que la del primer plano, creemos que se le debe conceder la preeminencia debida al primer término como centro del significado de la obra. En *Las hilanderas*, Velázquez realizó un notable número de referencias a textos y obras de arte. Desde hace tiempo se reconoce la cita directa de *El rapto de Europa* de Tiziano (fig. 17) en el tapiz que cuelga tras la escena del fondo. Al mismo tiempo, veremos que Velázquez también hizo alusiones menos directas a la pincelada y a las composiciones de Tintoretto. Tiziano confería prestigio al estilo pictórico gracias a su prolongada asociación con el patronazgo real en España, mientras que Tintoretto destacaba en la tradición crítica por depender demasiado de la mano y no lo suficiente del intelecto. En su tratamiento del mito de Aracne, Velázquez se centró en la parte inicial de la historia que hacía hincapié en la habilidad de la joven. También parece haber aceptado el reto de una desaparecida pintura antigua descrita por Plinio que representaba el movimiento en el trabajo. Todas estas alusiones apuntan hacia un único tema común: la alabanza de la habilidad manual del artista.