

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

VELÁZQUEZ  
O LA SALVACIÓN  
DE LA CIRCUNSTANCIA  
y otros escritos  
sobre el pintor



Edición de José Riello

**CEEH**  
CENTRO DE ESTUDIOS  
EUROPA HISPÁNICA



Enrique Lafuente Ferrari retratado por Álvaro Delgado. 1982. Óleo sobre lienzo.  
Colección Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Fotografía cedida por la familia Lafuente-Niño.

# ÍNDICE

Evocación de Enrique Lafuente Ferrari, por JULIÁN MARÍAS	3
Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), por JESUSA VEGA	9
Velázquez en Lafuente Ferrari, por JOSÉ RIELLO	53

## TEXTOS DE ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss (1932)	77
La inspección de los retratos reales en el siglo XVII (con un autógrafo de Velázquez) (1941)	89
El feísmo en el arte o la estética de los bufones. En torno a un concepto de belleza (1944)	93
Velázquez en Ortega y Gasset (1960)	97
Velázquez o la salvación de la circunstancia (1960)	147
Mundo y estilo en Velázquez (1961)	169
El mensaje del arte velazqueño (1960)	197
La primacía de lo humano (1960)	203
Velázquez y Poussin (1963)	207
Velázquez y Felipe IV (1961)	231
Velázquez y los retratos del conde-duque de Olivares (1960)	245
Velázquez y la reina Isabel de Borbón (1960)	267
Velázquez y doña Mariana de Austria (1960)	277
Velázquez: príncipes e infantes (1962)	287
El soldado de <i>Las lanzas</i> (1961)	301
Sueño y enigma de Velázquez (1960)	303

La regia descendencia de Velázquez (1960)	307
De Velázquez al rey Balduino (1960)	313
Gloria de Velázquez en el Buen Retiro (1960)	317
Responso urbano a las cenizas de Velázquez (1960)	321
España se reconoce en Velázquez (1961)	325
Una revisión de Velázquez (1965)	329
Contestación al discurso de ingreso de Luis Díez del Corral en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1977)	337
Las escuelas españolas en el Prado (1949)	359
La cumbre del arte español (1953)	369
Velázquez y su arte (1971)	401
Publicaciones de Enrique Lafuente Ferrari sobre Velázquez	405
Índice onomástico	409
Créditos fotográficos	425

# EVOCACIÓN DE ENRIQUE LAFUENTE FERRARI \*

JULIÁN MARÍAS

Puedo decir que recordar a Enrique Lafuente Ferrari es repasar mi vida adulta en su integridad. Desde mis diecinueve años y sus treinta y cinco hasta su muerte, lo encuentro más o menos cercano, y con creciente proximidad; su persona, y pronto la de su mujer, Carmen, luego las de sus hijos, cuando fueron creciendo, se han ido entretejiendo con mi propia vida personal; y no menos con esa parte esencial suya, cuando la vocación anda por medio, que es la vida «intelectual».

Conocí a Enrique Lafuente a mediados de junio de 1933, en un buque, el *Ciudad de Cádiz*, en el cual el día 15 habíamos emprendido el Crucero Universitario por el Mediterráneo, organizado por don Manuel García Morente, Decano de nuestra Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Era un grupo de unos ciento ochenta profesores y estudiantes; a los madrileños se unieron algunos de otras universidades, y un grupo de estudiantes de Arquitectura, capitaneados por el profesor Pascual Bravo. Así conocí a Amalia Tineo, Rosselló-Pòrcel, Guillermo Díaz-Plaja, Salvador Espriu, entre los catalanes; a Fernando Chueca, a quien me había de unir perdurable y cercana amistad, entre los arquitectos.

Desde el comienzo de la navegación, algunos profesores ofrecían conferencias sobre las ciudades y países que íbamos a visitar, sobre su historia y, principalmente, las obras de arte que íbamos a ver. Los estudiantes éramos, como es debido, bastante críticos, aunque llenos de entusiasmo —sin esa combinación no hay vida intelectual, y, por supuesto, nada que merezca llamarse Universidad—; no siempre nos parecían admirables las conferencias. Uno de los primeros días escuchamos una de Enrique Lafuente.

---

\* Publicado en F. CALVO SERRALLER e I. GARCÍA DE LA RASILLA (eds.), *Goya: nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1987, pp. 15-31.

Era profesor auxiliar de nuestra Facultad; su nombre aparecía en el folleto en que se anunciaban sus cursos, pero no lo conocía. Nos produjo inesperado entusiasmo; elogiamos su conferencia, sin ocultar un elemento de sorpresa: no sólo sabía muchas cosas, sino que tenía *ideas* claras, justificadas, responsables. Con su modestia habitual, en un tono menor que ocultaba mal su satisfacción, nos dijo: «Es que yo he estudiado Filosofía». Y así era, aunque después se había orientado hacia la Historia, y en especial la del Arte. Nos pareció —y sigue pareciéndome— la clave de su figura intelectual.

Se fue anudando entre nosotros una amistad en que la estimación se unía al afecto profundo. Después de la Guerra Civil se hizo cada vez más próxima y frecuente. Y al cabo de los años se fue iniciando una colaboración en diversas empresas. A fines de 1951, cuando yo enseñaba por primera vez en los Estados Unidos, en Wellesley College, en la cátedra, vacante por un año, de Jorge Guillén, tuve una reunión en Boston con representantes de Smith College, que había iniciado, mucho antes de la Guerra Civil, la práctica de que sus estudiantes cursaran en España el *junior year*. Fue Katherine Whitmore, gran hispanista y admirable mujer, la que acometió la empresa; recuerdo haber visto al grupo de florecientes muchachas americanas en la Universidad Internacional de Santander, en el verano de 1934. La Guerra Civil interrumpió esta práctica, pero había llegado el momento en que se pensó restablecerla. Phyllis Turnbull quería saber si yo podría y querría enseñar a las estudiantes del Smith el curso siguiente; acepté desde luego. Me preguntó qué otros profesores deberían tomar parte en los cursos; sin vacilar le propuse tres nombres: Enrique Lafuente Ferrari, Rafael Lapesa, Salvador Fernández Ramírez. Durante varios años, los tres convivimos en aquellos cursos inolvidables, en el Instituto de Miguel Ángel, 8; nuestras amistades se reforzaron, y a ellas se unieron otras con nuestras alumnas, muchas de las cuales perduran hasta hoy, cuando son —o podrían ser— abuelas.

Andando el tiempo, Dorothy Mulberry organizó otro *junior year* en Madrid, esta vez de una pequeña y refinada institución de Virginia: Mary Baldwin College. Durante bastantes años, se estableció una maravillosa y mínima comunidad de profesores y estudiantes, ahora muchachas casi siempre del Sur, mientras que las del Smith solían proceder de New England. Fue una experiencia intelectual y humana de la que conservamos todos, pienso yo, incurable nostalgia. Los cursos se completaban con viajes —dirigidos siempre por Lafuente—, que enseñaba implacablemente la terminología artística, sobre todo arquitectónica, pero además mostraba los edificios, las esculturas, los cuadros, hacía penetrar en su espíritu, relacionaba unas cosas con otras, introducía en todo aquella claridad que nos deslumbró a bordo del *Ciudad de Cádiz*. Y otros añadíamos comentarios sobre las formas urbanas, la historia acumula-



1. Diego Velázquez, *Inocencio X*. 1650. Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

original, dice así: «Alla Santta di Nro Sigre. Innocentio X.<sup>9</sup> Monsre Maggiordomo ne parti á S. Sta. Per Diego de Silua y Velasq e Pietro Martire Neri». Es, no obstante, poco acostumbrada esta doble firma; la misma dedicatoria pudiera parecer algo insólita y no deja de ser curioso que ni Justi ni Mayer en su primer trato con la pintura vieran la copiosa inscripción<sup>9</sup> en la que no se dice el nombre del monseñor mayordomo, que Palomino tampoco cita. Hay realmente un argumento a favor de la autenticidad de la firma y es precisamente la inclusión de este oscuro nombre de pintor, que sale ahora a la luz en tan honrosa compañía como la del maestro español: Pietro Neri. Se conoce muy poco de Pietro Martire Neri. Por las referencias conservadas en repertorios regionales o locales

---

<sup>9</sup> Mayer lo explica diciendo que había visto la obra muchos años antes y colgada en un oscuro salón.

# LA INSPECCIÓN DE LOS RETRATOS REALES EN EL SIGLO XVII

(con un autógrafo de Velázquez)

1941

La escasa posibilidad de que pueda hallarse, a estas alturas, algún fondo nuevo documental que nos ilustre sobre aspectos mal conocidos de la vida de Velázquez hace interesante cualquier aportación. Por ello, y en letra impresa, debemos decir, para remordimiento de su culto y afortunado poseedor, que nuestro buen amigo José María Marañón conserva del gran don Diego algún documento de interés cuya publicación promete, con promesa que deseamos todos ver realizada. Pero ahora me refiero a los documentos que dio a luz el infatigable y erudito Miguel Herrero en la *Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, en el último número que vio la luz antes de nuestra guerra, correspondiente al segundo trimestre de 1936<sup>1</sup>. Estos documentos vienen engarzados, como de la erudición de su autor podíamos esperar, en una serie de citas de clásicos referentes al criterio diverso que se ha seguido en diferentes épocas de la Historia respecto a la licitud de que los malos artistas reproduzcan en pintura la imagen de los grandes de la tierra. Si Felipe II era liberal y tolerante en este aspecto, el siglo XVII vio con malos ojos esta licencia, y llegó un momento, en 1633, en que nada menos que la Sala de Alcaldes de Casa y Corte mandó hacer a sus alguaciles una redada de todos los mamarrachos posibles que fueran hallados en los estudios de los pintores de escaso crédito, y singularmente en los que de público se exponían colgados en las tiendas que no escaseaban desde las gradas de San Felipe a la puerta de Guadalajara. Velázquez y Carducho fueron llamados a juzgar de tal asamblea de esperpentos, y ellos dieron su dictamen mandando, en la mayoría de los lienzos juzgados, borrar las cabezas, por no estar pintadas conforme al arte y ser, por tanto, irrespetuosas para las reales y princi-

---

<sup>1</sup> M. HERRERO-GARCÍA, «Un dictamen pericial de Velázquez y una escena de Lope de Vega», *Revista Española de Arte*, t. XIII (1936), pp. 66-68.

pescas personas que en ellos se trataba de representar. Herrero transcribe el documento de *peritación* de los dos artistas de cámara redactado en forma de declaración, y con omisión extraña deja de consignar las firmas de ambos artistas, que figuran allí autógrafas y que aquí se reproducen<sup>2</sup> (fig. 4). Repasando los libros de la Sala de estos años del siglo XVII eché de ver que este detalle no era consignado por Herrero, y me apresuré a tomar nota y a fotografiar luego el fragmento en cuestión. Que tiene algún interés por ser una de las más antiguas firmas conocidas del maestro, pues Cruzada Villaamil hizo observar en sus *Anales* (p. 128) que las primeras firmas de Velázquez en el Archivo de Palacio comienzan a aparecer en las nóminas de 1641; no reproduce, por cierto, ninguna de ellas. Por su parte, Zarco del Valle, en el tomo 55 de la colección de *Documentos inéditos para la historia de España*, reprodujo hasta cuarenta documentos sobre Velázquez, de los cuales sólo cuatro<sup>3</sup> van firmados por el maestro y uno solo —el documento íntegro— reproducido en facsímil. Éste es el que a su vez sirvió a Curtis para reproducir la firma de don Diego en hierro grabado y dorado sobre la encuadernación editorial de su conocido libro sobre *Velázquez and Murillo*. Se trata, pues, en este caso de una firma de anciano, como que corresponde al último año de la vida del pintor, y ello se echa de ver en la letra gruesa y temblona, llena de lo que los grafólogos llaman *bavures*, empastes de tinta en las letras de ojo, mayúsculas y minúsculas, altas y bajas. Precisamente desde el punto de vista grafológico, lo que salta a la vista en la firma de 1633 que aquí se publica es el carácter que impresiona en la escritura de una persona de elevada calidad mental y moral: la simplicidad elegante, la finura del rasgo sencillo, su cursividad e inclinación, las ligaduras entre letras o aún entre palabras, la distinción de los rasgos curvos. Y esa nota que no suele faltar en la escritura de los intuitivos, de aquellos temperamentos como los de artista, en los que la intuición se afina, que consiste en dejar a veces aisladas las sílabas entre sí e incluso, a veces, las letras mismas de una sílaba. Por último, anotemos un rasgo de modestia en el joven artista que aún era entonces Velázquez en el pequeño tamaño de la D inicial, que más bien parece una minúscula. En cambio, en el autógrafo publicado por Zarco, el artista, en el final de su carrera y con la conciencia de su propio valer, estampa una gran D mayúscula, en la que su caligrafía de viejo rasguea la pluma y deja rastro sobrado de tinta.

Y ya en plan de comparación grafológica, no estará de más hacer notar el contraste de la firma de Velázquez, sencilla, con rasgos de distinción y cultivado espíritu,

---

<sup>2</sup> Debajo de las firmas de los dos pintores certifica la declaración con el «ante mí» Antonio de Toledo.

<sup>3</sup> De 1665 y de 1660 los otros tres; de esta fecha es el que se da allí en facsímil.

Fracasó de nuevo la esperanza. Doblemente, porque nació una niña —bautizada María Ambrosia de la Concepción— epiléptica, que falleció a los quince días. Otro parto, en 1656, fue, si cabe, aún más desdichado. Otra niña que creo no pudo ni ser bautizada, porque murió a las pocas horas. Al fin, al año siguiente de 1657, teniendo la madre veintidós años, vino un varón, el príncipe Felipe Próspero, cuyo nacimiento despertó entusiasmos en la corte y en el pueblo, que esperaba el sucesor. Lo que queda de él es el espléndido retrato del Museo de Viena (fig. 51, p. 297), pintado por Velázquez. El niño murió al año siguiente de fallecido el pintor, en 1661. Pudo creerse que la sucesión iba a asegurarse, porque en 1658 nació otro infante, Fernando Tomás, que sólo vivió unos meses. Parecía que Felipe IV quedaba definitivamente sin sucesión masculina de su sobrina y segunda esposa, cuando doña Mariana, cinco días después de morir el presunto sucesor, Felipe Próspero, el 6 de noviembre de 1661, dio a luz al desdichado rey que iba a seguir en el trono a su padre con el nombre de Carlos II. Nació hecho una lástima: brotes purulentos, fiebres, espasmos... Heredaba los rasgos austríacos, exagerados hasta la caricatura por la consanguinidad y las consecuencias de la liviandad del padre. Sin embargo, y para desdicha de España, sería rey. Un punto final, un fin de raza.

Con tantos partos seguidos, en plena juventud, la niña de Viena, alegre y pueril, se marchitó. Ya había pasado algunos puerperios difíciles y enfermedades graves: una en 1655. Pero además se resecoó su alma; se la tragó el formalismo español, la etiqueta y el solemne aburrimiento de la corte madrileña, que el humor más dúctil y la superior inteligencia de Isabel de Borbón había podido resistir sin abatirse. Mariana, no. Embarazos, dolencias, hijos muertos y, además, la noria de los deberes palatinos, las audiencias, las jornadas a los Sitios, las visitas reiteradas al convento de Atocha y a las monjas de Madrid, eso fue su vida. Sentía nostalgia de Viena, de su familia, de la vida que apenas había tenido tiempo de gozar...

Y además, pasados los primeros entusiasmos del matrimonio con la joven sobrina, el rey volvió a las andadas: a las liviandades, a los amores fáciles y efímeros. Doña Mariana, en el argos de chismes y murmuraciones que es un palacio, debió de saberlo pronto. Era celosa. Por eso, para alejar las ocasiones de infidelidad, procuraba alejar al rey de la corte y arrastrarlo a los Sitios Reales, donde las ocasiones que Madrid brindaba no eran tan fáciles. Gustaba doña Mariana del Escorial, al contrario de doña Isabel de Borbón, que tenía aversión al palacio presidido por la idea de la muerte.

Tan celosa era doña Mariana, que se cuenta como extremo singular que cuando en el Corpus de 1656 los reyes fueron a la fiesta de la octava del Corpus en San Felipe el Real —los cronistas lo dicen—, se dieron órdenes de que no hubiera, por la mañana,

en la iglesia, ni en el claustro, por la tarde, mujer alguna, *por los celos de la reina*. Justificados, hay que decirlo; aunque no justificasen tan escandalosa medida.

No valieron los consejos de sor María de Ágreda, desde su convento soriano, allá en la raya de Aragón. Cuando decidió sus nuevas bodas Felipe IV, la virtuosa e inteligente monja recomendaba especialmente al rey que le fuese fiel a su nueva esposa, pues bien conocía sus infidelidades a la primera. Fue inútil el consejo.

El rey envejecía y la reina Mariana se marchitaba, mientras el único heredero superviviente, el futuro Carlos II, se criaba enclenque y lleno de calamidades. Corrían los versos sobre su poca salud:

*El príncipe, al parecer,  
por lo endeble y patiblando,  
es hijo de contrabando,  
pues no se puede tener.*

Malas esperanzas para la monarquía, que la Historia confirmó. Con su muerte de 1660, Velázquez se ahorró el haber pintado al doliente Carlos, que nació al año siguiente. Fue Felipe IV quien, a su vez, dejó este mundo en 1665, amargado por su insegura descendencia, gastado por los placeres, viendo al país desprestigiado y empobrecido; de los remordimientos de sus pecados de Don Juan tenemos prueba de cuán intensos eran por la correspondencia con la monja de Ágreda. No sabemos si fue igualmente sensible a sus faltas de rey abúllico, que apenas gobernó.

Treinta años tenía doña Mariana cuando enviudó; la edad de plenitud de la mujer, cuando la madurez del carácter y la inteligencia se afirman, aunque se vele un tanto el esplendor de la juventud. La pobre doña Mariana, si no tuvo esplendores de belleza, tampoco brilló por la inteligencia o el carácter. Pero, como tantas personas poco discretas, era capaz de obstinación y terquedad. Débil, la esperaba el difícil papel de reina viuda en una larga y desdichada minoría. Su confesor Nithard, los nobles, Valenzuela, don Juan José de Austria, el hijo adulterino de su esposo, no la ahorraron complicaciones y disgustos, mientras España se desangraba sin esperanza y el rey Carlos II, entre padecimientos y exorcismos, veía extinguirse en sus manos la exhausta dinastía. Doña Mariana no vio su fin, ya que tuvo la fortuna de morir algunos años antes de su hijo, el 16 de mayo de 1696.

\* \* \*



37. Diego Velázquez, *La reina Mariana de Austria*. Hacia 1656-1657.  
Óleo sobre lienzo, 64,7 x 54,6 cm.  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Sánchez Cantón escribió de Felipe IV que había sido *el rey mejor retratado*; a su segunda esposa podríamos llamarla *la muy retratada*. En realidad, doña Mariana no posó ante Velázquez sino muy pocas veces; al parecer, sólo dos. Cuando la reina llegó a Madrid para reunirse con su esposo y tío, Velázquez estaba en Italia, por encargo del rey; estancia que él prolongó todo lo posible, hasta el extremo. Su primer retrato madrileño hubo de hacerlo Mazo, según parece. Pero Felipe IV debía de desear que Velázquez la pintara. Mas cuando Velázquez llegó a Madrid en enero del 1651, de regreso de su viaje, la reina estaba encinta y no salió de su trance hasta julio. El parto primerizo, en esta niña de dieciséis años, exigió una larga convalecencia. Suponemos, por ello, que el espléndido retrato de Velázquez no se pintase, por lo menos, hasta 1652. Don Diego se lució en el cuadro, donde algo de juventud y un cierto empaque regio salvaron la figura inexpresiva y absurdo atuendo de la reina. El retrato tuvo éxito. Dos ejemplares más se conservan en el Museo del Louvre (fig. 36), procedente éste también del Prado, y otro en el castillo de Schönbrunn, en Viena. Son los dos excelentes; pero el pincel de Velázquez tuvo escasa parte en el primero y acaso menos en el segundo. El de Viena, según una carta del embajador de Módena, se envió a la corte de Austria en 1653. Se hicieron de este retrato muchas otras copias en menor tamaño; nunca, que sepamos, de cuerpo entero; de busto siempre y algunas sin manos. Como fragmento, se ha estimado alguna vez la del Metropolitan Museum of Nueva York, acaso una buena réplica de Mazo. El busto de la Hispanic Society, de Nueva York, excelente, parece representar algo más grueso el rostro de la reina; mas tampoco es obra del maestro, ni el citado en la colección Brabazon, más lejos aún de Velázquez. Una reducción, en pequeño tamaño, abocetada y habilísimamente copiada, que no sé si es de la época, se conservaba en la colección Fernán Núñez y que creo inédita.

No muchos años después, y todo lo más tarde a principios de 1657, Velázquez hizo a la reina otro retrato, que se creyó perdido, del que se conservaban copias, y que salió a la luz después de haber estado medio siglo oculto en Inglaterra. Es el que pasó a