

Juan Luque Carrillo

Universidad de Córdoba

<https://orcid.org/0000-0001-8705-0307> 

La fortuna crítica de Diego Velázquez: de pintor de corte a caballero de Santiago

The critical fortune of Diego Velázquez: from royal painter to knight of the Order of Santiago

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.04>
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 64-77

Recibido el : 25-10-2023
Aceptado el : 15-11-2023

Resumen:

Uno de los episodios más desconocidos en la vida del prestigioso pintor del barroco español Diego Velázquez fue su polémico nombramiento de caballero de la Orden de Santiago, meses antes de su fallecimiento en agosto de 1660. Desde su llegada a palacio en 1623, al servicio del joven monarca Felipe IV, el artista aspiró a alcanzar el título de noble mediante su ingreso en dicha orden militar, a pesar de no reunir las condiciones necesarias para la admisión. No obstante, tras un largo proceso de investigación sobre su linaje, Velázquez fue finalmente admitido en la Orden, por petición directa de Felipe IV y gracias a la dispensa otorgada por el Papa Alejandro VII en un breve apostólico con fecha de 9 de julio de 1659.

Palabras Clave: Diego Velázquez, Orden Militar de Santiago, Felipe IV, siglo XVII, nobleza

Abstract:

One of the most unknown episodes in the life of the prestigious Spanish Baroque painter Diego Velázquez was his controversial appointment as a knight of the Order of Santiago, months before his death in August 1660. Since his arrival at the palace in 1623, at the service of the young King Philip IV, the artist wanted to obtain the title of nobleman by joining said military order, although he did not meet the necessary conditions for admission. However, after a long investigation into his lineage, Velázquez was finally admitted to the Order, at the direct request of Philip IV and thanks to the dispensation approved by Pope Alexander VII in the papal brief dated July 9, 1659.

Key words: Diego Velázquez, Military Order of Santiago, Philip IV, 17th Century, nobility.

Introducción. Diego Velázquez a la luz de la historiografía artística actual

Enfrentarse al estudio de la figura de Diego Velázquez puede parecer una labor interesante, y a la vez sumamente compleja, colmada de atractivos artísticos y retos biográficos en los que no faltaron momentos de gran expectación y enigmas aún ocultos. Tal es así que, en las últimas décadas, se ha escrito y publicado más de un centenar de libros, incontables artículos, aportaciones a seminarios, congresos y jornadas de investigación, sobre este “pintor de los pintores”, autor de su particular “teología de la pintura” que son *Las Meninas*, icono inconfundible de su producción artística y pieza clave del concepto de pintura de toda una época: la Moderna¹.

De este modo, Velázquez ha llegado a ser considerado uno de los grandes pintores de toda la historia de la pintura universal, particularmente del período comúnmente denominado barroco. En concreto, para el caso de España, junto con Francisco de Goya y Pablo Picasso, forma parte del trío de pintores hispanos más ilustres, en opinión de muchos historiadores². Sin embargo, en el caso de Velázquez, su proyección artística experimentó un desafortunado declive a partir de su muerte, acaecida el 6 de agosto de 1660, extendido a lo largo de todo el siglo XVIII, y del que no logró recuperarse hasta su redescubrimiento a partir de 1870 por parte de los artistas del impresionismo francés, quienes encontraron en su pintura un precedente inspirador. Tras esta feliz recuperación de la memoria artística del maestro, a partir de finales del siglo XIX, vieron la luz los primeros estudios y revisiones biográficas abordados por historiadores del arte, que consagraron su identidad y lanzaron su particular y flemática pintura a nivel mundial³.

Resulta evidente cómo esta circunstancia se debió, por un lado, al restringido acceso que se tuvo de la mayor parte de su producción, por hallarse encerrada hasta la fundación de la pinacoteca nacional del Prado entre los muros de las residencias reales de Madrid. Pero, por otro lado, lógicamente también influyó el propio estilo del artista, singularísimo e inconfundible, con el retrato como género predominante en cada una de sus etapas y periodos.

Sin embargo, con Velázquez, asistimos al encuentro con un extraordinario maestro del arte de la pintura que, con solo veinticuatro años de edad, logró convertirse en pintor de cámara, al servicio de la monarquía, lo cual le permitió vivir muy desahogadamente en el selecto ámbito cortesano y gozar de un prestigio y supremacía sobre todos los pintores españoles del Seiscientos. No obstante, su estilo no despertó apenas interés en muchos de los artistas de la época, quienes se mantuvieron fieles a los postulados de la pintura de tradición tardorrenacentista, sin valorar pues su moderno

¹ Véase: Calvo Serraller, Francisco (1991).

² Brown, Jonathan (1986): 27.

³ Véase: Camón Aznar, José (1964).

naturalismo retratista. Y para mayor desavenencia, la estética del clasicismo difundida desde las academias instauradas a finales del siglo XVIII, abordó con indiferencia la genialidad y creatividad artísticas del maestro, en beneficio de los pintores barrocos del Setecientos y sus estilos más evolucionados⁴.

Ciertamente, la misión artística de Velázquez consistió, desde sus orígenes sevillanos en 1617, en la experimentación del retrato como principal género artístico, capaz de abarcar y recrear lo natural, la ficción, lo imaginario, las narraciones de las fábulas mitológicas y los pasajes evangélicos de contenido religioso-moral. Para ello, el artista se adentró profundamente en la imagen verosímil, para no quedarse en su mera copia, o reproducción, sino investirla de naturaleza, ya fuese real, es decir tomada del medio natural, o bien una imagen idealizada. En ambos casos, Velázquez dotó a sus imágenes de un particular realismo que terminó por convertirse en la principal característica de su credo y lenguaje artísticos, como puede advertirse en la mayoría de sus producciones creadas a partir de la década de 1630.

Por lo tanto, Velázquez pretendió recrear en sus obras una nueva realidad basada en la apariencia de las manchas, de la luz y el color, y que podía disolverse - cuando el espectador se acercaba - y demostrar la verdad interpretada por el artista, no la verdad específica reflejada en la naturaleza. Ello le llevó a reflexionar frecuentemente sobre el diálogo entre la realidad y la ficción pictórica, motivo por el que, únicamente a excepción de El Greco⁵, Velázquez se autorretrató en su conocido lienzo de *Las Meninas*, ejerciendo precisamente su arte de la pintura, con el pincel y la paleta entre sus manos (fig. 1).



Figura 1. Diego Velázquez (1599-1660): *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (detalle). 1656. Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid, España.

⁴ Cruzada Villaamil, Gregorio (1885): 35.

⁵ Su autorretrato con los instrumentos del arte de la pintura, confundido a menudo con el retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se considera el primer autorretrato en el que un artista español (de procedencia griega en este caso), inmortalizó su identidad y categoría profesional.

Es lógico pensar, pues, cómo esta pretensión estética, unida a su carácter -según muchos autores- frío y melancólico, lo convirtió en un artista aislado, excepcional en el medio en el que se movió, con una concepción preferentemente funcional, práctica, y escasamente reflexiva. También por ello nunca contó con verdaderos discípulos y seguidores que crearan escuela pictórica, a pesar de disponer de un taller personal en el que acogió e instruyó a varios oficiales y aprendices. Se impuso públicamente más la imagen del artista buscador incansable del título nobiliario, y que la sociedad estamental española le negaba, que la de su propio arte. Es decir, llegó a tener más importancia su propia identidad, que sus excelentes pinturas.

Al respecto, pocos son los maestros de la pintura española moderna que podrían compararse con Velázquez, retratados después de morir, como aparece en el famoso dibujo realizado por Juan de Alfaro, donde se muestra el cadáver del artista, tocado con un amplio sombrero, una capa y la cruz de Santiago sobre el pecho. Es, sin duda, un claro reflejo de su éxito social y de su mitificación como artista que, un siglo después, Antonio Acisclo Palomino describiría en su volumen de las *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*⁶. No obstante, ello alimentó un riesgo para la concepción artística del maestro, al pretender representar la realidad y no apariencias reales: su postrera condición de artista de ficción.

Es por ello que Velázquez exige, quizá más que otros artistas, un género historiográfico especial ya que, aunque pretendamos insertar su actividad en el contexto moderno que le tocó vivir, su personalidad rehúye y se separa de él. Crea su propia historia, al margen de las trayectorias pictóricas desarrolladas por los restantes pintores españoles barrocos, sin competir laboralmente por obtener encargos, sin tener ni siquiera relaciones personales y lazos de amistad dentro del gremio de pintores, y sin necesidad de darse a conocer y proyectar su arte entre los principales mecenas y patrocinadores locales del momento. Por lo tanto, la mejor forma de abordar a Velázquez es, en nuestra opinión, la biográfica, dando razón personal, aunque circunstanciada, de su concepto pictórico y su personalidad, y de ahí que, frente a los géneros y temáticas más demandados en la sociedad española del siglo XVII, Velázquez se aventuró particularmente en el retrato, logrando captar las personalidades de cada individuo y reflejar sus estados psicológicos.

Por todo ello, Velázquez rompió con la tradicional concepción de artista y obtuvo un éxito inmediato y pleno que le permitió viajar fuera de España en más de una ocasión, y modificar su propio estilo y lenguaje artístico, al tiempo que debió luchar contra su personalidad melancólica y circunstancias familiares, e incluso contra su propio

⁶ Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1742): 77-85.

nacimiento que, como comprobaremos a continuación, fue su mayor infortunio para la obtención del deseado título de noble.

Del anhelo a la realidad: concesión del hábito de la Orden Militar de Santiago

Tras su llegada en 1623 a la corte de Felipe IV, y sus dos viajes documentados a Italia, Velázquez experimentó el culmen de su carrera profesional, y también social, en 1659, año en que fue reconocido con la concesión de la cruz y hábito de la Orden de Santiago, gracias a su particular amistad con el rey quien, desde el primer momento, desde su ingreso en palacio, le consideró un cortesano, y no un simple pintor encargado de satisfacer sus inquietudes artísticas.

Sin embargo, Velázquez pertenecía no a la selecta hidalguía hispana seiscentista, sino a un colectivo profesional reunido en torno al arte y oficio de la pintura, un gremio, cuyos integrantes trabajaban y competían por conseguir encargos y proyectos y, de este modo, asegurar sus medios de vida y una cierta solvencia económica. Ahora bien, probablemente desde época temprana, Velázquez deseó ser investido con el hábito de una de las órdenes religiosas militares activas en el siglo XVII, lo cual traería consigo su inmediato reconocimiento de hidalgo y, por tanto, un honor social añadido a su condición de pintor, lo cual le permitiría proyectar su arte con mayor facilidad y conseguir un mayor éxito profesional aún.

Con total seguridad, durante su segundo viaje a Italia entre 1649 y 1651, ante las muestras de aprecio que recibiera de sus aristocráticos interlocutores, este deseo de obtener la hidalguía debió transformarse en necesidad, iniciando los primeros intentos y pasos con el fin de colmar sus pretensiones, incrementadas al recibir, en septiembre de 1652, el título de aposentador mayor de palacio, y su posterior traslado en 1655 a la Casa del Tesoro, inmediata al Alcázar, donde compartió vivienda con el barbero real Juan González⁷.

Además, en marzo de 1654 Velázquez recibió una carta -descubierta hace escasos años- de su viejo conocido y nuncio en España Monseñor Camillo Massimi, cuyo texto expresa una relación íntima y de gran afectividad entre ambos personajes, seguramente forjada durante los años de la etapa en que Massimi residió en Madrid, hasta 1658. El tono cercano y cálido con que Monseñor se dirige al pintor, reflejado particularmente en su despedida "*le bacio affettuosamente le mani [...]*"⁸, indica el grado de simpatía y aprecio que el religioso profesaba hacia Velázquez, verdaderamente no en un nivel de homogeneidad social, pero sí de indudable amistad. Esta relación de Massini con el pintor debió alimentar su necesidad de ser reconocido como caballero, lo cual consolidaría por otro lado, aún más, su trato continuado y amistoso con Felipe IV.

⁷ Marías, Fernando (2005): 113.

⁸ Baticle, Janine (1990): 56.

Velázquez anhelaba, por tanto, conseguir el hábito de una orden militar que no sólo lo elevara al estamento noble, sino que también lo situara al nivel de los grandes artistas recompensados con un título de caballero: Tiziano (con los títulos de caballero de la Escuela Dorada y Conde Palatino), Baccio Bandinelli, también caballero nombrado directamente por el emperador Carlos V, Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre y caballero de Santiago desde 1626, y Rubens, igualmente caballero (desde 1631) en este caso por petición de la infanta y gobernadora de los Países Bajos Isabel Clara Eugenia⁹.

Un hecho particularmente significativo en la vida del pintor fue la incorporación de su apellido materno en 1647 en su rúbrica, de modo que, a partir de esta fecha, el artista -conocido hasta entonces como Diego Velázquez- comenzó a denominarse Diego de Silva Velázquez, fórmula que incorporaba ahora la categoría social de la rama portuguesa de sus ancestros maternos, como vemos en algunas de sus obras posteriores a ese año, como el famoso *retrato del Papa Inocencio X*, fechado en 1650 y conservado en la romana Galería Doria Pamphili. Su firma en el trozo de pergamino que sostiene el



Figura 2. Diego Velázquez Diego Velázquez (1599-1660): *Retrato de Inocencio X*. 1650. Óleo sobre lienzo. Galería Doria Pamphili, Roma, Italia.

⁹ Fernández, Antonio (1989): 48.

pontífice en su mano, informa: “*Alla San[ta] di Nr. Sig. Innocencio X^o. Per Diego de Silva Velázquez della Camera di S. Mt. Catt.*”¹⁰ (fig. 2).

Para asegurar su nombramiento de caballero de la Orden de Santiago, Velázquez encargó a su amigo el historiador y genealogista leonés Lázaro Díaz del Valle (1606-1669), cantor de la capilla real de Felipe IV, la redacción de un tratado sobre el *Origen e yllustracion del nobilissimo y real arte de la pintura y dibuxo con un Epilogo y nomenclatura de sus muy yllustres insignes y affamados profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores principes del orbe*; doble obra escrita entre 1656 y 1658 y jamás concluida, que se pensaba dedicar a Felipe IV y al propio Velázquez, y en la que incluso se desempolvó un escudo de armas familiar con dos cuarteles que incluyeron trece roeles azules en campo de plata y una orla de ocho aspas de oro en campo rojo. El capítulo final de esta obra reconocía, para mayor fortuna del pintor, como máximos artífices y maestros del arte de la pintura a Pedro Pablo Rubens y al propio Diego de Silva Velázquez¹¹.

Sin embargo, para la investidura de un hábito de una orden militar, el Consejo de Órdenes requería de los candidatos dos condiciones imprescindibles: ser hidalgo y no haber ejercido ni ejercer oficio vil o mecánico. Ahora bien, según el procedimiento de concesión de un hábito, regulado por la pragmática de Actos Positivos de 1623, sancionado en 1653, únicamente el Papa podía dispensar al candidato de las dos condiciones requeridas, en caso de no reunir las. Y es que, en la *Regla y establecimientos nuevos* del Capítulo General de 1652-53, se explicaban detalladamente las condiciones que el candidato había de tener y que, por tanto, afectaban a Velázquez: “ser hijodalgo de sangre y sus padres y abuelos, y no de privilegio, no ser bastardo ni hijo o nieto de bastardo, ni descendiente en ningún grado de judío, moro o converso, ni descendiente -hasta el cuarto grado- de un condenado por la Santa Inquisición [...]”¹². Comprobada su hidalguía, el aspirante debía igualmente demostrar que no había ejercido oficio vil, que implicara trabajo físico manual, o ser hijo o nieto de oficial.

Por otro lado, también se decretó nula la información “por patria común”, aunque Velázquez no dudó en solicitar ser investigado en su rama materna originaria de Oporto (Portugal), petición que fue aprobada, si bien los resultados obtenidos no fueron precisamente los deseados por el artista. De igual modo, el Consejo declaró inválidos los llamados “actos positivos”, es decir, aquellos servicios y trabajos prestados al rey que eximían al candidato de las dos condiciones descritas.

Y en esta situación, el 22 de julio de 1653, el Consejo de Órdenes instó desde Roma a Felipe IV, a que no solicitase dispensaciones de oficios y villanías, pues se habían de reunir escrupulosamente las dos condiciones necesarias, información a la que respondió ásperamente el monarca, apelando y solicitando dicha dispensa directamente

¹⁰ Garrido Pérez, Carmen (1992): 82.

¹¹ Marías, Fernando. *Op. cit.*: 114.

¹² Lafuente Ferrari, Enrique (1966): 66.

al Papa, en caso de tener algún candidato o pretendiente. Aun así, días después, el 11 de agosto del mismo año, el Consejo advirtió con severidad al rey que no diese hábito a ningún criado de su corte que no tuviera ascendencia hidalga, ni a oficiales de su secretaría que no hubieran ejercido el cargo de secretario real¹³.

Aunque desde su temprana etapa de formación artística en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XVII Velázquez fuese considerado por todos como hidalgo, la realidad distaba de esta interpretación. Es por ello que, conociendo el propio artista su origen no hidalgo, permitió en 1658 la publicación de un Real Decreto en que Felipe IV incoó el proceso de investigación de la nobleza de su sangre y de la de su familia, que hubiera lógicamente descubierto su verdadera identidad y su inminente negativa a la investidura del hábito. Sin embargo, varios años antes, en diciembre de 1650, Velázquez había obtenido la promesa de Inocencio X de apoyar su solicitud y concederle, llegado el momento oportuno, la dispensa de hidalguía, promesa que sin duda dio un giro al difícil proceso y permitió finalmente su feliz concesión¹⁴.

Ahora bien, respecto al segundo requisito solicitado por el Consejo de Órdenes, Velázquez tenía que demostrar que nunca había establecido en su obrador una tienda para la venta y comercialización de óleos y lienzos, beneficiándose económicamente pues de estas operaciones, así como la justificación de su aprendizaje artístico de manera autodidacta, sin ayuda de un instructor durante un periodo de aprendizaje estipulado. Sin embargo, lo más difícil de demostrar, ya que en este caso hubo de negar la realidad, fue la demostración de su libre ejercicio de la pintura, sin haber sido sometido previamente a un examen por el gremio de pintores para su capacitación y ejercicio de la profesión. Para esta difícil operación, Velázquez reunió a 74 testigos -24 madrileños y 50 de Sevilla-, quienes aportaron testimonios e informaciones favorables en todo caso para apoyar la candidatura del pintor¹⁵.

El Reglamento del Consejo exigía que el candidato -así como su padre y abuelos- no hubiera ejercido “oficio vil o mecánico”, es decir, trabajo que implicara esfuerzo manual o físico, entendiéndose bordador, cantero, mesonero, tabernero, escribano o sastre, entre otros. Para ello, los testigos reiteraron la condición de Velázquez de pintor real, al servicio de los deseos artísticos de Felipe IV y del embellecimiento de su palacio. En realidad, describieron su oficio como el de “criado del rey, aposentador y ayudante de cámara, trazador de interiores en palacio y pintor sólo por distracción personal y para contentar el gusto del monarca [...]”¹⁶.

Un inusual proceso de estudio de una candidatura cargada, por tanto, de “piadosas mentiras” y “realidad desvirtuada” en el que participaron artistas como Alonso Cano, Juan Carreño de Miranda, el florentino Angelo Nardi, Pedro Sánchez Falconete o

¹³ Díez del Corral, Luís (1979): 82.

¹⁴ Marías, Fernando. *Op. cit.*: 115.

¹⁵ Pabón Núñez, Lucio (1964): 1563-1572.

¹⁶ Bonet Correa, Antonio (1960): 215-249.

Francisco de Zurbarán, este último autor de un descarado testimonio por el cual se informaba del aprendizaje absolutamente autodidacta del pintor, sin entrar en contacto con otro maestro, y sin haberse jamás llegado a examinar de la profesión, ocultando pues su instrucción artística junto a su suegro Francisco Pacheco y su examen de ingreso al gremio de pintores en Sevilla documentado el 14 de marzo de 1617, ante los alcaldes veedores y maestros de la pintura Juan de Uceda y el propio Pacheco¹⁷.

Esta segunda condición debió, sin embargo, pasarse por alto, tras la recepción del breve pontificio que dispensaba de hidalguía al abuelo paterno del pintor. En el auto dirigido a Felipe IV sobre el resultado de la investigación, el Consejo de Órdenes concluyó que Velázquez nunca llegó a ejercer el arte de la pintura como profesión u oficio, al no haberse dedicado a la venta y comercialización de sus pinturas, y que nunca fue examinado como el resto de pintores de la época [grave error], de modo que su ejercicio de la pintura era algo puramente vocacional y al servicio de los caprichos del rey Felipe IV.

El proceso de investigación sobre Velázquez se inició el día 1 de noviembre de 1658 y en él, el Consejo de Órdenes se centró particularmente en el primer aspecto, su expediente de limpieza de sangre. Meses después, en febrero de 1659, los miembros de la comisión de estudio emitieron un primer juicio negativo sobre la supuesta hidalguía del abuelo materno (Juan Velázquez) y de las dos abuelas (María Rodríguez y Catalina de Zayas) del pintor. En respuesta a este dictamen desfavorable, Velázquez presentó en abril del mismo año nuevas pruebas a su favor, procedentes de la exención de “la blanca de la carne” por parte del ayuntamiento hispalense. Sin embargo, tras haber controlado el libro de la *Imposición de la carne* en Sevilla el 15 de febrero, el Consejo no consideró aptas las nuevas pruebas, de modo que no hubo rectificación ni retractación en el documento sobre la no reconocida hidalguía de sus ancestros¹⁸.

De este modo, Felipe IV fue informado de la necesidad de conseguir una licencia pontificia para poder continuar con el proceso de nombramiento de caballero de su pintor de cámara. Tras un primer breve apostólico de Alejandro VII que rechazó la hidalguía de la línea paterna del artista, un segundo breve con fecha de 7 de octubre de 1659 autorizó el título correspondiente. Felizmente, un mes después, el 28 de noviembre, el rey concedió a Velázquez la cédula real de hidalguía necesaria y, acto seguido, en el madrileño monasterio de las jerónimas del *Corpus Christi*, Diego de Silva Velázquez pudo finalmente recibir el deseado hábito de la Orden Militar de Santiago¹⁹. Para ello, sin embargo, el artista hubo de invertir una fortuna, entre sobornos, documentación y gastos de administración, superando la barrera de la realidad histórica para acceder a una dimensión ficticia y difusa carente de rigor y certeza, profundamente cuestionada ya entre sus contemporáneos y artistas posteriores.

¹⁷ Marías, Fernando. *Op. cit.*: 115.

¹⁸ Harris, Enriqueta (1991): 97.

¹⁹ Maravall, José Antonio (1987): 112.

No obstante, a pesar de su ambicioso logro social, Velázquez vivió durante sus últimos años asumiendo funciones de aposentador real, envuelto a menudo en tareas propias del cargo, aunque sin descuidar lógicamente su pintura. Debió, por tanto, ocuparse de la calefacción del Alcázar durante los fríos meses de invierno, mantener las esteras en los suelos y pavimentos, dirigir reparaciones e incluso interceder a veces en las habituales disputas y riñas entre sus subordinados.

Y en este contexto, al final de su trayectoria artística, Velázquez intentó volver a viajar a Italia en 1657, aunque esta vez sin éxito. Los motivos de este tercer viaje frustrado se nos escapan, más allá seguramente de la gestión de otros encargos artísticos para Felipe IV. Es muy probable que el pintor, de 58 años, deseara reencontrarse con su hijo Antonio y su nieta Inés, que había enviudado precisamente ese mismo año de su marido, el napolitano Onofre de Lifrangui. Por lo tanto, aparte de las razones profesionales que motivaron este viaje, es lógico pensar que Velázquez deseara reencontrarse con su hijo y su nieta para mostrarles su condolencia ante la dura pérdida del joven napolitano.

De este modo llegamos al final de la vida del artista. Meses antes de su muerte, Velázquez preparó la que sería su última salida fuera de Madrid, con destino Fuenterrabía, donde tuvo lugar el enlace matrimonial entre el rey de Francia Luis XIV y su esposa la infanta María Teresa de Austria y Borbón, acto que serviría para sellar de nuevo la paz entre Francia y España, a través de la llamada Paz de los Pirineos. Allí, el pintor se encargó de preparar el alojamiento del séquito real y de diseñar las decoraciones y estructuras arquitectónicas efímeras que decoraron el pabellón donde se celebró la ceremonia nupcial entre los días 3, 7 y 9 de junio de 1660, en la Isla de los Faisanes, en medio del río Bidasoa, en la frontera franco-hispana²⁰.

Sin embargo, según la mayoría de los cronistas que asistieron y narraron el enlace, no parece que Velázquez participara directamente en él, aunque en opinión de Palomino, sí que estuvo presente, vistiendo el día de la entrega de la nueva reina de Francia un jubón con rica punta de plata de Milán bajo la capa de la Orden de Santiago, su espada de caballero al cinto y una vistosa cadena de oro sobre el pecho, sobre la que colgaba la venera de la Orden ricamente adornada con diamantes. Finalmente, concluidos los esponsales, el artista regresó a Madrid a finales de junio²¹.

Solo un mes después de su viaje, Velázquez cayó gravemente enfermo, probablemente de viruela, falleciendo días después, el 6 de agosto de 1660, tras recibir la extremaunción y haber confesado con el patriarca de las Indias y arzobispo de Tiro, Monseñor don Alfonso Pérez de Guzmán.

Debido a la rapidez con que la enfermedad entró en fase irreversible, Velázquez no pudo redactar testamento, dejando la disposición de sus últimas voluntades en

²⁰ Bonet Correa, Antonio. *Op. cit.*: 215-249.

²¹ Marías, Fernando. *Op. cit.*: 117.

manos de su esposa, doña Juana Pacheco, y don Gaspar de Fuensalida, su gran amigo y persona de confianza, quienes ofrecieron 236 misas de ordinario por su alma. Finalmente, el día 7 de agosto Diego de Silva Velázquez fue sepultado en una de las bóvedas de la capilla funeraria de Fuensalida, en la madrileña parroquia de San Juan Bautista, actualmente desaparecida a consecuencia de su demolición a principios del siglo XIX.

Curiosamente, sólo una semana después, falleció también su esposa, recibiendo sepultura junto a su marido, en el mismo panteón. Ante la celeridad de los inesperados acontecimientos, doña Juana Pacheco tampoco redactó carta testamentaria. Consideramos, en efecto, que el verdadero testamento simbólico de Diego Velázquez yacía en el ansiado hábito de Santiago, por el que luchó incesantemente durante sus últimos años de vida y con el que fue amortajado y honradamente enterrado. Precisamente, durante la velación del féretro, su joven discípulo cordobés Juan de Alfaro retrató al difunto Velázquez, presumiblemente con su capa y cruz militar. Este interesante dibujo a carboncillo, al que ya hicimos mención al inicio de nuestro trabajo,



Figura 3. Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680): Retrato de Diego Velázquez difunto. 1660. Carboncillo. Colección Frits Lugt, París, Francia.

se conserva actualmente en la Colección *Frits Lugt* de París (fig. 3). El final de la vida de Diego Velázquez quedó, según muchos autores, marcado por su personalidad melancólica, flemática y probablemente poco comprendida en su tiempo. Desde entonces, y gracias al interés que suscitó póstumamente su genio artístico, han sido muchos los pintores -Claudio Coello, Lucas Giordano, Goya, Manet o el mismo Picasso- quienes han mantenido vivas la influencia velazqueña y su memoria en la historiografía artística del vasto universo del Barroco.

Conclusión

Por último, a modo de conclusión, queremos referirnos nuevamente a la figura de Diego Velázquez como uno de los retos y atractivos más interesantes de la historia de la pintura española de todos los tiempos. Junto a su capacidad creativa y su indudable genio artístico, la personalidad huidiza y enigmática del maestro, ha hecho meditar también sobre su capacidad intelectual, dando a conocer una vida colmada de estragos y dificultades humanas felizmente superadas, con las cuales pretendió crear un mito conscientemente construido en base a sus particulares intereses sociales y personales, como ha quedado de manifiesto en su nombramiento de caballero de la Orden Militar de Santiago.

Pintor de cámara desde los veinticuatro años, especializado en el género del retrato, al que dotó de un especialísimo y singular realismo plástico, Velázquez superó con creces sus ambiciones profesionales, obteniendo un éxito inconfundible y convirtiéndose, por tanto, en uno de los iconos universales del arte del siglo XVII. La calidad de sus creaciones y la categoría humana que otorgaba a sus personajes y escenas cortesanas le convirtieron, pues, en la figura más sobresaliente de la escuela española de mediados del Seiscientos, al amparo de sus influyentes amistades e importantes lazos con los más destacados miembros de palacio y de la sociedad madrileña de la época.

Su personalidad ya descrita le llevó por unos derroteros que él mismo se fijó, difíciles e inusuales, pero apasionados y de gran interés para la historiografía actual. Paralelamente, su estilo pictórico, amable, cercano en su primera etapa sevillana, frente al marcado aristocratismo de sus últimas composiciones, sigue vigente aún en el estudio de la cultura del siglo XVII español, como testimonio inequívoco de un caso excepcional que rebasó las fronteras de nuestro país y participó del expectante y amplísimo capítulo de la pintura europea barroca.

Referencias

- Baticle, J. (1990). *Velázquez, el pintor hidalgo*. Madrid, Aguilar.
- Bonet Correa, A. (1960). *Velázquez. Arquitecto y decorador*. Archivo Español de Arte, 33, 215-249.
- Brown, J. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza.
- Calvo Serraller, F. (1991). *Velázquez*. Barcelona, Antártida.
- Camón Aznar, J. (1964). *Velázquez, 2. Vols.* Madrid, Espasa Calpe.
- Cruzada Villamil, G. (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid, Librería de Miguel Guijarro.
- Díez del Corral, L. (1979). *Velázquez, Felipe IV e Italia*. Madrid, Espasa Calpe.
- Fernández, A. (1989). *Los grandes pintores barrocos*. Barcelona, Vicens Vives.
- Garrido Pérez, C. (1992). *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid, Museo del Prado.
- Harris, E. (1991): *Velázquez*. Vitoria, Ephialte.
- Lafuente Ferrari, E. (1966). *Velázquez. Estudio biográfico y crítico*. Barcelona, Carroggio.
- Maravall, J. A. (1987). *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*. Madrid, Guadarrama.
- Marías, F. (2005). *Velázquez*. Madrid, Arlanza.
- Pabón Núñez, L. (1964). Góngora, Velázquez y El Greco. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 9, 1563-1572.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1742). *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres, Imprenta de Henrique Woodfall.