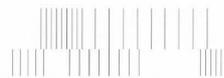


長崎県美術館 研究紀要 No.7

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum



目次

ハビエル・ポルトゥース講演録

「プラド美術館所蔵 スペイン黄金世紀の静物画——ボデゴンの神秘——」展

記念講演「ベラスケス、肖像を描く画家」 (長崎県美術館、二〇一五年四月二五日)

ベラスケス、肖像を描く画家

国立プラド美術館 ハビエル・ポルトゥース・ペレス / 9

翻訳 大妻女子大学 貫井 一美

Velázquez, pintor de retratos

Javier Portús Pérez, Museo Nacional del Prado / 3



記念講演「ベラスケス、肖像を描く画家」風景(2015年4月25日/於、長崎県美術館ホール)

ハビエル・ポルトゥース講演録

「プラド美術館所蔵 スペイン黄金世紀の静物画——ボデゴンの神秘——」展

記念講演「ベラスケス、肖像を描く画家」

長崎県美術館、二〇一五年四月二五日

長崎県美術館では開館一〇周年を記念して、二〇一五年四月二三日より約三ヶ月間にわたり「プラド美術館所蔵 スペイン黄金世紀の静物画——ボデゴンの神秘——」展を開催した。本稿は、スペイン国立プラド美術館のスペイン絵画（一七〇〇年以前）担当学芸部長であり、展覧会の学術監修を務めたハビエル・ポルトゥース氏を招聘して開催したその記念講演会の記録である。

展覧会では、スペイン黄金世紀の絵画に特異な個性をもたらすジャンルの一つとなった静物画の世界を八点の作品によりコンパクトに提示したが、講演においてポルトゥース氏はスペイン最大の画家であるディエゴ・ベラスケス（一五九九—一六六〇年）を取り上げ、その肖像画家としてのルーツと変遷を時代背景とともに論じた。このテーマは、ベラスケスにとつての肖像画は「自然の模倣」という性格において静物画と相通していたとする認識に基づくと同時に、同時代美術の心髄を紹介することでより深い展覧会理解へと聴衆を導こうというポルトゥース氏の深い配慮により設定された。

講演では、まず、ベラスケス随一の大作である《ラス・メニナス》（プラド美術館蔵）を中心に、同時代のスペイン人画家が当時、高貴なジャンルと見做されていた宗教画の制作に傾くなか、いかにベラスケスが例外的に肖像画に価値を見出していたのか語られた。続いてポルトゥース氏はベラスケスのセビーリヤ時代における宗教画やいわゆる「ボデゴン」を採り上げ、それらの登場人物がすでに画家の身近な人物の「肖像」であったことを指摘した後、宮廷画家登庸後の

作品へと話を展開した。ここでは、政治状況の変化に応じ肖像画の描き方を変えつつ、王侯貴族の相貌を的確に写し取るのみならず、彼らの背後に渦巻く宮廷の希望や不安などの情況もろともモデルの存在そのものを画面に再現し、現代に至ってもなお多くの芸術家たちに影響を与え続けるベラスケスの芸術の在り方が浮き彫りにされた。

以上の講演を本稿にまとめるにあたっては、ポルトゥース氏本人により内容に加筆修正が加えられた。邦訳は講演の通訳を務めた貫井一美氏によるが、講演録という性格を踏まえ口語表現を基本としている。なお、本講演は公益財団法人鹿島美術財団の賛助を受けて実施されたものである。

長崎県美術館とプラド美術館は、芸術作品の研究及び修復、保存、教育、新技術の導入の分野に関する専門家の交流を図っていく旨の覚書を二〇〇四年に交わしている。二〇〇九年以降は当館学芸員を研究目的で定期的にプラド美術館へ派遣している他、二〇一〇年には開館五周年を記念し同館が所蔵するエル・グレコ《聖母戴冠》の特別展示が実現するなど、須磨コレクションを契機として始まった当館におけるスペイン美術の収集及び調査研究活動において、プラド美術館との交流は必要不可欠なものとなりつつある。この度の展覧会及び講演会を機に、今後もさらなる両館の人的、学術的交流を継続していく所存である。

ベラスケス、肖像を描く画家

ハビエル・ポルトウース・ペレス(国立プラド美術館)

一六五六年、ベラスケスはそれまでの作品の中で最も大きなサイズであり、なおかつ物語的、構想的な作品、《ラス・メニーナス》(fig. 1)(マドリード、プラド美術館)の制作に取り組むこととなります。これはその大きさとその構図の複雑さからベラスケスの代表的な作品であり、後世に残るような傑作となります。《ラス・メニーナス》が描かれたのは画家が五七歳の時でした。スペイン国王フェリペ四世に仕える画家となってから、そしてヨーロッパで最も豊かで重要な絵画コレクションに触れるようになってから、三三年の歳月が経っていました。



fig. 1 ディエゴ・ベラスケス《ラス・メニーナス》
プラド美術館(マドリード)

一五世紀以来、美術の専門家たちは画家たちが従事するべき最も重要な仕事は「物語画」、有名で偉大な物語の主題、すなわちギリシア・ローマ神話、古代史の物語、または聖書の物語をテーマとした作品こそが優れた絵画と主張していたのです。この「物語画」というジャンルは、画家たちがその教養や構図、遠近法、比例、解剖、感情表現に関する自分たちの知識や教養を示すためには格

好のジャンルでした。ルネサンス以来のヨーロッパ美術に対する考え方は、肖像画は二番目のジャンルであり、物語画に比べて低く見られるジャンルでした。肖像画は基本的には模倣的なものであり、創造的なものではなかったのです。

しかしながら、《ラス・メニーナス》は、画家が未来の絵画のあり方を呈示するために構想した作品であり、それは物語画ではなく、肖像画だったのです。この《ラス・メニーナス》という作品を通してベラスケスは、肖像画というものが、神話画や宗教学と同じようにかなり入り組んだ解釈を持つものでありえることを示したのです。そこには、私たちが経験したことは異なる様々なレベルの情報が入り込まれ、共有されています。肖像画には、例えば王女という身分、宮廷という組織を支える儀礼的な関係、貴族という身分、教養によってもたらされる品格、また考え方や地位を示すための規範が反映されています。

三五〇年後の今もなお、この作品に常に異なった解釈がなされ続けているという事実は、《ラス・メニーナス》の驚くばかりに豊かなこの物語性の証なのです。ベラスケスは、パロミーノが一七二四年に「歴史化された(物語的)肖像画」と評した作品を描くに至ったのです。

代表作を描くにあたってベラスケスはなぜ集団肖像画を選んだのでしょうか。それは何よりもまず肖像画家としての意識、すなわち、彼が本来肖像を専門に描く画家であり、とりわけ宮廷肖像を描く画家だったからです。スペインではこの時代、絵画は卑俗で、機械的に作られるものであると言われていました。画家たちは、絵画は「芸術的な」行いであり、品格のあるものである、卑俗で手事的なものではないことを認めさせるために戦っていたのです。すなわち、

絵画は手仕事よりもっと知的な分野に属するものであると。絵画に関するこのような知的認識の探求は、画家たちに対する社会的に認められたいという願望と関係しており、そしてまた経済的な問題をもはらんでいました。つまり、画家達が彼らの仕事、すなわち絵画が「精神的なもの」で「手仕事」ではないことを示したなら、彼らは「売上税」を免除されたのです。

絵画と画家たちへの社会的評価と絵画が知的なものであるという認識は、スペインの黄金世紀においては重要な問題でした。このような状況の中でベラスケスは、国王フェリペ四世に仕えていた三〇年以上の間のその経験によって、画家に与えられる名誉ある地位は、どのような主題を描くかによって決められるのではなく、権力者たちとのつながりや彼らとの関係によって決められるということを学んでいました。ベラスケスの仲間のスペイン人画家たちの多くが、宗教画のように、高貴なテーマとされたジャンルを描くことにこだわったのに対して、ベラスケスだけが他のすべての画家たちの中で傑出することができたのです。しかし、それは神話や宗教主題の作品のおかげではなく、国王と王家の人々の肖像画家という仕事によってだったのです。

《ラス・メニーナス》を描く数年前にベラスケスは、自らが肖像画家であるという認識を別の作品で試しています。一六四九年から一六五一年にかけて彼は、イタリアへ二度目の旅をします。一回目のイタリア訪問は、それよりも二〇年前のことでした。その際には、ベラスケスは、いくつかの小さな肖像、少なくとも二点の小さな風景画そして、二点の大きな「物語画」すなわち《ウルカヌスの鍛冶場》(マドリッド、プラド美術館)と《ヨセフの衣》(エル・エスコリアル修道院)を制作しています。これらは、三〇歳の画家が(絵画の故郷とも言うべき)ローマにおいて示した興味の結実であり、絵画の中で最も高貴なジャンルに属するテーマを扱ったこの二点の作品をとおしてベラスケスはイタリアにおいて身につけた知識と画家としての可能性を示しています。

二度目のイタリア滞在の間、ベラスケスは、物語画において彼の能力を示すことには全く関心を示しませんでした。彼の絵画における主たる目的は、教皇庁の信頼を得ること、そしてヴァティカンを代表する最も重要な人物達が画家のためにポーズを取ることだったのです。カミリーヨ・マツシーミ、カミリーヨ・アスターリやフェルディナンド・ブランダーニのように権威ある聖職者たちの肖像画、さらにはローマ教皇インノケンティウス十世までもがベラスケ

スの前でポーズを取ったのでした。この肖像画は歴代教皇の肖像画の中でも傑作の一つとなっています。すなわち、ベラスケスは、画家としても、肖像画というジャンルにおいてもすでに十分な確信を持つに至っていました。ヨーロッパの画家たちにとっての根本的な芸術拠点であり続けていたローマにおいて、ベラスケスは他のジャンルの絵画を拒絶して、宮廷肖像においてだけその才能を示すことに関心があるかのように肖像画だけを制作しています。

このようなベラスケスの考え方の原点を知るためには、私たちは一六二三年にもどって探さなくてはなりません。その年、若きベラスケスは、セビーリヤからマドリッドに旅をしました。画家よりもさらに年若い国王に仕えることになったからです。その時から一六六〇年に亡くなるまで画家としての道は、常に変わらず画家の主たるパトロンであったフェリペ四世と共にありました。国王は、スペインにおいて新しい芸術を誰よりも高く評価する理想的な人物でした。ベラスケスは、国王やその周囲の人々のために宗教画や神話画を制作していましたが、彼が描かなくてはならなかった主な作品は肖像画でした。肖像画は、その時期には画家の作品の八〇パーセント以上を占めていたと推測されます。

とりわけ自らが肖像画家であるという意識は、ベラスケスが数多くの肖像画を描いたということだけに拠るのではなく、肖像画がベラスケスの美的な思想と一致したこともまた関係しています。つまり「自然の模倣」という認識です。一七世紀初頭をとおして、カラヴァッジョに代表される自然主義、すなわち自然に直に触れ、絵画のモチーフに接近するという考えに基づく画派が登場しました。その時まで、芸術に対する古典的な理論では、自然は不完全なものであり、芸術家の使命は、芸術の規範に則ってそれらを完璧なものにすることだったのです。「ありのままの自然」に倣った絵画のあり方を取り戻した主要な画家達の中でベラスケスの存在は際立っています。彼の肖像画に対する価値観は、このような考え方に直接的に関連しています。「肖像画を描く」ということは、描くモチーフに対して仲介するものなく、直接的に近づくことを意味します。古典主義者たちが何度かベラスケスに対して「頭部を描くことしか知らない」と非難したという逸話はこのような対立関係において考えなくてはなりません。

自然主義と肖像画の関係は、画家の初期の作品にすでに認められます。それはベラスケスがセビーリヤ時代に描いた宗教画やボデゴン(厨房風俗画)においてです。その主題性、色のトーン、光の扱いという観点から見ると、これらはヨ

ロッパの自然主義の画家たちの抱いていた関心と直接関係しています。これらの作品では描く対象を正確に描写することに最大の関心が払われているのです。そして身近な存在である人物像が描かれています。彼らは、しばしばその肖像を基にして描かれています。そのような日常的な要素はベラスケスの初期作品ではよく見られます。例えば、《卵を料理する老婆》(エジンバラ、スコットランド・ナショナル・ギャラリー)や《セビーリヤの水売り》(ロンドン、ウエリントン美術館)のような、スペイン語でボデゴンと呼ばれる厨房風俗画において、ここに描かれた人物達は、ベラスケスの日常から取り出されたものなのです。これらの人物たちの一人は、おそらくは「村人」です。ベラスケスの義理の父であり、著述家パチエコによれば、彼自身も画家のモデルとなっていました。私たちは、そのパチエコの顔をベラスケスの初期作品を通して見ることができます。

しかし、この時期にベラスケスはボデゴンを制作するためだけに肖像を用いたわけではありませんでした。宗教学画においてもそれらの肖像を用いたのです。例えば《福音書記者聖ヨハネ》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)に似た顔はもつと様々な作品に見いだせます。その中で、《東方三博士の礼拝》(マドリッド、プラド美術館) (fig. 2) は家族の「肖像」と見なされています。つまりこの作品は様々な肖像によって構成されているのです。画面奥には私たちが先に見て来たのと同じ「村人」を見ることが出来ます。私たちが現在プラド美術館にあるベラスケスによるパチエコの肖像を購入するにあたってそれに気づいたように髭を蓄えた王、その横顔はフランシスコ・パチエコがモデルになっています。あるいは、フランス、カストル市の美術館にある《最後の審判》に描かれたパチエコ自身による自画像

からもこの人物がパチエコであることは明らかです。聖ヨセフと同様、画面前景に描かれた跪く王の顔立ちが福音書記者聖ヨハネを描いた作品の人物の相貌と似



fig. 2 ディエゴ・ベラスケス《東方三博士の礼拝》
プラド美術館

通っています。また、聖母子は画家の妻と生まれて間もない娘であると言われています。

複雑な構図の作品に肖像を描き込んでいたのと同じ時期にベラスケスは、単独の肖像も描いています。すでに述べたパチエコを描いた肖像画(マドリッド、プラド美術館) (fig. 3) や《修道女ヘロニマ・デ・ラ・フエンテ》(マドリッド、プラド美術館)の二作品は、その高い表現力によって特に優れた作品と言えるでしょう。

ひとたび、宮廷に職を得てのち、画家が従事することになった主な仕事は、国王とその家族の肖像を制作することでした。ベラスケスのそれらの作品を通してスペインの君主の模範を示すことができたのです。そしてまたフェリペ四世の治世を通じて作られていくことになる政治的特徴の変化を示すことになったのです。ベラスケスの作品には彼以前の肖像画の伝統、宮廷儀礼、政治的変動、画家本人の野心のように、異なる様々な要素がまとめられています。宮廷肖像画家としての仕事を通して私たちはそのような要素を具体的に見ていくことにしましょう。

フェリペ四世は、一六二二年三月三十一日に一五歳で即位しました。バルタサル・スニガとオリバーレス公伯爵、彼はこの後二〇年の間、その右腕となる人物となりますが、国を治めるにあたって国王は彼らを支えとしていました。この新しい政府はそれ以前の政治家たちを批判し、断固とした改革の意志を表明することがその特徴とされています。即位に続く数ヶ月間、非常に早い速度で、次々と前行政の重要な職務に着いていた人々を罷免し、新しい閣僚や高位官僚の任命を行い、国家の行政や、経済関係を良くすることを目的とした法律を発令しました。フェリペ三世の治世に最も権力を握っていた人々の何人かに対しては非常に厳しい処置を取りました。彼らは国家を窮地に追い込み衰退させた

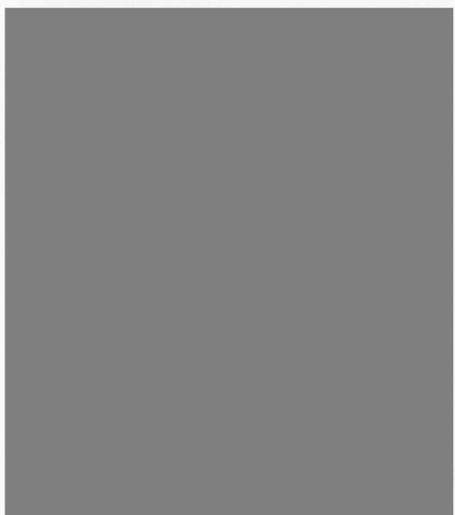


fig. 3 ディエゴ・ベラスケス《フランシスコ・パチエコの肖像》
プラド美術館

として弾劾されました。フェリペ三世の寵臣だったウセダ公爵は追放され、オスーナ公爵は禁固刑、またロドリゴ・カルデロンは処刑されることになりました。これらすべては国家の思い切った改造の結果だったと考えられます。そして行政の旧エリートたちと専門的知識を持った高位にある新しい官僚たちとの交代劇の結末でもありました。

同時に新政府は重要な政治的方針を示す措置を取りました。閣僚たちに役職や地位に応じた財産の申告を義務づけ、改革評議会を設立しました。また、衣服が贅沢になることを制限するための法を成立させました。例えばフリルのついた高価な襟を禁止され、それはもつとずっと簡素で安い布製のものに代わりました。これらの奢侈を禁じる法は、スペインの歴史が私たちに示した重要な規範のひとつを決定づけることになりました。すなわち、政治的イデオロギーをどのようにして服装に表現することができるのか、そして肖像画はどのような政治的理想を服装を通して示すことができるのかという手本となったのです。新しい政府は質素儉約、責任と改革の旗を掲げました。それらは、自分たちは正当であり、腐敗を告発された以前のエリート政治家たちとは一線を画すものであるということを示していたのです。肖像画家としてのベラスケスの主な仕事は、新しい国王のイメージにそれらの理想を重ねることにありました。そのような新政府の雰囲気をよく示した作品がプラド美術館にある《フェリペ四世像》(Fig. 4)です。国王は、地味な黒い服装で書斎机を脇に立っています。その表情や国王と一緒にそこに描かれたモテイーフはその責任と義務を私たちに

fig. 4 デイエゴ・ベラスケス《フェリペ四世像》
1623-28年 プラド美術館

示しているのです。机の上に置かれた帽子、その左手をのせたサーベルは軍事的そして司法行政における国王が背負った責任と関連しています。その胸にかけられた金羊毛騎士団の印はその血統の純粋さ、その顔を縁取る簡素な襟飾りは、質素儉約を掲げたその治世の明らかな象徴なのです。さらに、右手に持つ小さな紙片は、行政の長としての義務を果たす国王としての手本を表しています。

この肖像画が示す決定的な意味は、この作品を次の二つの状況と比較してみると明らかになるのです。すなわち従来の伝統的な宮廷肖像画としてその治世の初めに公に表されたフェリペ四世の肖像画です。従来の伝統的な宮廷肖像画については、フェリペ三世の治世にはもつと豪華な衣装や様式が主流でした。それらは、パントーハ・デ・ラ・クルス、ペドロ・ビダルやロドリゴ・デ・ビリヤンドランドの作品に見られます。たとえ温和な君主だったとしてもかなりの数の肖像画が鎧や武器を身につけていたり、またはその権力を示す多くの微で飾られた高価な衣装をまとうて描かれています。それらの肖像画のどれも君主の責務すなわち「日常の仕事」を表現してはいません。フェリペ四世の初期の肖像画においてはそのような伝統的な様式の肖像画が見られます。それはロドリゴ・デ・ビリヤンドランドが一六二〇年頃に描いたもので、小人のソプリーリョと一緒に描かれている作品です(マドリッド、プラド美術館)(Fig. 5)。国王は非常に精巧に作られた衣装をまとうて描かれています。その服装は、フェリペ四世の治世の初期に規制されるよりも以前の衣装に見られるような手の込

fig. 5 ロドリゴ・ビリヤンドランド
《フェリペ四世と小人ソプリーリョ》
プラド美術館

んだ豪華さを示すように描かれています。ベラスケスの描いた肖像画とこの肖像画を比較すると、フェリペ四世の到来を意味するものを視覚化するためにこれほど相応しい表現はほかには見られません。

その治世の初期におけるフェリペ四世に関する記述は非常に多く残されています。それらを通して私たちは、国王肖像のタイプは宮廷における国王のイメージと同じように複数あることがわかります。どのようなことを示したいかによって簡素であったり壮麗であったりするのかもしれませんが。この時期のフェリペ四世を描いている肖像画ではその多くにおいて、国王の衣装の豪華さが注目されますが、王自身の地味な顔立ちには興味を引かれません。それは公の行事にみられる記述がその原因となっています。それによれば一六二三年、聖ヒエロニムス聖堂と王宮の間で公式行列が行われたときに国王は、「ほとんどすべての部分に大変すばらしい金糸の刺繍が施された褐色の衣装」をまとっていました。

フェリペ四世の肖像画の多くは、先に述べたような記述と同じような衣装を着た姿で描かれています。そのような肖像画の一つ(マドリッド、個人蔵)では、国王は、胸前に重そうな金鎖をかけた豪華なダイアモンドのボタンのついた盛装で描かれています。また、国王の別の肖像画でもその衣装の豪華さが強調されています。パン・デル・アメン作とされている作品(マドリッド、ドン・ファン・パレンシア研究所)では、左手を書斎机の上に置き、右手には紙片をもっていることから明らかのように、盛装の国王は為政者としての責務を行う者としてのイメージで描かれています。

従来の国王肖像に見られる表現は、フェリペ四世が実際に公の場に現れた時の姿と一致しています。しかし、それと同じ時期にベラスケスが描いた国王の肖像画は従来の肖像画とは反対のものとなっています。その作品では、服飾的な誇示は避けられ、わずかな色彩のトーンと非常に微妙な熟達した光の使い方によって華美さや富というイメージよりも自らの統治、職務と責任を全うする国王としてのイメージを伝えようとしたのです。その黒っぽい衣装と書斎机を脇にした姿は、謁見をするときと同じようなポーズですが、謁見はファン・パブロ・マルティール・リソのような政治学者によれば、為政者がしなくてはならない重要な政務の一つでした。一六二三年に出版されたヒル・ゴンサレス・ダビラの著作によって国王は「金羊毛騎士団章をつけ、書斎机の傍らに立って初

めて大使たちを迎えた」ことが伝えられています。

ブラド美術館所蔵のこのフェリペ四世の肖像画では、私たちは、王家の肖像画家としてのベラスケスの仕事と密接に関わる様々な課題に直面します。それらは国王のイメージを創り上げ、操作する仕組みと関係しています。その当時の状況において、国王の肖像画は二つの段階を経た成果です。最初の肖像画は、一六二三年の作品で国王は少し足を開いており、そのマントはかなり広がっています。その四、五年後にはこのような構図は明らかに修正されています。国王の顔はより細長く、年齢に相応しい相貌です。もはやほとんど髭の生えていないような、せいぜい一八歳くらいの君主ではなく、二二、二三歳の国王の姿が描かれています。ベラスケスの作品に共通する修正がなされているのです。そして実用的な肖像画のあり方を私たちに示しています。エックス線を通して、そして多くのバリエーション作品のおかげで、私たちはその最初の段階の国王の顔を見ることができません。中でも特に質の高いのは、メトロポリタン美術館蔵の、オリジナルを模写した工房作です(図6)。

このことは、私たちに基本的な問題を提起します。すなわちベラスケスが、国王肖像の制作を操作しようとしており、国王の肖像画制作の独占を確かなものにしようとしていたということです。一六二八年から二九年にかけてマドリッドを訪れたルーベンスを唯一の例外として、ベラスケスはそれを手に入れたのです。しかし、国王が、ベラスケス以外、誰の前でもモデルにならないと決めた時、画家は、スペイン宮廷や外国における新国王とその周囲、そして貴族や



fig. 6 デイエゴ・ベラスケス(フェリペ四世像)
メトロポリタン美術館(ニューヨーク)

宮廷役人たちの一族たちの注文による途方もない数の肖像画制作に答えなくてはならなかったのです。それらの制作依頼に応じるためには、ベラスケスがその生涯最後の時まで維持することになる工房を作ることでした。

フェリペ四世の衣装や身体、空間の簡素な表現は、表情に乏しいその顔と補い合っています。そして人間的な感情表現を行わないという王家の人々の肖像画の長い伝統に則っているのです。この現実との隔たりと時間が超越されたかのような空気は、ベラスケスが描いた晩年のフェリペ四世の肖像画にも見ることができます。そしてスペイン国王すなわち半ば神聖な空気をまとった人物への期待や希望と関係しています。一六二二年に行われた宗教行列に参列した国王の姿を見た一人は、国王の「無償の尊敬と崇拜すべき愛情に起因する高貴な厳しさと優しい存在感」と述べていますが、同じような記述はたくさんあります。それらは国王自身をたたえるためであるのと同じく、肖像画をたたえるための言葉でもあります。「非常に不思議な動きと威厳のある表現で、その高貴な相貌によって、私は激しい尊敬の念にかられ、目を伏せて、膝まずいた。」サアペドラ・ファハルドは、ベラスケス作フェリペ四世の肖像画についてこのように述べています。

国王のその最初の肖像画は、それ以降にベラスケスが描くことになる王の家族や側近達の肖像画の規範となりました。それらの肖像画では単純な構図、色彩の簡素さが特徴的ですが、そのほとんどは責任と義務への倫理観を表しています。しかし、画家はその内面の表現をそれぞれのモデルによって見事に変えていきました。この肖像画を国王の弟のドン・カルロス親王の肖像画やオリバーレス公爵、そして宮廷役人たちの肖像画と比べると、これらの人物それぞれが負っていた役割を描き分けることのできたベラスケスの才能がよくわかります。

公的には国王の弟は、「王位継承者」ではなく、「親王」であり、宗教行列ではフェリペ四世の一步「前を」ゆく露払い的な位置にあり、それは家来や従者の立場にあることを示していました。カルロス親王の肖像画(マドリッド、プラド美術館)において、ベラスケスは「前を」行くものとしての親王の姿を描いています(Fig. 7)。一六二〇年代に流行した装飾品である太い金鎖のついた金羊毛騎士団章と十字架によってその身分が示されています。しかしその職務や責任を表す象徴は描かれていません。それらは、優美な細部の表現に入れ替わっています。す

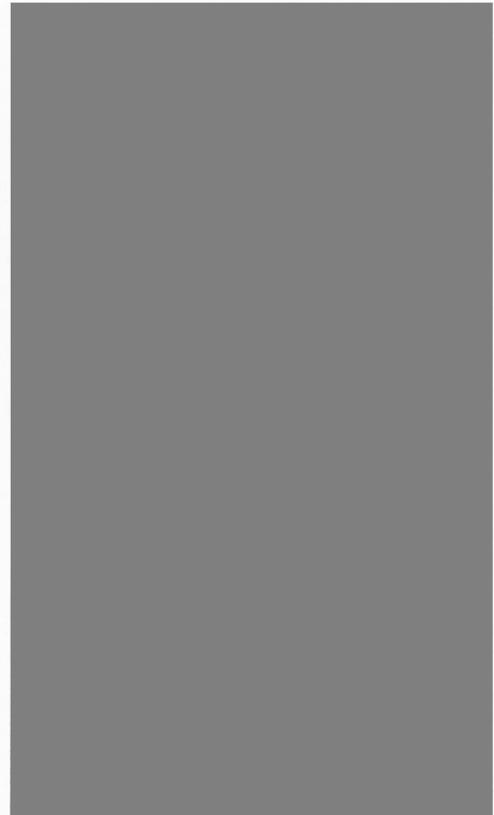


Fig. 7 ディエゴ・ベラスケス《ドン・カルロス親王の肖像》
プラド美術館

なわち、書斎机はなく、手に持った帽子は服飾的な飾りにすぎず、さらに司法や行政を示すようなものではなく、その右手には紙片も覚え書きの紙も描かれておらず、手袋を優雅なしぐさで手にしています。

また別の例では、それぞれサンパウロとニューヨークにある、オリバーレス公爵を描いた二点があります(サンパウロ美術館とニューヨーク、ヒスパニック・ソサイエティ)。それらを見ると私たちは権力を行使することに慣れている人物の前にいることがすぐにわかります。ニューヨークのヒスパニック・ソサイエティの作品(Fig. 8)では、オリバーレス公爵はやはり金の大きな鎖を交差するようにかけていますが、その胸にはカラトラバ騎士団の十字章が見られます。腰のベルトには金色の鍵がのぞいています。また右手で細長い鞭を支えています。腰のベルトには馬丁頭としての地位を示しています。馬丁頭という地位は、宮廷のヒエラルキー(階級)の中でも最も重要な地位でした。脇の机の上には帽子と將軍の指揮棒が置かれ、左手をサーベルの柄頭に置いています。この作品は、おそらくは一六二五年に制作されたものと考えられますが、この年はスペインの戦争の歴史において極めて重要な年でもありました。オリバーレス公爵は、その戦いにおいて頑健なる男性として自らの立場を確固たるものとしたのです。この作品では、彼が手に入れた権力、強さ、そして決断力が明確に表現されています。それらは、モチーフによってだけではなく、その表情や振る舞いによつ

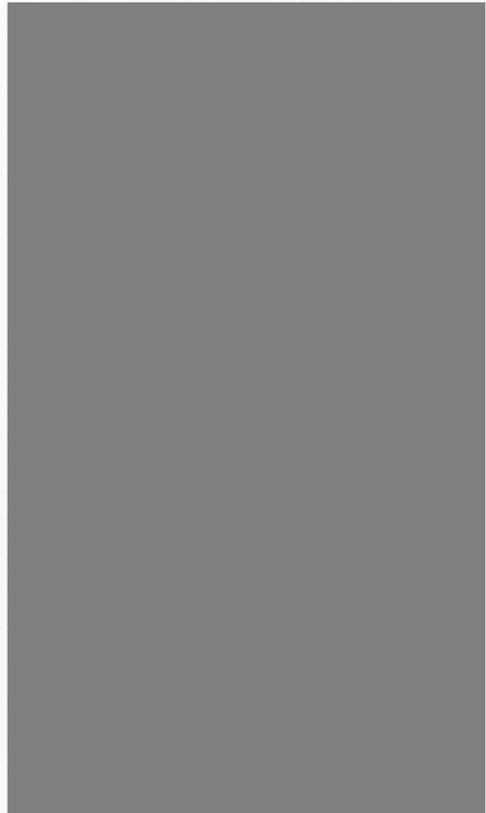


fig. 8 ディエゴ・ベラスケス《オリバーレス公伯爵の肖像》
ヒスパニック・ソサイエティ・オブ・アメリカ(ニューヨーク)

でも明らかです。サーベルを持つ手は、画面の前景に非常に力強く飛び出すかのように描かれています。また、その振る舞いは彼の顔つきや鞭を毅然とした様子で支えている右手と調和しています。無表情で観念的なフェリペ四世の肖像に対して公伯爵の肖像は、堂々として現実の世界観に満ちていて誰が政府の手綱を握っているのかを疑う余地がありません。

一六二九年夏、ベラスケスは、イタリアへ向けて旅立ち、翌年の末まで滞在することになります。この時期にバルタサル・カルロス皇太子が生まれ、マドリドの宮廷生活におけるベラスケス肖像画の新たな一章が始まりました。この時期、国王とオリバーレス公伯爵は、政治的にももっともゆったりとした状況で、即位して間もない頃のような政治改革はすでに過去のものとなっていた時期でした。そして豊かさや消費の時代は突然やってきました。一六三〇年代は、スペイン宮廷文化の歴史における黄金時代であり、プエン・レティエーロ宮殿のように王家の新しい宮殿が造営され、またトーレ・デ・ラ・パラダ(狩猟休憩館)の改築が行われることになりました。これらの場所は、祝祭行事や学芸の催しの舞台となったのです。この時期の宮廷を特徴付ける気晴らしと自身の楽しみ、楽観主義は王室の肖像画家としてのベラスケスの作品にも反映されています。宮廷肖像画という視点から見ると、この時代は、描く人物たちのタイプ、階層や地位も様々であるという点で、以前の肖像画とは大きく異なっています。

そして服装、構図や色彩のトーンや、筆遣いの点でもかなりな変化が見られます。また、画家がいつも肖像を描いているモデルの数も増えました。すなわち、その時期には、皇太子や道化たちを加えなくてはならないでしょう。ベラスケスは、基本的には相変わらず男性の肖像を描いていましたが、この頃には王妃や貴婦人たちの肖像画も制作されています。こうした変化の大きさを理解するためには、この時期に宮廷生活に迎えられることになった重要な人物の肖像画がその一助となります。その人物とは、バルタサル・カルロス、すなわち皇太子その人です。

彼を描いた肖像画のうち、最も初期のものはボストン美術館の作品(Fig. 9)です。皇太子は、幼児服を着たかなり幼い姿で描かれており、その将来の軍事的な責務を暗示する要素、すなわち上半身には胴鎧をつけ、その胸には飾り帯、小さな右手には指揮棒を持ち、また左手はサーベルの柄の上にあります。クッションの上には羽飾りのついた帽子が置かれ、この子供がどのような立場にあるのかを特徴付けています。皇太子と一緒に、右手にガラガラ、左手にリングを持った小人(エナシ)が描かれています。ガラガラとリングは、錫杖と地球という逆説的で重要な暗示となっています。この肖像は、一六三二年三月のカステイリヤ議会(国会)で行われた忠誠の誓いと関係しています。この時代の記録は皇太子の登場を次のように記述しています。「次にカルロス、フェルナンド両親王が皇太子を間にお出ましになりました。皇太子は丈の長い幼児服、サーベルと金とダイヤの飾りのついた短刀を付け、黒い帽子に貝細工の羽飾りをつけておられました。そして両親王殿下は皇太子を我らが国王陛下のすぐ傍にお連れになりました。」

この作品は、以前の作品とは大き



fig. 9 ディエゴ・ベラスケス《バルタサル・カルロスと小人》
ボストン美術館

く異なっており、ベラスケス肖像画の次の段階への出発点と考えられます。皇太子がこれほどきらびやかに着飾っていても、これ以前の作品に見られるような簡素な空間を創る代わりに、絨毯、カーテン、クッションなど、衣装部屋にあるような、様々な色で織られた織物に囲まれた様な派手な空間が描かれています。このような空間を描くことになったのは、華やかさを演出するという点で必要だったからです。そのため、ベラスケスは軽快で素早い、非常に「絵画的な」筆遣いを試さざるを得なくなりますが、その筆触はベラスケスの特徴の一つとなっていくのです。

フェリペ四世とその宮廷の、初期肖像画にその政治的意気込み、権力者の役目や宮廷儀礼が巧妙に反映されていたのと同じようにバルタサル・カルロスの肖像画もそのようなヒントに基づいて解釈できるかもしれません。複雑な遠近法、見事な色彩、力強い筆遣いの調和は、質素と抑制を装わなくてはならないという強迫の念にかられていた時期が過ぎ去った、より開かれた宮廷の姿を映しだしています。しかし、同時に新たな肖像が、儀礼と儀式という世界と肖像画は切り離せないものであることを教えてくれます。この作品ではベラスケスは、皇太子と小人との明らかな対比を創りだしています。皇太子が静止し、平然としている姿なのに対して小人は、じっとしていることができずに傍らで後方に目を向けた姿で描かれています。バルタサル・カルロスの持ち物は、王権の象徴であり、小人が持っているのは玩具であり、すべてのものは、歪んだ鏡のようなものに変えられています。身分の違いをさらに明確にするためにベラスケスは、皇太子を画面のかなり高い位置に描いています。

一六二三年八月にマドリッドではイギリスのウエールズ皇太子を歓迎するための騎馬試合が行われました。そこに登場したフェリペ四世の姿は次のように語られています。「すべての者達の目と心を奪い去り、それほどに国王の存在は美しく、その振る舞いは勇ましく、思いやりがあり、すべてが偉大なる配慮の賜物のように思われた。たとえ、大いなる無思慮が行われたとしても。一組の男女がオリバーレス公伯爵と共に参加したのだ。」このような公式の「無思慮」という表現には、その奥に「偉大なる配慮」がひそんでいて、*sprenzatura*（故意の無頓着）という概念に関係しています。それはこの時代の宮廷文化を理解する上で基本的なものです。あたかも何の努力もなしに物事を行うかのように見せるという考え方で、手仕事を見下していた貴族社会はこのような考え方に縛られ

ていました。

それはスペイン宮廷だけではなく、一六三〇年代のベラスケスの絵画を理解するために基本的な概念です。この時期、画家の絵筆は完全に自在になり、当時「距離による染み」(色班)と呼ばれている筆遣いが見られるようになりました。つまり、距離によってだけ形を認識できる描き方で、まず初めは驚くような薄い色彩で描くというものでした。このような表現とベラスケスをつなぐ可能性は、同時代人の証言によって裏付けられます。一六四六年に彫刻家ファン・フランシスコ・アンドレス・デ・ウスタロスは、ベラスケスのこのような作品について次のように明らかにしています。「見事な作品はわずかな筆と多く制作することでできている。わずかな筆致ゆえに労力を有しないのではない。惜しまずに制作したからであり、その研鑽は偶然の様に見えるが、見せかけではない。このような確実なやり方がディエゴ・ベラスケスを有名にした。(中略)精緻で見事な技量と、わずかな筆遣いでそれは芸術になり、自由な空間になり、そして素早い仕事となった。」

ベラスケスの肖像画やその他の作品がそのような成果を見せるのは三〇年代以降のことです。そのときまでは、セビーリヤ時代もマドリッドでも彼の絵画は最も美しい仕上げによって抜きん出ていました。デッサンは色彩によって支配されていました。彼の肖像画のモデルたちと画家の筆遣いとの関連性には興味こそられます。二〇年代にはフェリペ四世とその周囲の人々の肖像は、新しい宮廷の職務、責任、義務の理想を表現していました。色彩のトーンを少なくするという絵画のスタイル以外に相応しいものはありません。画家は、技術的なものを誇示するのではなく、肖像画にもっと必要な方法を手に入れたのです。そのような理由から意味、様式、構図さらに図像は眼中にありませんでした。このことは、その時期を特徴づける事柄の一つです。次の一〇年は、宮廷における修辭的な表現が変わったことによって国王やその周りの人々の肖像画の形式、そしてベラスケス本来の絵画のスタイルも変わったのです。それは一時的なものではなく、定着していた宮廷の価値観に因應するためのものでした。

三〇年代には美しさを求める傾向が強くなり、それによって王家の肖像のスタイルも増えます。つまりフェリペ四世の執務や責任を反映する肖像画はこのような変化に比例して減っていききました。それらは国王の地位や権力を示す肖像に取って代わられました。一八世紀初頭の祝祭との関係に依拠して、一般的な

表現では「宮廷服姿、軍服姿、狩猟服姿」として分類されていた肖像画です。

「宮廷衣装」のフェリペ四世の見事な作品は、ロンドン、ナショナル・ギャラリーの「褐色と銀の衣装」の肖像画(fig. 10)です。一六三二年頃の制作とされており、プラド美術館にある灰色の衣装のものに比べると表現力に富んでいるとは言えません。国王は机の上に帽子を置き、右手には覚え書きの紙を持っています。

しかし帽子はもはや司法行政の象徴ではなく、またすべてに豪華な刺繍が施された衣装を着ています。それは「執務」を行う服装ではなく、公的な祝祭に参加するような衣装です。つまり、「宮廷人」である国王の姿ではありませんが、その国王は、宮廷が、もはや執務を行い、責務を果たす場所ではなく、権力を示すための場所であることを理解しています。加えて画中の空間はより複雑になっています。すなわち、色はさらに多彩になって、筆遣いは、すでに前に述べたように「距離による染み」(距離を置いてみないと形が認識できず染みのように見える筆触)が画家の作品に現れ始めた時期の作例の一つとなっています。唯一変わらないものは国王の顔の写実性と平静さであり、それはおそらくベラスケスが描いたすべての国王の肖像に変わることなく認められるものなのです。

この時期に制作された「軍服姿」の国王の肖像に関しては、最も重要なものは、ブエン・レティーロ宮殿諸王国の間のために、一六三四―一六三五年に制作された騎馬肖像(マドリッド、プラド美術館)です。この作品が持つ意味は、同じベラスケスによる、これとよく似た、別の騎馬像、プラド美術館所蔵のオリバー

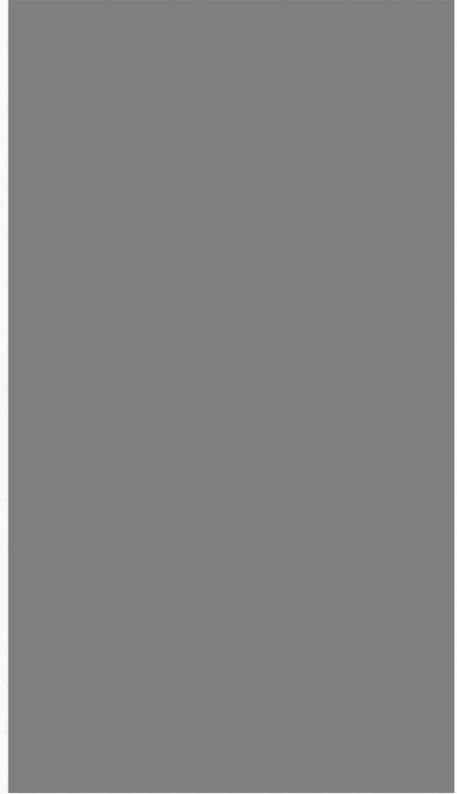


fig. 10 ディエゴ・ベラスケス
《(褐色と)銀の衣装のフェリペ四世》
ナショナル・ギャラリー(ロンドン)

ス公伯爵騎馬像(マドリッド、プラド美術館)との比較によって明らかです。物語的な雰囲気との隔たりはベラスケスがその初期に描いたこの二人の肖像に見られた距離感と似ています。公伯爵は気性も激しく、情熱的な人物で、彼が乗った

馬が極端な短縮法で描かれているのは、彼の性格を表現するためです。それに対してフェリペ四世は、横向きの馬上姿で、平然とした様子で描かれています。落ち着きと平静という概念と威厳のイメージを画家は結びつけようとしているかのようです。そのためにベラスケスは、プラド美術館に収蔵されている、ティツィアーノによるカール五世騎馬像(マドリッド、プラド美術館)を前例にしています。

諸王国の間ではフェリペ四世騎馬像は、バルタサル・カルロス騎馬像(マドリッド、プラド美術館)(fig. 11)と共に壁を飾っていました。若き乗り手は、空気と光に包まれて、その未来を予兆させるかのように、力強く現れます。この作品には、その特別な配置とともに、一六三〇年代の宮廷肖像画家としてのベラスケスの特徴付ける独自性が示されています。すなわち、風景に特別な意味を与えたのです。それは常に画家本人の現実の経験に着想を得ていて、この時代のあらゆる肖像画家たちとは異なる独自性をベラスケスに与えています。この場合には、私たちが見ているこの奥の風景はマドリッド郊外にあるグアダラマ山脈です。

三番目の様式はすでに以前に触れたのですが、「狩場の服装(狩猟服姿)」と呼ばれるもので、ベラスケスが一六三〇年代に創り上げたスタイルです。このジャンルのグループは、フェリペ四世、その息子バルタサル・カルロスと王弟ドン・

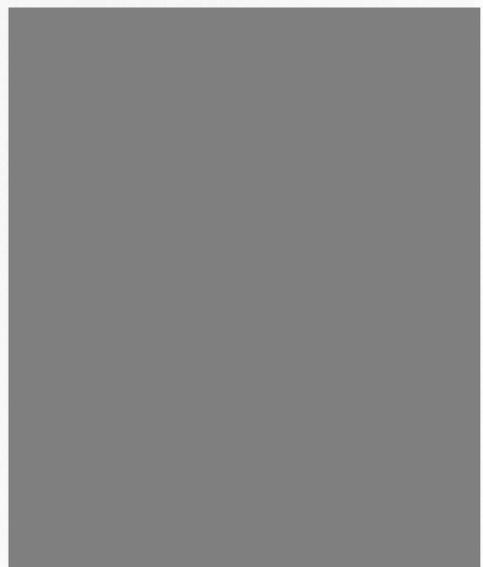


fig. 11 ディエゴ・ベラスケス《バルタサル・カルロス騎馬像》
プラド美術館

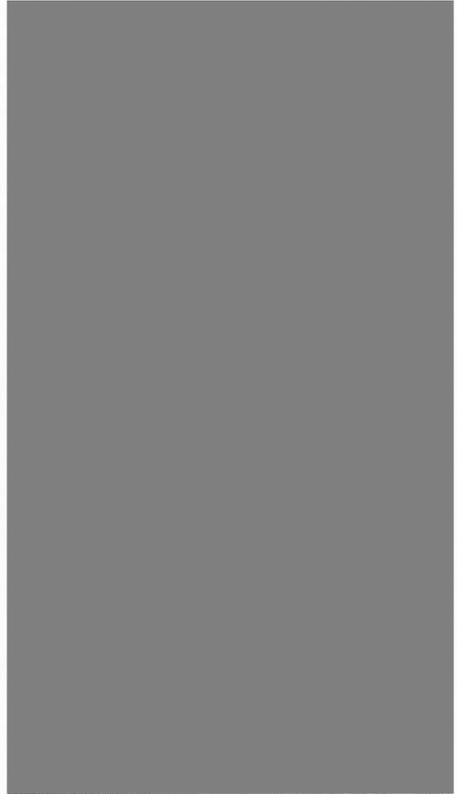


fig. 12 デイエゴ・ベラスケス
《狩猟服姿のフェルナンド枢機卿親王》
プラド美術館

フェルナンドの肖像(fig. 12)です。これらは、マドリッド近郊にある狩猟のための館、トーレ・デ・ラ・パラータ(狩猟休憩館)を装飾していたものです(三作品ともにマドリッド、プラド美術館)。これらの肖像画には単にスポーツをする国王やその家族の姿を表現したというにとどまらず、それを超えた意味があります。ベラスケスが描いた宮廷肖像のすべての形式の中で「狩猟服姿」は、最も想像力に富んだ生き生きとした肖像画の一つでした。そしてここにスペインにおける伝統的な肖像画の新たなスタイルが始まりました。そしてその伝統は、メンダスやゴヤが国王や皇太子達の肖像を描いた一八世紀末まで受け継がれていったのです。

一六三〇年代には、宮廷の使用人たちや貴族達、またフェリペ四世の肖像を制作中の彫刻家マルティネス・モンタニェス(fig. 13)(マドリッド、プラド美術館)の肖像が描かれるなど、肖像画の様式も広がってゆきます。しかし、その中で最も主要な肖像画は、「小人や道化師達」を主役にして描いた作品でした。スペイン宮廷の日常生活において、「慰めの人々」と呼ばれる人々は重要性を与えられていました。宮廷肖像画が描かれ始めた当初から彼らの肖像画は特別不思議なものではありませんでした。彼らは、単独の時もあれば、王家の人々と一緒に描かれることもありませんでした。このような人々は、肖像画のモデルと一緒に描かれることでその高貴な身分を際立たせるために役立っていたのです。ベラスケ

スは、そのような伝統を受け継ぎ、さらに展開していききました。《ラス・メニーナス》も含めて少なくともベラスケスの手によると考えられる一〇点の作品が残されており、画家の作品の中でも最も魅力的なそして

もっとも様々な解釈をかき立てる一章を構成しています。

宮廷の道化たちの役割がよくわかってくるに連れて、ベラスケスの小人や道化たちの肖像画が、かれらの持つ役割への答えとして生まれたことがより、明らかになってきます。しかし、同時にこれらの作品よりも前に制作された作品(例えばアントニオ・モル、サンチェス・コエリヨ、バン・デル・アメン)と比較すると、小人や道化の肖像画によってベラスケスは、他の画家たちの作品にはない、並外れたスタイルを用いて自由な制作の機会を得ていることが明らかにあります。そのような気楽さを得るためにはモデル達の社会的立場を知らなくてはなりません。ベラスケスは国王やその家族、あるいは肖像画を依頼された宮廷人なら誰でも、描く時にはまずはモデルの意向を考慮に入れなければなりません。それには理由があり、スペインでは肖像画のジャンルを頻繁に表現する言葉は「満足させる」という単語でした。道化たちの肖像には、モデル達からの注文は介在しません。さらに彼らはいつも宮廷の規範からは疎外された人々の行動や表現や体格を伴っています。そのことでベラスケスは肖像画における豊かな表現力の幅を確実に広げました。そして肖像画に描かれた彼ら以外の人物の誰にも受け入れられないであろう構図を試すことができたのです。考えてみてください。例えば《バリエーカスの少年》(マドリッド、プラド美術館)と呼ばれる作品では、小人は、好きなように座り挑戦者を、すなわち鑑賞者を見ています。また、《道化カラバサス》(マドリッド、プラド美術館)は、追いやら

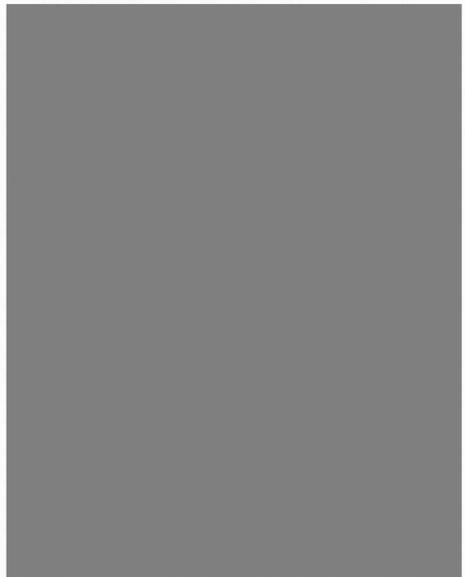


fig. 13 デイエゴ・ベラスケス
《ファン・マルティネス・モンタニェスの肖像》
プラド美術館

れたように片隅にいます。洗練された形式の王家の肖像とはかけ離れた肖像画です (fig. 14)。

これらの作品はまた国王やその周りの肖像画とは技術的にも異なっています。カラバサスのぼやけたような顔やほとんど描線のない手を《狩猟服姿のフェリペ四世》(マドリッド、プラド美術館)と比べて見なくてはなりません。例えば、ベラスケスがその自由さを利用したことをよく理解するためです。それは何も要求しないモデルたちが画家に提供してくれた状況によってもたらされた自由さであり、宮廷での彼らの役目が「いながら」にして「いないもの」だったからです。肖像画のモデルをその意向を気にせずに比較的自由に描けたという点において、ベラスケスが描いた一連の小人や道化たちの肖像に對比できるものは、この時代レンブラントの自画像コレクションのほかにありません。

三〇年代の終わりに、スペイン王家は突然、危機に見舞われました。重要な事件としては一六四〇年のポルトガルとカタルーニャの反乱、一六四四年にはオリバーレス公伯爵の罷免とイサベル王妃の逝去、四六年には、唯一の王位継承者であった皇太子バルタサル・カルロスが亡くなりました。スペインに敵対するヨーロッパの戦争を背景に起こったこれらすべての不幸な出来事は、スペインが大陸における覇権を失う時期を早めることになりました。

このような宮廷の不幸な状況は、ベラスケスの肖像画にも大いに影響を与えました。それは、静寂です。この時期に制作された唯一の国王肖像は、《フラガのフェリペ四世》(ニューヨーク、フリック・コレクション) (fig. 15)です。一六四四年、アラゴンの町、フラガで描かれました。国王は、カタルーニャの反乱のために遠征していました。この肖像画には、画面から離れて見た時の視覚的効果である「距離による染み」という、画家が最後に到達した驚くべき筆遣いが見られます。国王は軍人として表されており、ベラスケスが以前には決して描かなかった豪華な衣装をまとっています。しかし、国王が画家の前で再びポーズをとるまでに一〇年も経ちませんでした。

四〇年代になると、ベラスケスは、宮廷という組織の中で自らの経歴をどのように積んできたかを確かめることはできませんでした。王室肖像画家としてのその才能を発揮することはほとんどできなかったのも確かです。そのことは画家を失望させることになりました。宮廷の役人という、ベラスケスの宮廷でのもう一つの仕事が一六四九年、画家をイタリアへ赴かせることになりました。改築

に伴う王宮の装飾に関わる仕事をするためでした。ひとたび、その仕事を終えるとベラスケスは、スペインに戻るかわりに義務であるかのよう

に教皇庁の肖像画家としての道を開くことを望んだのでした。そして教皇インノケンティウス十世が彼の前でポーズを取る機会を得たのでした。せいぜい一年

という期間に画家は、一ダースに近い肖像画を制作しています。モデルが誰かわかっていないのは、そのうちの半分です。それらは、ベラスケスの画家としての才能を私たちに伝えてくれますが、同様にローマにおける肖像画家としての名声を得ていくことへの画家の不安をも物語っています。

この時期の作品は、人々の様々な期待を理解するための画家の能力と、そしてそれに応えられる画家の才能を確固たるものにししました。このように、教皇庁がマドリッド宮廷とはかなり異なっていたようにローマにおける肖像画もまた異なっていたのです。基本的な違いは、表現に富んだ表情にあります。マドリッド宮廷ではほんのわずかな顔の表情しか好まれません。個人の個性に對

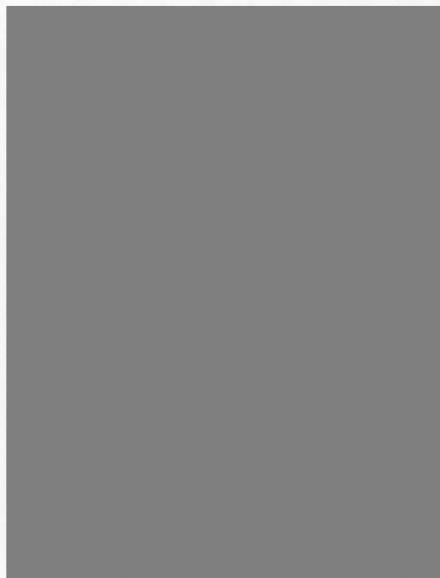


fig. 15 ディエゴ・ベラスケス《フラガのフェリペ四世》
フリック・コレクション(ニューヨーク)

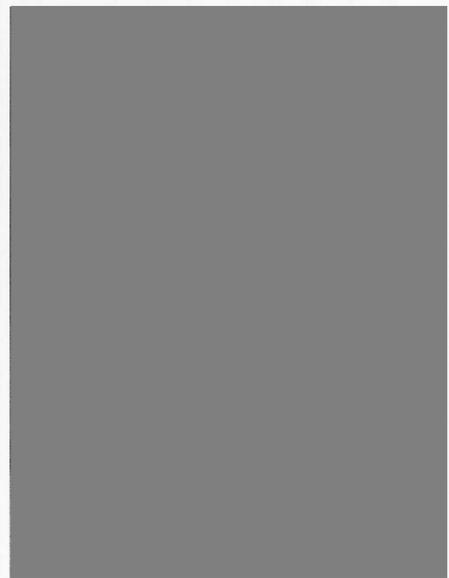


fig. 14 ディエゴ・ベラスケス《道化カラバサス》
プラド美術館

して、社会的地位や立場を表すような顔立ちを優先することを好んだのですが、ローマではその個性こそが立派な主役だったのです。《教皇インノケンティウス十世の肖像》(ローマ、ガレリア・ドーリア・パンフィーリ)(Fig. 16)と《フラガのフェリペ四世》を比べるだけでそれは明らかです。教皇は、世俗的で好戦的で用心深さと「激しさ」にあふれています。それに対して国王はよそよそしく(冷やかか)、超越的で回避的に描かれています。ローマの人々の期待のおかげで、ベラスケスは個人の心理的な性格を観察し、描き出すことができたのです。この時期に描かれた肖像画は、非常に多様で、すばらしい肖像画のギャラリーを形作っています。すなわち、狡猾で媚びるようなアスターリから、強欲そうなフェルディナンド・ブランデーニまで、そして思慮深く上品なマッシミーニを通じて、激しく頑固なインノケンティウス十世という頂点に達するのです。

表情豊かな肖像画を描く機会に加えて、ベラスケスはローマでマドリードとは異なる社会に出会うこととなります。マドリードでは絵画や画家たちに対する評価は高くはありませんでした。ローマではそれとは反対に偉大な芸術家たちは尊敬され、榮譽が与えられていたのです。実際に教皇の肖像画は、教皇がスペインにおける爵位の授与という画家の強い望みを支援するための助けとなりました。ローマの社会は、絵を描くことを生業とすることが、サンティアゴ騎士団の高貴な衣を手に入れる可能性を妨げようとするようなスペインにおいて起こったこととはかけ離れていました。



fig. 16 ディエゴ・ベラスケス
《教皇インノケンティウス十世の肖像》
ガレリア・ドーリア・パンフィーリ(ローマ)

ベラスケスがローマに滞在している間にフェリペ四世は、三〇歳の歳の離れた姪のマリアナと結婚しました。彼女にはハプスブルク王朝の存続を確かなものにしてくれる男子の誕生が待ちのぞまれています。肖像画のとてもない数の需要を生み出していたこ

の二つの状況、すなわち新しい王妃の到着と王位継承者ができるかもしれないという望みによってこの時期のマドリード宮廷生活において肖像画家の存在が必要な状況であったならばスペインへ帰国するにあたってベラスケスが見せた抵抗は、非常に矛盾することのように思われます。

一六五一年ベラスケスが帰国すると王妃は出産間近で、マドリードの宮廷は今か今かと出産を待ち望んでいました。そしてその世継ぎを待ち望む空気は、それから数年続くことになりました。というのも一六五七年の末までスペイン王国の未来についての、誰もが抱いていた不安を和らげる皇太子は誕生しなかったのです。この時期にはすべては、男子誕生の可能性に関しての、そして男子が一人も生まれなかった場合に起こる様々な憶測だったのです。すべてが経済、政治そして領土問題に関する深刻な危機的状況にありました。

その数年でベラスケスの、宮廷肖像画家としての作品は、構図や王家の意向において生じた急激な変化と並んで様々な観点から激変したのです。新しい段階を理解するための鍵の一つは、国王と修道女ルイサ・マゲダレナ・デ・ヘスス、パレデス・デバの伯爵婦人との間で交わされたよく知られた書簡が与えてくれます。この修道女は、その多くの手紙で国王とその家族の肖像を送るよう求めています。それが彼女の手元に届くにはかなりの時がかかりました。国王の言葉借りるなら、なぜなら「ベラスケスは何度も何度も私をだましました。」一六五三年の夏の初めについて国王は妻と子供達の肖像画を送ることができました。しかし、国王自身の肖像画は一点も送ってはいません。言い訳をして次のように述べています。「この九年間というものは、彼は(私の肖像を)まったく描いておりません。ベラスケスの粘液質に我慢できないからです。私はそのおかげで自分が老いていくのを見ずに済むからです。」一年ほど後にフェリペ四世はベラスケスの前でポーズを取りました(マドリード、プラド美術館)(Fig. 17)。この胸像(胸から上を描いた肖像)は二〇点以上の小さな作品に繰り返し描かれています。ベラスケスは、国王の肖像の代わりとなる、これとは別の異なるタイプの肖像画も制作することはありませんでした。

ポーズを取りたくない国王や王妃や二人の王女を描いた王家の肖像を見てみましょう。一人はマリア・テレサで一六三八年に生まれた若い王女で、もう一人はまだ子供のマルガリータで、一六五一年に生まれています。二人共にヨーロッパの政治というチェス盤の上の駒のようであり、彼女達の周りには政略結

婚への期待がかかり、重要で様々な候補者の名があがっていました。このような状況の中、彼女達の肖像画を広く知らしめることは不可欠なことだったのです。王妃マリアナが皇帝フェルナンドの娘であり、その娘であるマルガリータは孫にあたり、その家族関係から、同じように肖像画が必要となっていました。このことは、ウィーンの美術史美術館の素晴らしいコレクションの由来を物語っています。

新しい状況がベラスケスの宮廷肖像画に本質的な変化をもたらしました。そのときまで画家は男性、基本的には成人の肖像を多く描いていましたが、このとき以来、彼の主たるモデルたちは、女性あるいは多くの場合、女の子になっていきます。モデルの性別が変わったことは、色調や絵画表現にも非常に重要なものとなっています。そして、それは衣装の面で驚くほどに変化をもたらしています。例えば《バラ色の衣装のマルガリータ王女》(ウィーン、美術史美術館) (fig. 18)です。この作品では背景の一部と顔、手、花瓶をのぞいては、画面は布であふれています。すなわち、幼い王女の豪華なドレス、机の上のテールセンター、背景のカーテン、床の絨毯などです。驚くほどに様々で混じり合った色彩の織物が描き出されています。この時期の一連の女性肖像は、ベラスケ

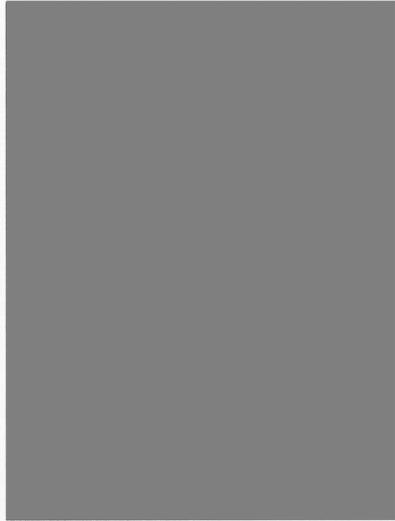


fig. 18 ディエゴ・ベラスケス
《バラ色の衣装のマルガリータ王女》
美術史美術館(ウィーン)

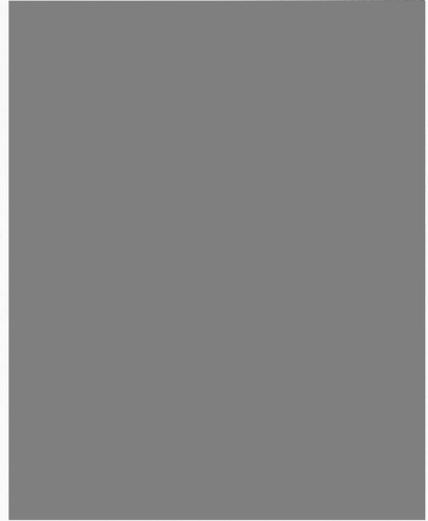


fig. 17 ディエゴ・ベラスケス
《フェリペ四世像》
ブラド美術館

ス作品の中で色彩的に最もきらびやかなグループを作っています。さらにはこれらの肖像画では画家は、「簡単に思えることを行うことは、困難なことである」というその言葉にあるように自らがどのレベルにまで行き着けるかを立証しているのです。これについては先に述べました。

これに関して明らかで例が、《青い衣装のマルガリータ》(ウィーン、美術史美術館)です。一六六〇年の画家の死の一年前に制作されました。ベラスケスの作品のレベルの高さを考えれば、おそらく王女の衣装を描くのに、くつきりとした髪や影を用いる必要はありませんでした。その素晴らしい青色の強さと明るさの多様性とそして、青色と金色の部分とが相互に相まって王女の衣装の驚異的な量感を効果的に伝えていきます。その一方で袖の筆触は、形を持たないかのように、三〇年代に始まっていた「距離による染み」の探求してきたその道のりの頂点に達して、その自在な筆遣いが際立っています。

この王女の肖像と一緒にウィーンの宮廷には、《皇太子フェリペ・プロスペロの肖像》(ウィーン、美術史美術館) (fig. 19)が届けられました。彼の肖像では、新たに象徴の網が張り巡らされています。そこにはこの幼児にもたらされた希望や不安が明確に描かれています。彼は、バルタサル・カルロスの死から一年後に生まれました。その時父である国王は五〇歳を超えていました。異母兄弟の早い時期の肖像と異なるのは、すでに先に述べたように皇太子の保護を暗示することで表現している点です。というのは国家の平穏と未来は皇太子の健康に拠っているからです。この頃の幼児期にふりかかる病の一つは、「邪眼」と呼ばれるもので、直接幼児の眼を見ることによつて感染すると言われていました。そのような迷信的な信心は、正当なカトリックの信仰とは相容れないものでした。そのため、教皇は皇太子に彼を守護するものを送りました。それらはおそらく画面



fig. 19 ディエゴ・ベラスケス
《皇太子フェリペ・プロスペロの肖像》
美術史美術館(ウィーン)

の中で光っているものです。握りこぶしの形のお守り、穴熊の手、銀の栗、小さな鐘と鈴などです。これらが持つ役割は、その音によって子供をじつと見るもの誰もが眼を逸らすように仕向けることでした。画面に描かれた子犬も同じような役割を持っています。この犬は「ベラスケスが好んでいた」実際に存在した犬なのです。犬の持つ力強さと生き生きとした目もまた目の邪悪さから守ってくれているのです。それらすべてがベラスケスの創り出した最も複雑な肖像画の舞台装置の一つにおいて、そして画面全体を赤系の色調が支配する中で、皇太子の青白い顔と真珠をちりばめた前掛け、敏捷そうな犬が、画面の中で際立っています。

初期の肖像画においてベラスケスは、まだ未成熟な宮廷、職務と管理の意味を訴えながら以前の政府との違いを示すことによって不安なイメージを伝えることができました。それと同じように国王の人生の最後の肖像画において画家は、この国の存続にかかっている傷つきやすく、繊細なその皇太子の成長、宮廷で広がっていた希望、不安と恐れという空気を、国王の子供や妻を通して広めることに成功しています。

それらの肖像画によってベラスケスは、フェリペ四世の宮廷の様相を私たちに伝えただけではなく、スペイン絵画の歴史をつなげていくために、基本的にほかの画家達が参考とする存在となっていました。歴史の中でスペイン人の多くの画家たちが、ベラスケスの肖像画と対峙していました。例えばマリアナ・デ・アウストリア王妃の肖像画(マドリッド、プラド美術館 (fig. 20)を通してこ



fig. 20 デイエゴ・ベラスケス
《マリアナ・デ・アウストリアの肖像》
プラド美術館

の肖像画がその伝統をどのように受け継いでいったかを辿ることが出来ます。この作品から二〇年後にカレリーニョ・デ・ミランダは《寡婦マリアナ・デ・アウストリア》(ローラウ、オーストリア、ハラッハ・コレクション)の肖像を描

くためにこれを基本にしています。それは確実にベラスケス作品と同じで、グレイに「訊した」だけです。同じモデル、同じポーズ、奥に時計が置かれた書斎机、似たような椅子、両者共にハンカチをたらしています。違うのは色のトーンと、王妃が未亡人になったという状況にあった衣装だけなのです。一八世紀末にゴヤは、マリア・ルイサ・デ・パルマ(マドリッド、プラド美術館)を描くために同じ肖像画に拠っています。このような流れは、パブロ・ピカソの《青衣の女》(一九〇一年、マドリッド、ソフィア王妃芸術センター) (fig. 21)を通して二〇世紀初頭に引き継がれています。モデルは幅の広いスカートを履き、大きなハンカチーフを見せ、どちらか片方の腕を水平になるように広げています。そしてまたその奥に驚くべき二色の色面が配されています。

これらスペイン人の芸術家達に加えて多くの外国人芸術家たちもまたベラスケスの肖像画から着想を得ています。一九世紀の優れた画家たちの多くがベラスケスをその作品の出所としています。その中にマネの《笛吹く少年》や《乞食と貝殻(哲学者)》があります。そして二〇世紀の最後、一九九〇年代には、《教皇インノケンティウス十世の肖像》を基にしたベーコンの非常に良く知られている作品が挙げられます。これらすべての作品が美術館という空間的枠組みを超えてベラスケスの肖像画に着想を得ています。そしてベラスケスの実際の影響がどこまで及んでいるのか、そしてそれが実に様々な時代や状況にある芸術家たちにとってインスピレーションの泉となっているかを立証してくれるのです。

(翻訳：貫井一美)



fig. 21 パブロ・ピカソ《青衣の女》
ソフィア王妃芸術センター(マドリッド)

Contents

3 Velázquez, pintor de retratos

Javier Portús Pérez, Museo Nacional del Prado

Velázquez, pintor de retratos

Javier Portús Pérez, Museo Nacional del Prado

En 1656 Velázquez se enfrentó a una de las pinturas de mayor tamaño que había realizado hasta entonces, y la más compleja desde el punto de vista narrativo y compositivo: *Las meninas* (fig. 1) (Madrid, Museo del Prado). Esas dimensiones y esa complejidad sugieren que el artista la concibió como “obra maestra”; es decir, como una de las pinturas a través de las cuales en el futuro mejor se le recordaría. Por entonces tenía 57 años, y había pasado los 33 últimos años de su carrera al servicio del rey de España, Felipe IV, y en contacto con la colección de pintura más importante que había en Europa.

Los tratadistas sobre arte habían estado insistiendo desde el siglo XV que la labor más importante a la que podía dedicarse un pintor era la llamada pintura de “historia”; es decir las grandes narraciones cuyos temas procedían de repertorios narrativos prestigiosos, como la mitología greco-romana, la historia antigua o la Biblia. Era el género, decían, que permitía al artista demostrar su erudición y sus conocimientos acerca de la composición, la perspectiva, las proporciones, la anatomía o la expresión de los sentimientos. Para la teoría del arte europeo a partir del Renacimiento, el retrato era un género pictórico secundario, situado a un nivel menor respecto de la pintura “de historia” debido a que tenía un carácter primordialmente imitativo, y no creativo.

Sin embargo, *Las meninas*, una obra que su autor concibió como una carta de presentación ante el futuro, no es una “pintura de historia” sino un “retrato”. A través de esa obra, Velázquez estaba demostrando que un retrato podía ser tan complejo como la más compleja pintura mitológica o religiosa. De su contenido participan datos que pertenecen a niveles diferentes de nuestra experiencia: hay una reflexión sobre la identidad de la infanta; sobre los lazos protocolarios que sustentan el sistema cortesano; sobre la nobleza y dignidad de las artes; o sobre las leyes de la visión y de la representación. De la extraordinaria riqueza narrativa de *Las meninas* es prueba el hecho de que 350 años después sigue siendo un cuadro sujeto a constantes reinterpretaciones. El pintor consiguió realizar lo que Palomino llamó, en 1724, un “retrato historiado”.

¿Qué es lo que llevó a Velázquez a elegir un retrato colectivo para realizar su obra maestra? Ante todo, su conciencia de retratista; es decir, de que él era fundamentalmente un pintor que se dedicaba al retrato, específicamente al retrato cortesano. En España en esa época, los pintores luchaban por el reconocimiento de que la pintura era una actividad “artística” y ennoblecedora; y no servil o mecánica, como se las llamaba entonces. Es decir, que pertenecía más al terreno de lo intelectual que al del trabajo manual. Esa búsqueda del reconocimiento intelectual para la pintura se relacionaba con el deseo de un reconocimiento social equivalente para los pintores, e incluso con cuestiones económicas; pues si los pintores demostraban que su trabajo era “mental” y no “manual” podían librarse del pago del impuesto de “alcabalas”.

El tema del reconocimiento social e intelectual a la pintura y los pintores era fundamental en la España del Siglo de Oro. Dentro de ese contexto, Velázquez había aprendido durante los más de treinta años que había servido a Felipe IV, que aquello que en la práctica proporcionaba honores al pintor no era el hecho de que se dedicase a un determinado tipo de temas, sino el contacto con los poderosos. La mayor parte de sus colegas españoles se dedicaban a un género

tan prestigioso como la pintura religiosa; sin embargo, sólo él había podido sobresalir entre todos, pero no gracias a sus cuadros mitológicos o religiosos, sino mediante su labor como retratista del rey y su familia.

Unos años antes de hacer *Las meninas*, Velázquez dio otra prueba de su conciencia como retratista. Entre 1649 y 1651 viajó por segunda vez a Italia. El primer viaje se había producido 20 años antes, y en él Velázquez realizó algún retrato, al menos dos pequeños paisajes y, sobre todo, dos grandes cuadros de "historia": *La fragua de Vulcano* (Madrid, Museo del Prado) y *La túnica de José* (Monasterio de El Escorial). Esas obras son el resultado del interés de un artista de 30 años por aprender y también por demostrar en Roma (que era la patria de la pintura) sus capacidades pictóricas, a través de dos cuadros que pertenecían al género más prestigioso.

Durante su segundo viaje, Velázquez no mostró ningún interés por demostrar sus habilidades en el género histórico. Su objetivo principal desde el punto de vista pictórico fue ganarse la confianza de la corte papal, y conseguir que posasen para él sus principales representantes. Se conocen retratos de eclesiásticos influyentes, como Camillo Massimi, Camillo Astalli o Ferdinando Brandani; e incluso el propio papa Inocencio X posó para él, en una obra que constituye una de las piezas maestras de la historia del retrato papal. Es decir; Velázquez había alcanzado ya la suficiente seguridad en sí mismo y en el género del retrato, como para que en la ciudad que seguía siendo punto de referencia fundamental para los pintores europeos, sólo le interesara mostrar su habilidad en el retrato áulico, descartando otros géneros.

El origen de ese fenómeno hay que buscarlo en 1623. Ese año el joven Velázquez viajó desde Sevilla a Madrid, logró entrar al servicio del todavía más joven rey, y desde entonces hasta su muerte en 1660, la carrera del pintor estuvo indisolublemente unida a la de Felipe IV, que fue su principal patrono, y la persona idónea en España para valorar mejor las novedades de su arte. Aunque para el rey y su entorno realizó alguna obra religiosa y mitológica, el principal tipo de cuadros que tuvo que pintar fueron retratos, que suponen más del ochenta por ciento de sus pinturas en esos años.

La conciencia de ser sobre todo un retratista no sólo procede en Velázquez de los muchos retratos que hizo; pues está relacionada también con una de las señas de identidad de su ideología estética: la "imitación del natural". Durante los primeros años del siglo XVII surgió una corriente -encabezada por Caravaggio- que defendía una aproximación directa a la naturaleza y al motivo pictórico. Hasta entonces, la teoría clasicista del arte sostenía que la naturaleza era imperfecta, y que la misión del artista era perfeccionarla mediante las reglas del arte. Entre los principales artistas que reivindicaron el "natural" como fuente pictórica principal figuran Velázquez; y su interés por el retrato está directamente relacionado con esta idea. "Retratar" implicaba una aproximación directa, sin intermediarios, al motivo pictórico. En el contexto de esa pugna hay que ver la acusación de que "sólo sabía pintar cabezas" que alguna vez le hicieron los clasicistas.

La relación entre naturalismo y retrato aparece desde las primeras obras del pintor. Son cuadros religiosos o bodegones que realizó durante su etapa sevillana. Desde el punto de vista de sus temas, su gama cromática y su iluminación, se relacionan directamente con los intereses de los pintores naturalistas europeos. En esas obras hay un gran interés por la precisión descriptiva de objetos y escenarios; y se hace uso de personajes con apariencias cotidianas, que frecuentemente se obtienen a través del retrato. Esa cotidianeidad es general, por ejemplo, en los bodegones, como *La vieja friendo huevos* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) o *El aguador de Sevilla* (Londres, Wellington Museum), cuyos personajes están extraídos de la experiencia cotidiana. Uno de ellos es probablemente el "aldeanillo", que según el tratadista Pacheco -suegro de Velázquez- servía de modelo al pintor. Podemos asistir a la evolución de sus rostro a través de los cuadros tempranos del artista.

Pero en esos años, Velázquez no sólo utilizaba retratos para sus "bodegones". También los incluía en sus pinturas religiosas. Por ejemplo, un rostro similar al de *San Juan Evangelista* (Londres, National Gallery of England)

aparece en varios cuadros más. Entre ellos *La adoración de los Magos* (Madrid, Museo del Prado) (fig. 2), que ha sido calificado como un "retrato" de familia, pues está compuesto por varios retratos. Al fondo reconocemos al mismo aldeanillo que veíamos antes; y el rey barbado y de perfil es Francisco Pacheco, como se advierte cuando lo comparamos con su retrato por Velázquez en el Museo del Prado o con su autorretrato en el *Juicio Final* del museo de Castres. Igualmente, tanto san José como el rey mago arrodillado en primer término presenta rasgos semejantes a los de San Juan Evangelista, y de la Virgen y el Niño se han dicho que son la mujer y la hija recién nacida del pintor. Simultáneamente a la inclusión de retratos en escenas más complejas, Velázquez realizó en Sevilla algunos retratos independientes, como el de Pacheco (Madrid, Museo del Prado) (fig. 3) o *Sor Jerónima de la Fuente* (Madrid, Museo del Prado), notables ambos por su elevada expresividad.

Una vez establecido en la Corte, la principal tarea a la que se dedicó fue retratar al rey y su familia, y a través de esas obras supo reflejar los ideales de la monarquía española, y los cambios de carácter político que iban produciendo durante el reinado de Felipe IV. En sus cuadros confluyen factores diversos, como la tradición retratista anterior, los usos protocolarios de la corte, los vaivenes políticos y las inquietudes personales del artista. Con todos esos factores nos iremos encontrando en nuestro recorrido por su labor como retratista cortesano.

Felipe IV ascendió al trono el 31 de marzo de 1621, con 15 años de edad. Para gobernar se apoyó en Baltasar de Zúñiga y el conde duque de Olivares, que sería su mano derecha durante veinte años. El nuevo gobierno se caracterizó por su visión crítica respecto de los gobernantes anteriores, y por una decidida voluntad reformista. En los meses siguientes se sucedieron a gran velocidad las destituciones de cargos importantes de la administración anterior, el nombramientos de nuevos ministros y altos funcionarios, y la promulgación de leyes tendentes a mejorar la administración del estado y las relaciones económicas. Se tomaron medidas muy duras contra algunos de los personajes más destacados del reinado de Felipe III, a los que se acusaba de la decadencia en que estaba sumido el país. Entre esas medidas figuran el destierro del duque de Uceda, que había sido favorito del rey, la prisión del duque de Osuna o la ejecución de Rodrigo Calderón. Todo ello dio como resultado una drástica renovación del estado, y la sustitución de las antiguas elites administrativas por otras nuevas con alto grado de profesionalización.

Paralelamente, se tomaron medidas de gran alcance político, como la obligación de que los ministros declarasen su patrimonio al acceder al cargo, la creación de una Junta de Reformación, o una serie de leyes encaminadas a limitar el lujo en el vestido, como la que prohibía los costosos cuellos de lechuguilla, y los sustituía por un tipo de prenda mucho más sencilla y barata. Esas leyes antisuntuarias constituyen uno de los principales ejemplos que nos ha dado la historia de España de cómo el ideario político puede reflejarse en los usos indumentarios, y cómo ambos condicionan el retrato cortesano. El nuevo gobierno enarbolaba la bandera de la austeridad, la responsabilidad y la reforma, que constituían ideales que permitían legitimarse y distanciarse respecto a las élites políticas anteriores, acusadas de corrupción. La principal labor de Velázquez como retratista cortesano consistió en adaptar esos ideales a la imagen del nuevo rey.

La imagen que mejor ejemplifica ese clima es el *Felipe IV* del Museo del Prado (fig. 4): aparece de pie, con un sobrio vestido negro y arrimado a un bufete. Sus gestos y los objetos que tiene junto a sí nos hablan de compromiso y deber: el sombrero sobre el bufete y la espada sobre la que apoya la mano derecha aluden a sus responsabilidades relacionadas con la milicia y la administración de justicia; el toisón que cuelga sobre su pecho remite a su linaje; el sencillo cuello que enmarca su rostro era símbolo inequívoco en esa época de austeridad; y el papel que sostiene en su mano derecha describe al modelo como un rey que atiende sus obligaciones administrativas.

El significado último de este retrato se pone de manifiesto cuando lo ponemos en relación con un doble contexto: el de la tradición retratística anterior, y el de las formas como se presentaba Felipe IV en público al principio

de su reinado. En cuanto a la primera, durante el reinado de Felipe III predominaron tipologías mucho más ricas, como muestran las obras de Pantoja de la Cruz, Pedro Vidal o Rodrigo de Villandrando. Aunque fue un monarca pacífico, abundan los retratos que lo representan con armaduras, o aquellos en los que viste costosos vestidos, abundantes en insignias de su poder. Ninguno de sus retratos alude a sus responsabilidades "laborales". Algo parecido ocurre en los primeros retratos de Felipe IV. En el que le hizo Rodrigo Villandrando hacia 1620 (Museo del Prado) (fig. 5), posa con el enano Soplillo y viste un elaboradísimo traje que muestra el nivel de complicación al que había llegado la indumentaria antes de las normas restrictivas de principios de su reinado. No hay mejor forma de visualizar lo que significó la llegada al poder de este rey que comparar este retrato con el de Velázquez.

Las fuentes de la época son muy abundantes en descripciones de Felipe IV en los primeros años de su reinado. A través de ellas sabemos que la imagen del rey era múltiple, al igual que la imagen de la corte. Dependiendo del contexto, podía ser austera o espléndida. En la mayor parte de las ocasiones en las que se describe a Felipe IV en esos años, se llama la atención sobre la riqueza de su vestimenta, y no sobre los rasgos de austeridad de la misma. Eso se debe a que son descripciones de fiestas públicas. Así, cuando, en 1623, hizo un paseo público con el Príncipe de Gales entre San Jerónimo y Palacio, llevaba "un vestido pardo, todo cuajado de bordaduras de oro, tan rico, cuanto llano".

Varios retratos de Felipe IV lo representan con una indumentaria similar a la que se cita en las descripciones anteriores. Uno de ellos (Madrid, colección particular) muestra al rey de gala, con una riquísima botonadura de diamantes, y una pesada cadena de oro que le atraviesa el pecho. También se hace hincapié en la riqueza indumentaria en otro retrato de Felipe IV, del que se ha sugerido una atribución a Van der Hamen (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan), y en el cual se combina la imagen del rey de gala, con la imagen del rey que atiende a sus responsabilidades de gobernante, como atestigua el bufete sobre el que apoya la mano izquierda y el papel que sostiene en la derecha.

Las representaciones anteriores concuerdan con la imagen que ofrecía Felipe IV en sus apariciones públicas. Sin embargo, resultan opuestas a los retratos que hizo Velázquez del rey durante esos años. En su representación se huye de los signos de ostentación indumentaria, y mediante una gama cromática limitada y extraordinariamente sutil, y un uso maestro de la iluminación, se intenta transmitir una imagen de autodomínio, trabajo y responsabilidad, más que de fasto y riqueza. Su indumentaria oscura y su posición cercana a un bufete coincide con la forma como se presentaba para dar audiencia, que era una de las principales tareas que debían atender los gobernantes, según teóricos políticos como Juan Pablo Mártir Rizo. Sabemos por Gil González Dávila, que publicó su obra en 1623, que el rey "recibe por primera vez en pie, con el collar del Toisón, arrimado a un bufete, a los embajadores ordinarios.

Esta efigie de Felipe IV del Prado nos enfrenta a varios temas íntimamente relacionados con la actividad de Velázquez como retratista real, como son los que se refieren a los mecanismos de producción y control de esa imagen. En su estado actual, el cuadro es fruto de dos fases: la primera data de 1623, y de ella surgió una obra en la que el rey tenía las piernas más abiertas y la capa estaba mucho más extendida. Cuatro o cinco años después modificó notablemente esa composición, creando un perfil más estilizado y adaptando el rostro del rey a su nueva edad: ya no era el monarca casi imberbe de apenas 18 años, sino un soberano de 22 o 23. Se trata de un tipo de operaciones común en Velázquez, y que nos habla de una concepción utilitaria del retrato. Conocemos el aspecto de ese primer estadio a través de radiografías y mediante varias versiones. La de mayor calidad es la que guarda el Metropolitan Museum, que fue ejecutada mediante calco (fig. 6).

Esto nos enfrenta a un asunto fundamental: Velázquez trató de controlar la producción de retratos del rey, y de asegurarse el monopolio de su imagen, lo que consiguió con la única salvedad de la estancia de Rubens en Madrid en 1628-1629. Pero, al tiempo que se aseguraba que el rey no posaría para nadie más, tenía que atender la extraordinaria demanda de retratos que generaba el nuevo monarca y su entorno en la corte española, en el extranjero y entre familias

de nobles y funcionarios. La solución pasaba por el establecimiento de un taller, que mantuvo hasta el final de su carrera.

La sobriedad de la retórica indumentaria, corporal y espacial de Felipe IV se complementaba con una variedad de expresiones faciales muy corta, y que responde a una larga tradición de representaciones de las personas reales en las que se excluía cualquier sentimiento terrenal. Esa distancia e intemporalidad se mantendrá hasta los últimos retratos del monarca, y se relaciona con el tipo de expectativas que generaba la presencia del rey de España, un personaje revestido de atributos semidivinos. Uno de los que lo vieron asistir a una procesión en 1622 escribió que su "severidad imperiosa y presencia amable causaban reverencia voluntaria, y amor rendido"; y descripciones similares son abundantes tanto para referirse a la presencia física del rey como para alabar sus retratos. Así, Saavedra Fajardo comentó de un retrato de Felipe IV por Velázquez que estaba "con tan curioso movimiento y tal expresión de lo majestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto, y le inclinó la rodilla y los ojos".

Ese primer retrato del rey dio las pautas para los que haría Velázquez de los miembros de su familia y de su entorno en los años siguientes. En todos ellos domina la sencillez compositiva y la austeridad cromática, y la mayoría transmiten una ética del compromiso y el deber. Sin embargo, el pintor supo variar magistralmente el contenido en función de sus modelos. Así, comparando este retrato con los de su hermano don Carlos, el conde duque de Olivares o algunos funcionarios de la corte, entendemos bien la capacidad del pintor para describir el papel que estaba reservado a cada uno de esos personajes.

Oficialmente su hermano Carlos no era "príncipe heredero" sino "infante", y en las procesiones a las que asistía se situaba un paso "por delante" de Felipe, lo que indica una posición subordinada. En su retrato (Museo del Prado), Velázquez lo sitúa ese paso "por delante" (fig. 7). Alude a su rango mediante el toisón y cruza sobre su pecho una gruesa cadena de oro, un tipo de adorno en boga durante los años veinte. Pero han desaparecido los símbolos de trabajo y responsabilidad, que han sido sustituidos por detalles elegantes: no hay bufete; el sombrero que lleva en la mano es un adorno indumentario y no alude a la administración de justicia, y en la mano derecha no muestra ningún papel o memorial, sino que sujeta de manera elegante un guante.

En el otro extremo se sitúan los dos retratos del conde duque relacionados con este momento (Museo de Sao Paulo y Nueva York, Hispanic Society), a través de los cuales percibimos inmediatamente que estamos ante un hombre acostumbrado a ejercer el poder. En el de la Hispanic Society (fig. 8) de nuevo una gran cadena de oro cruza su pecho, sobre el que vemos la cruz de Calatrava. En el cinto asoma una llave dorada, lo que junto con la vara que sostiene en la derecha alude a su rango como caballero mayor, el puesto más importante dentro de la jerarquía palaciega. Sobre la mesa descansan un sombrero y una bengala de general, mientras mantiene la mano izquierda en el pomo de una espada. La obra data muy probablemente de 1625, un año crucial en la historia bélica española y en la que Olivares afirmó definitivamente su estatus como hombre fuerte del estado. El poder que alcanzó, su fortaleza y determinación se expresan claramente en esta obra, no sólo a través de los objetos, sino por su expresivo lenguaje gestual. Así, la mano que se aferra a la espada irrumpe extraordinariamente poderosa en un primer plano, y su gesto se combina con el del rostro, y con la mano derecha que sujeta con firmeza la vara. Frente al retrato de Felipe IV, impasible y abstracto, el conde duque es imponente y terrenal, y no deja dudas sobre quién llevaba las riendas del gobierno.

En el verano de 1629 Velázquez embarcó rumbo a Italia, donde permaneció hasta finales del año siguiente. En ese tiempo nació el príncipe Baltasar Carlos, y se inició un nuevo capítulo de la vida de la corte y del retrato velazqueño. Para entonces el rey y Olivares se encontraban en una situación políticamente más relajada, se abandonó la política de reformas del principio del reinado, y sobrevino una época de extraordinario esplendor y gasto. Los años treinta constituyen una edad dorada de la historia de la cultura cortesana española, lo que se tradujo en la construcción de

nuevas residencias reales, como el palacio del Buen Retiro, y la redecoración de otras, como la Torre de la Parada. Esos lugares fueron escenarios de una gran actividad festiva y literaria. La relajación, la autocomplacencia y el optimismo que caracterizaron el momento tuvieron su reflejo en la producción de Velázquez como retratista real.

Desde el punto de vista de sus retratos cortesanos, esa época se distingue poderosamente de la anterior por el hecho de que se multiplican las tipologías, y se produce un cambio notable que afecta a la indumentaria, la composición, la gama cromática y la escritura pictórica. Se amplió también la nómina de los modelos habituales del pintor: hay que sumar en ese momento al príncipe heredero y a los bufones; y aunque el mundo que retrata Velázquez sigue siendo primordialmente masculino, surgen entonces algunos retratos de reinas y señoras de la nobleza. Para conocer las magnitudes de ese cambio nos pueden servir de guía las representaciones del principal personaje que se incorporó a la vida de la corte en esos años: Baltasar Carlos, el príncipe heredero.

De ellos, el más temprano es el del museo de Boston (fig. 9). Se lo representa muy niño, alternando ropas infantiles con elementos que hacen alusión a sus futuras responsabilidades militares: la parte superior de una coraza, la banda que le cruza el pecho, la bengala de mando que tiene en la manita derecha o la espada sobre la que apoya la izquierda. Sobre un cojín, un sombrero con plumas insiste en esa caracterización. Junto al niño, aparece un enano que lleva un sonajero en su mano derecha y una manzana en la izquierda, alusión en clave paradójica al cetro y a la bola del mundo. El retrato ha sido relacionado con el juramento de fidelidad que hicieron las cortes castellanas en marzo de 1632. Una crónica contemporánea describe así la aparición del niño: "luego los infantes Carlos y Fernando llevaron en medio al Príncipe por las mangas del vaquero, ceñida espada y daga con guarnición de oro y diamantes, sombrero negro y plumas de nácar, inmediatos al rey nuestro señor".

Esta obra supone una ruptura importante con la obra anterior de Velázquez, y un punto de partida para el desarrollo posterior. Para ubicar a un niño tan vistosamente vestido, en vez de crear un espacio austero como en sus retratos anteriores, crea un marco textil llamativamente denso y abigarrado, formado por la alfombra, la cortina, el cojín y los elementos de vestuario. La necesidad de describir ese marco textil tuvo consecuencias importantes desde el punto de vista estilístico, pues obligó a Velázquez a ensayar con una técnica suelta y muy "pictórica", que será una de sus señas de identidad.

Al igual que los primeros retratos de Felipe IV y su corte reflejaban sutilmente aspiraciones políticas, roles de poder y protocolos palaciegos, las imágenes de Baltasar Carlos pueden ser leídas también a partir de algunas de esas claves. La combinación de complejidad escenográfica, esplendor cromático y valentía técnica refleja una corte más expansiva, que había dejado de estar obsesionada por aparentar austeridad y control. Pero, al mismo tiempo, las nuevas imágenes nos enseñan lo inseparables que son los retratos respecto del mundo protocolario y ceremonial. En este retrato Velázquez crea un contraste evidente entre el príncipe y el enano para definir a aquel: frente a su estatismo e impasibilidad, el enano no se está quieto, y mira hacia un lado; y lo que en Baltasar Carlos son atributos reales de poder, en su compañero son juguetes, todo lo cual lo convierten en una especie de espejo deformante. Para hacer más explícito el juego de jerarquías, Velázquez ha representado al príncipe a una altura sensiblemente mayor.

En agosto de 1623 se celebró en Madrid un espectáculo caballeresco para agasajar al príncipe de gales. En él, participó Felipe IV "llevándose los ojos y corazones de todos, tan hermoso en la presencia, tan bizarro y atento en las acciones, que todas parecieron hijas de gran cuidado, aunque ejercitadas con gran descuido. Corrió la pareja con el conde de Olivares". Esa alusión al "descuido" formal que en el fondo esconde un "gran cuidado" se relaciona con el concepto de *sprezzatura*, que es fundamental para entender la cultura cortesana de la época. Se trata de la reivindicación de una manera de hacer las cosas de forma que su ejecución parezca realizarse sin esfuerzo; lo que está íntimamente ligado a una sociedad aristocrática, que despreciaba el trabajo manual.

Es un concepto básico para entender no sólo la corte española, sino también la pintura de Velázquez a partir de mediados de los años 30, cuando su pincelada se liberó definitivamente y apareció la técnica de lo que entonces se llamaban “manchas distantes”; es decir, formas que sólo se reconocen con la distancia, pues el primer término es una trama cromática extraordinariamente sutil. La posibilidad de relacionar a Velázquez con ese concepto está apoyada por testimonios contemporáneos. En 1646 el escritor Juan Francisco Andrés de Ustároz definía de esta manera la obra del pintor: “el primor consiste en pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, que el estudio parezca acaso y no afectación. Este modo galantísimo hace hoy famoso Diego Velázquez (...) pues con sutil destreza en pocos golpes muestra cuanto puede el arte, el desahogo y la ejecución pronta”.

Los retratos y otras obras de Velázquez sólo responden a esa definición a partir de los años treinta. Hasta entonces, tanto en Sevilla como en Madrid, su pintura se distingue por una factura más precisa, en la que el dibujo sigue controlando al color. Y resulta muy tentador relacionar su técnica con los contenidos de sus retratos. Durante los años 20, en los que sus efigies de Felipe IV y su entorno transmitían los ideales de trabajo, responsabilidad y deber de la nueva corte, nada había más adecuado que un estilo pictórico que restringía las gamas cromáticas y con el que el pintor no buscaba alardes técnicos, sino construir de la manera más precisa su retrato. En ese sentido, estilo, composición e iconografía iban de la mano, y esa es una de las cosas que singularizan tanto esa etapa. En la década siguiente, con el cambio de la retórica general de la corte cambiaron también las formas de representación del rey y su entorno, y el propio estilo pictórico de Velázquez, que respondía a ideales cortesanos más arraigados y menos circunstanciales.

En los años 30 se multiplicaron las tipologías de los retratos reales, en una dirección extraordinariamente precisa: disminuyen proporcionalmente las imágenes que relacionan a Felipe IV con el trabajo y las responsabilidades administrativas, y son sustituidas por retratos que aluden al estatus y al poder del rey, y que en términos generales responden a lo que una relación de fiestas de principios del siglo XVIII clasificaba como “en el traje cortesano, en el militar y en el de campo”.

Espléndido ejemplo de Felipe IV en “traje cortesano” es el retrato “en pardo y plata” de la National Gallery de Londres (fig. 10), que data de hacia 1632 y cuya comparación con el del Prado en gris no puede ser más elocuente: el rey también mantiene un sombrero sobre la mesa y tiene en su mano derecha un memorial; pero el sombrero ya no es símbolo de administración de justicia, pues está tan ricamente decorado como el resto del traje, que no es un atuendo de “trabajo” sino uno propio de participación en fiestas públicas. Es decir, es el rey “cortesano” pero entendiendo la corte no tanto como lugar de trabajos y responsabilidades, sino como escenario para la demostración del poder. Por lo demás, el espacio del cuadro se ha hecho más complejo; la gama cromática es mucho más amplia; y la escritura pictórica constituye uno de los primeros ejemplos de esas “manchas distantes” que mencionamos más arriba. Lo único que permanece inalterado es la precisión con que está descrito el rostro del rey y la impassibilidad que transmite, algo que será constante en todas las imágenes velazqueñas del rey.

En cuanto a la modalidad de retrato del rey “con traje militar” en esos años, el más importante es el retrato ecuestre que pintó Velázquez en 1634-1635 para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro (Museo del Prado). El contenido de este retrato se descubre mediante la comparación con otras obras similares del mismo pintor, como el *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* (Madrid, Museo del Prado). La distancia de clima narrativo es similar a la que veíamos entre los primeros retratos de ambos por Velázquez: el conde duque es temperamental e impetuoso, a lo que contribuye el que su caballo se represente en un violento escorzo, mientras que Felipe IV y su montura posan de perfil, muy serenos, como si el pintor quisiera asociar la idea de majestad con el concepto de tranquilidad y sosiego. Para ello, Velázquez disponía como precedente el retrato ecuestre de Carlos V por Tiziano (Madrid, Museo del Prado).

En el salón de reinos, Felipe IV estaba acompañado por *Baltasar Carlos a caballo* (Madrid, Museo del Prado) (fig. 11), cuyo joven jinete, envuelto en aire y luz, emerge poderosamente como una promesa de futuro. Esta obra, con su excepcional emplazamiento, nos introduce en otra de las señas de identidad de Velázquez como retratista cortesano en los años treinta: la extraordinaria importancia que concede al paisaje, que siempre está inspirado en una experiencia real del mismo, y que singulariza a Velázquez de cualquier otro retratista de su tiempo.

La tercera modalidad citada más arriba, el llamado “traje de campo”, fue una invención de Velázquez en estos años treinta. Se trata de los “retratos de cazadores”. El punto de partida del género son las efigies de Felipe IV, su hijo Baltasar Carlos y su hermano don Fernando (fig. 12), que decoraron la Torre de la Parada, un pabellón de caza en las afueras de Madrid (Las tres en Madrid, Museo del Prado). Estamos más allá de la mera representación del rey y su familia en un acto deportivo, pues a la caza estaban asociados contenidos directamente relacionados con la guerra y con las responsabilidades militares del rey. De entre todas las tipologías de retratos cortesanos de Velázquez, esta de “cazadores” fue una de las que tuvieron una vida más fecunda, pues inauguraron una tradición en España que se prolongó hasta finales del siglo XVIII con los retratos de reyes y príncipes cazadores que realizaron Mengs y Goya.

En la década de 1630 también se amplía la tipología de retratos de servidores de la corte, con la incorporación de algunos caballeros o del escultor *Juan Martínez Montañés* modelando la efigie de Felipe (fig. 13) (Museo del Prado). Pero, el capítulo más importante es el que tiene como protagonistas a los “bufones”. Dada la importancia que en la vida cotidiana de la corte española tenían los llamados “hombres de placer”, no es de extrañar su presencia desde los orígenes del retrato cortesano, tanto en forma de efigies aisladas como acompañando a personas de estirpe real, pues este tipo de personajes servían para definir el alto rango de las personas junto a las que se retrataban. Velázquez recogió esa tradición y la amplió, pues aparecen en al menos diez de sus obras seguras, entre ellas *Las meninas*. Se trata de uno de los capítulos más fascinantes de su pintura, y el que ha suscitado interpretaciones más variadas.

A medida que se conoce mejor el papel que jugaban los bufones en la corte resulta más evidente que los retratos de Velázquez nacieron como respuesta a ese papel. Pero, al mismo tiempo, cuando comparamos estas obras con sus precedentes (Moro, Sánchez Coello, Van der Hamen, etc.) se hace también claro que su representación proporcionó al pintor un margen de libertad que supo aprovechar de manera extraordinaria. Esa libertad tiene que ver con la condición social de sus modelos. Cuando Velázquez representaba al rey o a su familia, o a cualquier cortesano que le encargaba un retrato, tenía que tener presente, en primer lugar, las expectativas del modelo. No en vano, la palabra que en España se asociaba con más frecuencia a este género era “lisonjero”. En los retratos de bufones no mediaba un encargo por parte del modelo, a quien, además, se asociaba siempre con acciones, expresiones, constitución física o rasgos de personalidad al margen del canon cortesano. Eso permitió a Velázquez ampliar decisivamente los registros expresivos de sus retratos, y ensayar con composiciones que serían inadmisibles para cualquier otro retratado. Piénsese, por ejemplo, en el llamado *Niño de Vallecas* (Madrid, Museo del Prado), que está sentado de cualquier manera y mira retador al espectador; o en *El bufón Calabazas* (Madrid, Museo del Prado), que está como arrumbado en un rincón. Nada más lejos de la formalización de los retratos reales (fig. 14).

Estas obras también difieren técnicamente de los retratos del rey y su entorno. Sólo hay que comparar el rostro desenfocado de Calabazas o sus manos apenas esbozadas con el retrato de *Felipe IV cazador* (Madrid, Museo del Prado), por ejemplo, para darnos cuenta de lo mucho que aprovechó Velázquez la libertad que le ofrecía la condición de los modelos que nada reclamarían y cuya función en la corte era representar lo irrepresentable. En lo que tiene de indagación relativamente libre sobre sus modelos, el conjunto de bufones de Velázquez sólo admite comparación en su tiempo con la colección de autorretratos de Rembrandt.

A finales de los años treinta se desencadenó una crisis generalizada en la monarquía española, que tuvo como

hitos fundamentales la sublevación de Portugal y de Cataluña (en 1640), la destitución del Conde duque de Olivares, y las muertes de la reina Isabel (1644) y del príncipe Baltasar Carlos (1646), el único heredero varón al trono. Todo ello en medio de un contexto bélico europeo adverso para España, que precipitó su pérdida de hegemonía en el continente.

Las situación calamitosa de la corte tuvo su reflejo adecuado en la producción retratística de Velázquez: el silencio. El único retrato real que nos queda de ese tiempo es el llamado *Felipe IV en Fraga* (Nueva York, Frick Collection) (fig. 15), realizado en 1644 en esa ciudad aragonesa, adonde el rey acudió para participar en la campaña militar de Cataluña. La obra es un prodigio técnico, donde el pintor lleva a sus últimas consecuencias la técnica de "manchas distantes. El rey está representado como militar, vistiendo el traje más vistoso con que lo pintó nunca Velázquez. Transcurrirían, sin embargo, al menos diez años antes de que volviera a posar para su pintor.

Aunque en los años cuarenta Velázquez pudo comprobar cómo avanzaba su carrera dentro de la estructura cortesana, lo cierto es que apenas pudo ejercer sus dotes como retratista de la familia real, lo que hubo de resultarle frustrante. Esa carrera paralela en la corte le condujo en 1649 a Italia, adonde llegó para ocuparse de asuntos relacionados con la redecoración de los palacios reales. Una vez cumplidos sus compromisos, en vez de regresar a España, como era su obligación, quiso abrirse camino como retratista en la corte papal, y consiguió que el propio Inocencio X posara para él. En el plazo de apenas un año realizó cerca de una docena de retratos, de los que han sido identificados la mitad, lo que nos habla tanto de la capacidad de trabajo de su autor, como de su ansiedad por labrarse fama como retratista en Roma.

La producción de este momento confirma la capacidad del pintor para percibir las diferentes expectativas del público y su habilidad para adaptarse a ellas. De este modo, como la corte papal era muy distinta a la de Madrid, sus retratos también lo fueron. El cambio fundamental se produjo en los registros expresivos. Mientras que en Madrid se prefería una gama de expresiones faciales limitada, en la que primaban los rasgos relacionados con el estatus y la posición frente a los asociados a la personalidad individual, en Roma estos tenían un gran protagonismo. No hay más que comparar el retrato del Papa (Roma, Galleria Doria Pamphilij) (fig. 16) con el de *Felipe IV en Fraga*: aquél es terrenal, invasivo y rebosa desconfianza y "furor", mientras que este es distante, intemporal y evasivo. Las expectativas del público romano permitieron a Velázquez avanzar en la investigación y la descripción de los rasgos psicológicos individuales, y sus retratos de ese momento forman una galería de extraordinaria variedad: desde el astuto y coqueto Astalli hasta el ávido Ferdinando Brandani, pasando por el reflexivo y refinado Massimi y culminando en el impetuoso y voluntarioso Inocencio X.

Además de una oportunidad para ensanchar los registros expresivos, en Roma encontró Velázquez un medio que no ponía al retrato y la pintura en general bajo sospecha social (como ocurría en Madrid), sino que, por el contrario, apreciaba y honraba a los grandes artistas. De hecho, el retrato del papa sirvió para que el pontífice apoyara las pretensiones del pintor de recibir el ennoblecimiento en España. Nada más lejos de lo que ocurría en este país, donde el ejercicio profesional de la pintura restringía sus posibilidades de obtener el hábito nobiliario de Santiago.

Mientras Velázquez estaba en Roma, Felipe IV se casó con su sobrina, Mariana, de la que le separaban treinta años, y con la que esperaba tener hijos varones que aseguraran la sucesión dinástica. En ese contexto, la resistencia que mostró Velázquez para volver a España se hace más paradójica, pues si había un momento en la vida de la corte en el que era necesaria la presencia de un retratista era con la llegada de una nueva reina y la esperanza de que tuviera descendencia, circunstancias ambas que generaban una enorme demanda de retratos.

A su vuelta, el pintor se encontró con una corte expectante, pues la reina daría a luz en pocas semanas. Y expectante siguió siendo la situación de la corte durante los años siguientes, pues hasta finales de 1657 no nació un príncipe varón que aliviara la ansiedad generalizada sobre el futuro de la monarquía española. En ese tiempo todo

fueron cábalas acerca de las posibilidades del nacimiento de un hijo varón, y sobre las distintas alternativas que se ofrecían en caso de que ese niño no llegara nunca. Y todo ello, en el contexto de una profunda crisis económica, política y territorial.

La producción de Velázquez como retratista cortesano cambió radicalmente en esos años desde varios puntos de vista, en paralelo a la transformación radical que se dio en la composición y las expectativas de la familia real. Una de las claves para entender la nueva etapa la proporciona la conocida correspondencia entre el rey y Sor Luisa Magdalena de Jesús, condesa de paredes de Nava. En varias de sus cartas la monja solicitó retratos del monarca y su familia, que tardaban en llegar porque, en palabras del rey “Velázquez me ha engañado mil veces”. Por fin, a principios del verano de 1653 pudo enviar retratos de su mujer y sus hijas, pero no mandó ninguno suyo, de lo que se excusaba afirmando: “ha nueve años que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo”. Alrededor de un año después Felipe IV posó para Velázquez (Madrid, Museo del Prado) (fig. 17), y ese modelo de retrato de busto fue repetido con pequeñas variantes en más de veinte ocasiones, sin que Velázquez creara ninguna otra tipología alternativa de efigies del rey.

Nos encontramos, pues, con un rey que no quiere posar y con una familia real compuesta por la reina y dos infantas, una de las cuales (María Teresa) era una joven nacida en 1638 y la otra (Margarita) una niña que llegó al mundo en 1651. Ambas eran, además, peones dentro del tablero de ajedrez de la política europea, y en torno a ellas se generó una gran diversidad de expectativas matrimoniales. En ese contexto, era imprescindible difundir sus retratos. El hecho de que la reina Mariana fuera hija del emperador Fernando, y su hija Margarita su nieta, generó asimismo una demanda de retratos por razones familiares, una de las causas que explican la espléndida colección del museo de Viena.

La nueva situación produjo un cambio sustancial en los retratos cortesanos de Velázquez. Si hasta entonces había sido un retratista mayoritariamente de hombres, en general adultos, a partir de ahora la mayor parte de sus modelos serían mujeres, en muchos casos niñas. El cambio de género tuvo consecuencias muy importantes desde el punto de vista de la gama cromática y la escritura pictórica, lo que a su vez se relaciona con la extraordinaria invasión del mundo textil. Se aprecia, por ejemplo, en *La infanta Margarita en rosa* (Viena, Kunsthistorisches Museum) (fig. 18), un cuadro que, excepto una porción del fondo, el rostro, las manos y el florero, está invadido por telas: las del vistoso traje de la niña, el tapete sobre la mesa, la cortina del fondo o la alfombra del suelo. Entre todo ello se crea una trama cromática extraordinariamente variada y abigarrada. El conjunto de retratos femeninos de estos años forma el capítulo de la obra de Velázquez más suntuoso desde el punto de vista cromático, y en el que el pintor demuestra hasta qué límites podía llegar en ese “hacer que parezcan fáciles las cosas complejas”, al que nos referíamos más arriba.

Ejemplo claro es la *Infanta Margarita en traje azul* (Viena, Kunsthistorisches Museum), que realizó un año antes de su muerte en 1660. A esas alturas de su carrera, no necesitaba crear un sistema de pliegues y de sombras marcadas para describir verosímilmente el traje de la infanta. Las variaciones de intensidad y luminosidad del espléndido azul, y la forma como este interactúa con las zonas doradas consiguen transmitir eficazmente una prodigiosa sensación de volumen; mientras que la forma como están resueltas las mangas suponen una culminación de ese camino en busca de las “manchas distantes” que había iniciado en los años treinta.

Junto con este retrato de la infanta, a la corte de Viena llegó otro de *Felipe Próspero* (Viena, Kunsthistorisches Museum) (fig. 19). De nuevo, en su retrato se cruza una red de significados que describen de manera precisa las expectativas y ansiedades que generaba ese niño. Nació once años después de la muerte de Baltasar Carlos, cuando su padre había sobrepasado los cincuenta años de edad. Eso hizo que, a diferencia del retrato más temprano de su hermanastro, que hemos comentado más arriba, las alusiones a su condición de príncipe heredero dejaran paso a una retórica de protección, pues de la salud del niño dependía la tranquilidad y el futuro del estado. Uno de los principales

males que acechaban por entonces a la infancia era el llamado “mal de ojo”, que se transmitía mirando directamente al niño a los ojos. Esa creencia supersticiosa no era incompatible con la ortodoxia católica, y de hecho el papa envió al príncipe unos objetos protectores que son muy probablemente los que luce en el cuadro: una higa, una mano de tejón, una castaña de plata, una campanilla y un cascabel. La misión de estos últimos era distraer con su ruido a quien quisiera mirar fijamente al niño. Esa misma misión tenía la perrilla que aparece en el cuadro, que es retrato de una verdadera “que estimaba mucho Velázquez”, y que con su dinamismo y su mirada vivaz también protegía del mal de ojo. Y todo ello, en uno de los escenarios de retrato más complejos que construyó Velázquez, y en un entorno cromático con un predominio de los tonos encarnados, en el que destacan la cara pálida del príncipe, su delantal nacarado o ágil cuerpecillo del animal.

Al igual que en sus primeros retratos cortesanos Velázquez supo transmitir la imagen de una corte joven, ansiosa por distinguirse de la anterior apelando a valores como el trabajo y el control, en este retrato del final de su vida, el pintor acertó magistralmente a difundir -a través del niño y su compañero- el clima de esperanza, ansiedad y temor que generaba en la corte el crecimiento de ese príncipe vulnerable y delicado del que dependía la supervivencia de la monarquía.

Con sus retratos, Velázquez no sólo nos legó el aspecto de la corte de Felipe IV, sino que se convirtió en punto de referencia fundamental para articular una historia de la pintura española. Fueron muchos los pintores españoles que a lo largo de la historia han dialogado con las efigies velazqueñas. A través, por ejemplo, de su retrato de Mariana de Austria (Madrid, Museo del Prado), es posible asistir a cómo se fue hilvanando esa tradición (fig. 20). Veinte años después de pintado, Carreño de Miranda se basó en él para su retrato de *Mariana de Austria, viuda* (Rohrau -Austria-, Col. Harrach): es exactamente igual que el de Velázquez, sólo que “traducido” al gris: la misma modelo, la misma pose, el mismo bufete con el reloj al fondo, una silla similar, y ambas dejando caer un pañuelo. Sólo cambia la gama cromática y la indumentaria, condicionadas por el hecho de que la reina había enviudado. A finales del siglo XVIII Goya tomó ese mismo punto de partida para su *María Luisa de Parma con tontillo* (Madrid, Museo del Prado), como se puede apreciar comparando las dos obras. La historia tiene su continuación a principios del siglo XX a través de *La mujer en azul* de Pablo Picasso (1901) (Madrid, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía) (fig. 21): La modelo usa un ancha falda, muestra un gran pañuelo, extiende horizontalmente uno de sus brazos, y el fondo se organiza también como dos prodigiosos planos de color.

A los artistas españoles habría que sumar numerosos extranjeros. Muchos de los mejores pintores del siglo XIX lo tuvieron como punto de referencia, y ahí están *El Pifano* o el *Mendigo* de Manet para demostrarlo; y de las últimas décadas del siglo XX son muy conocidas las imágenes de Bacon basadas en *Inocencio X*. Todas estas obras sitúan los retratos de Velázquez en un lugar más allá del museo; pues demuestran hasta qué punto han sido una influencia viva, y una fuente de inspiración para artistas de muy variada época y condición.

Ilustraciones (pp. 7-20)

fig. 1: Diego Velázquez, *Las meninas*, Madrid, Museo del Prado.

fig.2: Diego Velázquez, *La adoración de los Magos*, Madrid, Museo del Prado.

fig. 3: Diego Velázquez, *Francisco Pacheco*, Madrid, Museo del Prado.

fig. 4: Diego Velázquez, *Felipe IV*, 1623-1628, Madrid, Museo del Prado (P1182)

fig. 5: Rodrigo Villandrando, *Felipe IV con el enano Soplillo*, Madrid, Museo del Prado.

fig. 6: Diego Velázquez, *Felipe IV*, Nueva York, The Metropolitan Museum.

fig. 7: Diego Velázquez, *El infante don Carlos*, Madrid, Museo del Prado.

- fig. 8: Diego Velázquez, *El conde duque de Olivares*, Nueva York, The Hispanic Society of America.
- fig. 9: Diego Velázquez, *Baltasar Carlos con un enano*, Boston, Museum of Fine Arts.
- fig. 10: Diego Velázquez, *Felipe IV, en pardo y plata*, Londres, The National Gallery.
- fig. 11: Diego Velázquez, *Baltasar Carlos a caballo*, Madrid, Museo del Prado.
- fig. 12: Diego Velázquez, *El Cardenal-Infante, cazador*, Madrid, Museo del Prado.
- fig. 13: Diego Velázquez, *Juan Martínez Montañés*, Madrid, Museo del Prado.
- fig. 14: Diego Velázquez, *El bufón Calabazas*, Madrid, Museo del Prado.
- fig. 15: Diego Velázquez, *Felipe IV, en Fraga*, Nueva York, Frick Collection.
- fig. 16: Diego Velázquez, *Inocencio X*, Roma, Galleria Doria-Pamphilij.
- fig. 17: Diego Velázquez, *Felipe IV*, Madrid, Museo del Prado (P1185)
- fig. 18: Diego Velázquez, *La infanta Margarita en traje rosa*, Viena, Kunsthistorisches Museum.
- fig. 19: Diego Velázquez, *El príncipe Felipe Próspero*, Viena, Kunsthistorisches Museum.
- fig. 20: Diego Velázquez, *Mariana de Austria*, Madrid, Museo del Prado.
- fig. 21: Pablo Picasso, *La mujer en azul*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

編集後記

二〇一五年度、長崎県美術館では開館一〇周年の節目に合わせ、かねて交流を深めてきたスペイン国立プラド美術館より八点の静物画の優品を借用し、展覧会「プラド美術館所蔵 スペイン黄金世紀の静物画——ボデゴンの神秘——」(二〇一五年四月二三日から七月二六日まで)を開催しました。そして開幕二日後の四月二五日には、プラド美術館のスペイン絵画(一七〇〇年以前)担当学芸部長であるハビエル・ポルトゥース氏をお招きし、記念講演「ベラスケス、肖像を描く画家」を開催しました。本号では、同講演の原稿(一部、加筆)を大妻女子大学准教授の貫井一美氏の邦訳とともに掲載しています。この場をお借りし、ポルトゥース氏と貫井氏に改めて御礼を申し上げます。また、展覧会図録にご寄稿いただいた早稲田大学教授・大高保二郎氏を始めスペイン・ラテンアメリカ美術史研究会の諸氏、展覧会並びに講演会の実現に尽力していただいた皆様、そして今回のポルトゥース氏招致を助成していただいた公益財団法人鹿島美術財団に心より感謝申し上げます。

二〇一六年三月 豊田 唯

長崎県美術館研究紀要 No.7

発行：長崎県美術館（長崎県長崎市出島町 2-1）

発行日：平成28年3月31日

印刷：株式会社 インテックス

Bulletin of Nagasaki Prefectural Art Museum No. 7

Published by Nagasaki Prefectural Art Museum

Date of issue: March 31, 2016

Printed by IN-TEX Co., Ltd.

