

Jaime García-Máiquez *

El vino en Los Borrachos de Velázquez

Curiosamente el más grande de los pintores españoles es también, en palabras de Jonathan Brown, «el menos característico del arte español»¹. Quizá por eso Ortega y Gasset, al que tanto preocupó la esencia de España, se interesó especialmente por la dualidad entre Velázquez y Goya, símbolos complementarios que dan como resultado una España con una personalidad llena de claroscuros, donde sólo la diversidad y la amplitud de miras pueden darnos una visión correcta y completa de lo que significa nuestro arte dentro de la historia.

Velázquez nace en Sevilla en 1599, tanto de raíces portuguesas (su padre, Joao Rodríguez da Silva, provenía de Portugal – precisamente de Oporto) como españolas (el Velázquez de su madre provenía de Sevilla) en un momento donde la decadencia económica, por extraño que sea, es acompañada por un florecimiento artístico espectacular, donde se dan cita artistas como Montañés, Pacheco, Zurbarán, Alonso Cano, Murillo, Valdes Leal, etc.

Sevilla, esos años, es el gran puerto de Imperio de los Austrias, con lo que al intenso comercio europeo hay que sumar el cada vez más organizado intercambio con el Nuevo Mundo. El cerrado sistema comercial de la Edad Media dio paso a una espíritu mercantil propio del Renacimiento que a finales del siglo XVI y principios del XVII, es decir en el barroco artístico, se había modernizado de tal manera que el comercio dentro de Europa era cada vez más habitual y seguro. Si a esto unimos el incremento general de la producción de vinos en todo el continente, podemos asegurar que los cambios incitaron un crecimiento y especialización general, aunque más interesante e intenso en las tradicionales zonas vinícolas del mediterráneo europeo. Tal como relata Unwin «*la pérdida de Gasconia a manos de Francia en 1453 y la creciente afición por parte de los ingleses a los vinos dulces del Mediterráneo provocaron un cambio sustancial en el equili-*

* Museo del Prado & Centro Andaluz de Investigaciones Vitivinícolas (C.A.I.V.).

¹ BROWN, J. – *Velázquez, pintor...* 1986, p. 267.

brio de las importaciones de vino inglés a lo largo de los siglos XV y XVI a favor de España y Portugal»². Los caldos españoles, más robustos desde el punto de vista marítimo, se fueron haciendo los protagonistas del mercado y, por ejemplo, «los siglos XVI y XVII pueden verse en general como una época de exportaciones de vino de España a Inglaterra cada vez más frecuentes»³, lo que afectó muy especialmente a las zonas vinícolas andaluzas⁴.

Esta visión comercial es de vital importancia para entender que la presencia del vino en la mayoría de los cuadros que conocemos de la primera etapa de Velázquez no es más que el fiel reflejo de una realidad económica, social y cultural en la Sevilla de su tiempo. Pero esta realidad no era ni mucho menos trivial en un momento – el barroco – en que el mundo de lo visible se erigía como uno de los pilares de la revolución artística. En la España del siglo XVII, más que en ningún otro lugar de Europa, esta representación de la realidad está cargada de un significado religioso. Mientras que en gran parte de la pintura flamenca de su tiempo, por ejemplo, los limones, las ostras, las uvas, tenían estipulado un significado, en la pintura española los pimientos, los ajos, las granadas o el pescado, más que significar cosas concretas forman parte de un todo simbólico, ya que la realidad es parte de lo sagrado. De ahí el famoso «Dios también anda entre los pucheros»⁵ que decía Santa Teresa. No es de extrañar, por tanto, que en cuadros religiosos (D) como *La Mulata* (National Gallery de Dublín) o (D) *Cristo en casa de Marta y María* (The Trustees of the National Gallery de Londres) la presencia de Jesús sea relegada al fondo de la pintura a través de una ventana o un espejo, como si la realidad fuera un vínculo para llegar a conocer a Cristo, tal como escribe San Juan de la Cruz: «Después de la experiencia de conocerse a sí mismos, la contemplación de la Creación es el primer paso en el camino espiritual que conduce al conocimiento de Dios»⁶.

Velázquez entra a trabajar en el taller de Pacheco, el mejor profesor de pintura de la ciudad, a la edad de once años. En esos primeros momentos, el joven aprendiz se esfuerza en el dominio del dibujo y del color con una voracidad y entusiasmo propias de la edad. En poco tiempo pasó de la rigidez de las primeras obras que hemos visto a la contundencia del *Aguador de Sevilla* o la *Vieja friendo*

² UNWIN, T. – *El vino y la viña...* 2001, p. 295. Se remite, a su vez, al trabajo de CHILDS, W. R. – *Anglo-Castilian Trade in the Later Middle Ages*. Manchester University Press, 1978.

³ UNWIN, T. – *O.c.*, p. 296.

⁴ Baste recordar que los ingleses llegaron a establecer una pequeña colonia mercante en Sanlúcar de Barrameda, población situada justo en la desembocadura del Guadalquivir. Dentro de Andalucía fue el «marco del Jerez» la zona más importante; no es de extrañar que la proclamación de Cádiz como puerto capital del Monopolio con las Américas sea un símbolo evidente y dramático del declive económico sevillano.

⁵ APARICIO, O. – *Los bodegones en la pintura...* 1973, p. 10.

⁶ MARINI, M. – *Velázquez*. 1997, p. 9.



huevos, justo anteriores a su definitivo viaje a Madrid. Las buenas relaciones de su maestro, y luego suegro, Francisco Pacheco, le proporcionan la oportunidad de retratar al joven Felipe IV, convirtiéndose oficialmente en Pintor del Rey el 6 de octubre de 1623.

De 1623 a 1628-1629, años entre los cuales pintó *Los Borrachos*, Velázquez tuvo que entrar a formar parte de un ambiente palatino intransigente y envidioso, en las que sus mayores armas eran su talento y el gusto del Rey por la pintura. Fueron tantos los celos que suscitó el joven sevillano que el concurso organizado entre los pintores reales para representar la expulsión de los moriscos se vio como un verdadero enfrentamiento entre Velázquez y los otros pintores reales; la victoria del primero (con un cuadro que se destruyó en el incendio del Alcázar) es el fiel reflejo de los cambios artísticos del momento.

En este ambiente complicado es donde hay que enmarcar el nacimiento de esta obra que tantas interpretaciones, algunas veces contradictorias, ha suscitado. La bacanal, que en Tiziano o en Poussin consigue un carácter ritual, en Velázquez en cambio «*desciende a borrachera*»⁷. Pero esta interpretación «a la ligera» parece que no nos satisface del todo, sobre todo teniendo en cuenta

⁷ ORTEGA Y GASSET, J. – «Tres cuadros del vino». In *Obras completas*. 1983, tomo 2, p. 57.

que nuestro pintor pocas veces, por no decir ninguna, interpreta un tema superficialmente, sino que siempre ahonda en la esencia misma de lo que representa, dándole una interpretación novedosa e insólita.

Los últimos estudios sobre *Los Borrachos* parece que apuntan a un significado más complejo, donde se dan cita tanto una personal interpretación personal del arte como una curiosa alegoría de la Monarquía Hispánica. Tanto una cosa como otra pueden ser perfectamente posibles, ya que una de las características esenciales de Velázquez es su peculiar visión del arte y del artista en la sociedad de su tiempo, en la que la Monarquía era indiscutiblemente la cúspide. Tampoco debe olvidarse que se trata del primer cuadro de carácter mitológico que pinta, encargado además por el Rey para la decoración del Alcázar.

La interpretación artística del cuadro se basa en la desconcertante personalidad de Baco, que además de ser, como sabemos, el «dios del vino» produce en sus eternas seguidoras el arrebato frenético con el que son representadas normalmente las Ménades, además de lo que se ha llamado el furor poeticus, «el arrebato místico que proporcionaba a los poetas una inspiración de carácter sobrenatural»⁸. Que muchos teatros de la antigüedad estuvieran dedicados a Dionisios o a Baco, y muchos de los relieves que los decoraban se inspiraran en la iconografía báquica, no hace más que subrayar este vínculo a lo largo del tiempo. Pero lo que ha puesto en evidencia el historiador Vicente Lleó⁹, hace relativamente poco, es la vigencia de esta relación, entre el furor que proporciona Baco y la inspiración poética, en la cultura española del siglo XVI y XVII. De los muchos escritores de los que se podía hacer referencia nos limitaremos a los que estuvieron en contacto con el ambiente sevillano del círculo de Pacheco o a los que Velázquez pudo conocer tras su llegada a Madrid, y a los autores que tenía en su biblioteca¹⁰. Fray Juan de Pineda, amigo de Pacheco, dice en sus «Diálogos Familiares»: «como el vino ayude al calor y el calor saque al cerebro de ahí puede asir los que dicen que los poetas han de ser buenos bebedores, sin furor intelectual no hay buena poesía»¹¹; Y más adelante: «la poesía es arte de la facultad imaginaria, no es mucho que se lleve bien con el vino»¹². Otro escritor, Juan Pérez de Moya, en su «Filosofía Secreta» – libro que consta en la biblioteca de Velázquez¹³ –, dice que Baco siempre «se le pinta desnudo, porque el beber demasiado calienta de tal manera que no es menester ir vestidos: o porque quien

⁸ LLEÓ CAÑAL, V. – «Los borrachos» o «La coronación del poeta». In *Velázquez*. 1999, p. 265.

⁹ LLEÓ CAÑAL, V. – O.c.

¹⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. – «La librería de Velázquez». In *Escritos sobre Velázquez*. 2000, pp. 25-52.

¹¹ PINEDA, Juan de – *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. 1963, p. 305.

¹² PINEDA, Juan de – O.c., p. 312.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. – O.c., p. 40.

por él es tocado, descubre todas las cosas; por eso dice el adagio: en el vino está la verdad». Y añade, más explícitamente: «el vino liga a los humanos a entendimientos. Así como la hiedra es siempre verde: así el vino no pierde fuerza como las cosas que se envejecen, antes bien cuanto más viejo más poderío y virtud: por ello se coronan a los poetas con hiedra, para notar la perpetuidad de los versos»¹⁴. De esta manera se podría deducir que el cuadro de Velázquez representa la coronación de un poeta, el personaje arrodillado del primer término, por parte de Baco, en virtud de ser el dios del vino¹⁵. En la iconología de Ripa, libro que también tenía Velázquez en su biblioteca, asegura que «dicen los poetas que fue Baco el inventor del vino, por lo que lo consideran su dios»¹⁶. De esta forma se oponía el refinamiento propio de las personas cultivadas (el poeta que está arrodillado al que premia Baco con la corona de laurel) con los de aquellos que bebían de espaldas al dios y a la cultura (representados por los borrachos de rostros embrutecidos). No es un tema aislado, ya que las escenas de tabernas que tienen un trasfondo moralizante eran típicas de ese momento, y pueden verse admirables ejemplos en la pintura de Ostade o Teniers, y era un motivo que gustaba a las clases elevadas, entre ellas a la Monarquía.

No es de extrañar dentro de la producción velazqueña un tema que relacione el arte o el artista y la consideración social de su obra. Es una obsesión a lo largo de su carrera, que pasa por obras como el retrato de *Juan Martínez Montañés* (donde el artista pasa de ser un mero artesano a posar como un verdadero miembro de la nobleza), *Las Hilanderas* (que representa la Fábula de Aracne, donde se compara la creación humana en el arte con la divina), o *Las Meninas* (verdadero símbolo de la nobleza del arte); por ello, esta teoría pondría de relieve, en un momento de revalorización de su trabajo en la Corte, que los intereses de Velázquez desde un primer momento iban encaminados en este sentido¹⁷.

Sólo dos años más tarde de que se pintara *Los Borrachos* entraron dos bacanales más a las colecciones de Felipe IV: la de Ribera y la de Stanzione. Esta insistencia nos recuerda el segundo aspecto del que hablamos antes: el cuadro como una alegoría de la Monarquía de los Habsburgo. El amigo de Pacheco, Rodrigo Caro, dice que «en España hubo particular razón para adorar

¹⁴ PÉREZ DE MOYA, J. – *Filosofía secreta*. 1673, p. 190.

¹⁵ El cuadro se pinta justo después de la Expulsión de los Moriscos, que fue el ganador en el concurso de pintura celebrado en la Corte; no me resisto a comentar la posibilidad de que Velázquez se autorretratara como artista, tal como sugiere también Lleó, acompañado por los artistas perdedores del concurso.

¹⁶ Es el famoso libro de Iconología de Cesare Ripa, fundamental en la historia del arte moderno.

¹⁷ «El dilema fundamental de la carrera de Velázquez [es]: su intento de reconciliar las exigencias, con frecuencia contradictorias, que le planteaba su deseo de que se le considerara a la vez un gran caballero y un gran artista». BROWN, J. – *Velázquez, pintor...* 1986, IX.

a dios Baco o Dionisio, por haver sido Rey de España»¹⁸. Esta antigua creencia, que se ve reflejada en otros textos de la época, unida al complejo entramado iconográfico que se estaba desarrollando en el Alcázar nos lleva a pensar que la temática celebrativa de las bacanales estaba ligada a la exaltación monárquica de la dinastía de los Austrias, donde el sentido del linaje «divino», trascendental en este momento, engloba incluso al mundo de los dioses clásicos.

El 22 de julio de 1629 está fechado el pago de cien ducados de plata «por cuenta de una pintura de Baco que ha hecho para mi servicio»¹⁹, según dice el Rey mismo. Lo que quiere decir que estuvo trabajando antes en la obra, es posible que justo el año anterior, que es precisamente cuando Rubens estuvo en Madrid de visita diplomática. Mucho se ha hablado de la relación entre los dos colosos del arte. Pacheco, siempre tan dispuesto a elogiar a su sobrino, dice que «con pintores comunicó poco, sólo con mi yerno hizo amistad»²⁰. Sea lo que fuere, se sabe que los dos fueron a El Escorial a ver la colección de pintura, y que Velázquez vería pintar en muchas ocasiones al artista flamenco, ya sea en los encargos del Alcázar como en las copias que hizo de Tiziano. Pocos pintores han tenido en la historia de la pintura a un genio en la plenitud de su arte trabajando junto a él y comentando las obras de la Colección Real como lo tuvo Velázquez; tampoco tuvo maestro a un alumno con el talento y el ansia por aprender como lo tuvo Rubens. Éste es el gran pintor de la mitología del Barroco y no debe menospreciarse, por diferentes que sea el estilo y el carácter de los dos, la tremenda influencia que tuvo que ejercer sobre Velázquez los consejos, apreciaciones, técnica y modos de abordar una temática de este estilo.

Volviendo al cuadro hay que darse cuenta que pese a las posibles interpretaciones más o menos eruditas lo que se representa, después de todo, es un grupo de bebedores de clase media-baja, de los que Velázquez también tuvo que ver en Sevilla, «constituido por los artesanos y mano de obra industrial»²¹. El primero que habló despectivamente de tales personajes para definir al cuadro fue Mengs, que en 1793, lo tituló « *fingido Baco que corona a unos borrachos*»²². Podemos pensar en algo verdaderamente insólito que nuestro pintor, recién llegado a la Corte, en uno de sus primeros encargos reales, en el primer cuadro mitológico que pintó en su vida, no quisiera gastarnos más que una broma pin-

¹⁸ Velázquez, 1999, p. 270. CARO, Rodrigo – *Antigüedades y Principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y chorographía de su convento jurídico*. Sevilla, 1634.

¹⁹ *Corpus Velazqueño*, 2000, p. 76.

²⁰ SALAS, X. – *Rubens y Velázquez*, 1977, p. 7.

²¹ SÁNCHEZ MANTERO, Rafael – «La Sevilla del XVII. La ciudad y sus gentes». In *Sevilla en el siglo XVII*. 1983, p. 22.

²² LÓPEZ TORRIJOS, R. – «Las pinturas mitológicas de Velázquez». In *El siglo que viene*. 1999, p. 52.

tando a un grupo de borrachos. El consumo de vino en la España del siglo XVII había ido creciendo desde el siglo anterior de forma continuada, pues a la producción del sur de la Península que se había especializado, por su fácil salida comercial al mar, al consumo exterior, se le sumó el desarrollo vitivinícola de zonas interiores que abastecían a ciudades como Valladolid o Madrid²³. Precisamente la afición de los Habsburgo por lo buenos vinos hizo florecer en Valladolid²⁴ una producción de calidad, que volvió a caer con el regreso de la Corte a Madrid. La relación entre la realeza y el vino se pone de manifiesto continuamente, pues allí donde iban los Reyes siempre había que tener un buen suministro de vino; por ejemplo, en la cacería organizada en 1624 por Manuel Alonso Pérez de Guzmán, octavo Duque de Medina Sidonia, en el Coto de Doñana, se prepararon ni más ni menos que «80 botas de vino añejo, [y] gran cantidad de vino de Lucena y Bastardo»²⁵, o cuando estuvo invitado el 4 de Julio de 1632 en casa del Conde de Barajas, para ver un Auto de Fe que duró todo el día, no se desestimó acompañar la visión de las seis condenas a muerte bebiendo «un pellejo de vino de cuarenta y seis azumbres»²⁶. En el siglo XVII, de una forma más acentuada si cabe, se aumentaron las diferencias entre la calidad de unos vinos y otros, como símbolo inequívoco del estatus social del consumidor²⁷.

La facilidad de producción y la gran demanda hizo que creciera muchísimo el vino de mala calidad, abasteciendo a la población de las grandes ciudades a través de las tabernas, tal y como se refleja de forma fiel y admirable en el arte popular del siglo XVI y XVII²⁸. El Madrid del siglo de Oro de la cultura española era, en verdad, más amante de este tipo de tabernas que de otra cosa, como refleja la castiza redondilla:

Es Madrid ciudad bravía,
que entre antiguas y modernas,
tiene trescientas tabernas
y una sola librería.

²³ Es normal pensar que estas tierras se destinan la producción de vino para el consumo interior ya que para llegar a las costas, y por tanto a los puertos más cercanos, tenían que recorrer distancias de entre 250 y 300 kilómetros.

²⁴ Los vinos de Rueda o Medina del Campo son el reflejo de esta floreciente industria vitivinícola, que hizo que se conociera aquella zona como *Tierra del vino*.

²⁵ Tal como cuenta Esteban Boutelou en 1806. BARBADILLO, M. – *El vino de la alegría*. 1960, p. 305.

²⁶ DÍAZ, L. – *Madrid. Cocina y sociedad 1412-1990*. 1990, p. 165.

²⁷ Para el vino como diferenciador de las clases sociales, leer el artículo de Quesada Sanz, F., dentro del libro: *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en occidente*. Ed. Consejo Regulador de las denominaciones del Origen Jerez-Xeres-Sherry y Manzanilla Sanlúcar de Barrameda. Jerez de la Frontera, 1995, pp. 275-290.

²⁸ Al igual que había lugares concretos para la bebida también lo había para la comida, «casas de comidas populares» donde se cocía la vida popular del siglo XVII; son los famosos «bodegones»,

En el reinado de Felipe IV había en los alrededores de Madrid más de 60 bodegueros, que además eran propietarios de viñas que abastecían a las tabernas de la Capital. Los vinos que llegaban a Madrid tenían fama, como atestigua lady Anne Fanshawe, mujer del Embajador inglés en tiempos de Felipe III, que dice: «veo que es una extendida creencia el que España no proporciona ni abundancia ni comida de buena calidad; bien es verdad que el forastero que no sepa escoger, o que no tenga dinero para comprar, se verá perdido; pero no hay en la cristiandad mejores vinos con los suyos, sobre todo los del centro del país, además del Jerez y del canario»²⁹. Así se entiende que mientras Felipe II se hizo traer vino de Rhin sus descendientes, Felipe III y Felipe IV, prefirieron los vinos españoles que traían de Somonte, Esquivias, Pinto, Carabanchel, Alcalá de Henares, Torrejón de Velasco, Vicálvaro, Alcobendas, Arganda, Algete, Fuenlabrada, Casarrubios del Monte, Barajas, Alcorcón, Móstoles, Brunete o Majalahonda, prefiriéndose en el Alcázar, parece ser³⁰, un buen vino de Valdemoro. Y aunque estos tuvieron que ir mejorando a la par que la demanda, la condesa de D' Aulnoy opina tajantemente: «En cuanto al vino me parece mediano: no es Castilla donde se producen los excelentes vino de España, que provienen de Andalucía y de Canarias, y es preciso embarcarlos para que tomen la suavidad y la fortaleza que los distinguen y los hacen agradables. El vino, en Madrid, es fuerte, pero áspero, y si a esto se le añade que lo conservan en pellejos revestidos interiormente de pez, podrían apreciarse sus malas calidades. Acaso por esto los hombres en general son pocos aficionados a la bebida, pues muy buena voluntad hace falta para emborrarse con un brebaje de tan mal sabor»³¹.

El índice de consumo de vino, que Braudel sitúa en 100 litros por habitante y año en la Valladolid de mediados del siglo XVI³², no hizo más que aumentar el siglo siguiente con la aparición de un gran número de bebidas con una alta graduación alcohólica, obtenidas gracias al descubrimiento de la destilación (como el vodka, brandy o ron) que, en palabras de Tim Unwin, tuvieron la base de este éxito sin precedentes en «las clases urbanas más necesitadas, ansiosas por evadirse temporalmente de sus míseras vidas»³³. En definitiva, que si Velázquez tenía que estar acostumbrado a ver este tipo de cosas en una ciudad como Sevilla no por ello dejaría de impresionarle el espectáculo callejero de insalubri-

que hicieron exclamar a Zorrilla: Después de Dios, bodegón. «Hay cocinas públicas en casi todas las esquinas de las calles. Son grandes pucheros que se cuecen sobre trébedes. Se va allí para adquirir toda clase de porquerías». D'AULNOY, Madame – *Relation du voyage d'Espagne*, 1926.

²⁹ DÍAZ, L. – *Madrid. Cocina y...*, p. 79.

³⁰ Según cuenta Herrero García en su libro *La vida española del siglo XVII*.

³¹ FISAS, C. – *¡Que aproveche! Historias de gastronomía...*, 2001, p. 126.

³² BRAUDEL, F. – *Civilización, economía y capitalismo...*, tomo 1, p. 236.

³³ UNWIN, T. – *O.c.*, p. 315.

dad de la Capital de España, del que tanto hablaban los visitantes a la Corte, y donde se juntaban basuras, vagabundos, pícaros, bodegonos y tabernas. Desde este punto de vista es menos extraño que Velázquez quisiera abordar un tema mitológico desde un punto de vista tan realista, o mejor «picaresco», por usar un término y género literario muy en boga entonces. Además, al igual que es una constante en el arte de Velázquez la pintura como instrumento de revalorización del artista también lo es la enigmática y enrevesada manera con la que se acerca siempre a los temas mitológicos. Sólo hace falta pensar en las mitologías que pintó después; como *Marte*, dios de la guerra representado desnudo, flácido, medio dormido, cómico, un poco patético, o *La Venus del Espejo*, símbolo eterno de la belleza que nos da inesperadamente la espalda y que sólo muestra su rostro gracias al reflejo del espejo, o *Las Hilanderas* donde se nos narra la historia de Aracne bajo la máscara de una apacible escena del taller de Palacio. Es posible que Ortega tuviera algo de razón cuando, a través de Velázquez, dijo: «*venid, vamos a reírnos de los dioses*»³⁴, ya que hay algo de ofensivo o sacrílego frente a los dioses clásicos en esta pintura, insolentemente realista³⁵. Tachar de borracho era un insulto grave³⁶, y era frecuente mofarse de ellos, tal como ocurrió en el Carnaval celebrado en 1636 precisamente en el Alcázar, donde se hizo, para reírse de ellos, beber vino a los bufones de Palacio hasta emborracharlos.

De las muchas interpretaciones y virtudes de Baco, Velázquez ha escogido la que más le involucra con la realidad inmediata³⁷. Se inspira en un dibujo de Enrique Goltzius, grabado luego por Jan Saenredam, que fueron estampadas en Flandes con una inscripción debajo del poeta Cornelis Schonaeus que decía:

En tierra, Oh Padre Baco, postramos nuestros cuerpos,
y humildes suplicamos el favor de tus dones,
para que ellos aplaquen nuestro dolor y pena
y liberen nuestro corazón de las cuitas que aquejan.³⁸

Y así es representado: mientras que en otros cuadros los labradores cantan y danzan en las bacanales en honor del dios del vino, aquí están en aptitud de

³⁴ ORTEGA Y GASSET, J. – *Obras completas*, tomo II, p. 57.

³⁵ Ver: CHERRY, Peter – «Una sugerencia acerca del «Marte» de Velázquez como «burla» de la Antigüedad». In *La visión del Mundo Clásico en el Arte Español*, pp. 223-235.

³⁶ Dice D' Aulnoy que «no se les podía hacer un ultraje más sensible que acusarlos de estar borrachos» (DÍAZ, L. – *Madrid. Cocina y...*, p. 92) y Jouvin también dice que «es una gran injuria entre ellos el llamar a alguien borracho» (DÍAZ, L. – *O.c.*, p. 94).

³⁷ Pocos dioses de la Antigüedad ha estado en contacto con los hombres como Baco: como «dios próximo a los hombres» lo define Vernant. VERNANT, J. P. – *El universo, los dioses...* p. 154.

³⁸ SORIA, M. S. – «La Venus, Los Borrachos y La Coronación, de Velázquez». In *Archivo Español de Arte*, p. 279.

adorar y pedir. La torpeza en la composición ha sido puesta en entredicho por algunos historiadores, pues realmente «*cuanto más se mira, más defectos se encuentran*»³⁹, lo que es paradójico teniendo en cuenta que, tal como dice Julián Gállego⁴⁰, «*la composición con figuras es, en siglo de oro, lo más alto de la pintura, porque exige, precisamente, ese poder creador*». El estudio de la composición parece que se limita a retratar a unos personajes que posan a modo de frontón. Sin embargo, este cuadro, quizá motivado por los problemas cortesanos de los que hablamos antes, está pintado con una especial fuerza expresiva, que hace que sea el preferido de muchos y uno de los más reproducido del pintor.

La dualidad de Baco, que encarna cualidades algunas veces contradictorias, parece que se desdobra aquí en el rostro lánguido, irónico, transparente del dios, y en la cara curtida, franca y un poco soez del bebedor principal, que nos invita a participar también a nosotros del vino: al trazar diagonales se descubre que estos dos rostros enmarcan la principal zona superior del cuadro. Los que dicen que Velázquez no es un pintor barroco desconocen el gusto por los contrastes que, de una forma muchas veces inadvertida, aparece y reaparece en muchos de sus cuadros. También llama la atención, en este sentido, la representación de personajes que no corresponden a un mismo nivel social; sobre todo, destaca aquí el personaje de la túnica marrón de la derecha, cuya elegancia física y su copa de cristal – lo que corresponde a una más alta dignidad – nos recuerdan una virtud algunas veces olvidada de Baco, que es la de igualar en torno a él a todas las capas sociales, haciendo olvidar sus diferencias. Esta copa, junto con el vulgar tazón que nos ofrece el personaje principal y la elegante copa melada del sátiro recostado a la izquierda hace un recorrido por los distintos estamentos que se podían dar en la sociedad⁴¹.

Hay un detalle vitivinícola importante y curioso que no podemos pasar por alto, y es que los tres vinos representados son tres clases de vinos diferentes. Las cualidades de los tintos se debe a la presencia de polifenoles tánicos y polifenoles colorantes rojos, así como a la presencia de sustancias del grupo de los antocianos y del grupo de los taninos; de la mayor o menor presencia de estos se debe, ni más ni menos, el color y la conservación óptima ante la oxidación del aire, y por tanto su mayor o menor facilidad para soportar los viajes. La ausencia de parte de estas sustancias hace que los vinos blancos no

³⁹ BROWN, J.; GARRIDO, C. – *Velásquez. La técnica...*, p. 34.

⁴⁰ GÁLLEGO, J. – «La realidad trascendida». In *Reflexiones sobre Velásquez*, p. 182.

⁴¹ En las tabernas, como en el cuadro de Velázquez, no había más que un vaso o tazón para varios. Como cuenta la condesa D'Aulnoy exageradamente: «*No hay más que un vaso en toda la casa, cuando los arrieros lo cogen primero, cosa que suele acontecer, es preciso esperar con paciencia a que se hayan servido, sino se prefiere beber con el jarro*». FISAS, C. – *O.c.*, p. 37.

sean tan aptos para el comercio, ya que en los viajes solían estropearse mucho más rápidamente, y por tanto se consideraba popularmente, por su más complicada elaboración y conservación, un lujo reservado a las clases elevadas. En el cuadro de Velázquez, siempre tan minucioso con los detalles, los vinos se van aclarando a medida que sube la condición social del bebedor. La preferencia de los Habsburgo por «*los vinos blancos, de elevada graduación alcohólica y añejados en toneles de roble bajo tierra*», no hace más que subrayar lo que estamos diciendo.

La radiografía del cuadro muestra unos pequeños cambios de composición en casi todos los personajes, que no es el momento ahora de detallar. Sólo comentaremos dos que son importantes para la comprensión completa de la obra. El primero es el cambio en la cabeza del borracho de la derecha, que miraba hacia nosotros en un primer momento y que después vuelve la cabeza para mirar al vagabundo que viene por detrás. Es importante por que parece, dada la densidad del paisaje por detrás de su figura, la libertad de pincelada (mayor a la de los demás personajes), que fue pintado cuando el cuadro ya estaba totalmente concluido; esto explicaría a su vez el cambio en la posición de la cabeza del vagabundo de la derecha, abriendo así un poco hacia el fondo una composición demasiado frontal. El segundo es el cambio en el personaje arrodillado, descalzo en un primer momento, lo que le asemeja más todavía al grabado de Goltzius, y con una especie de falda que ha sido sustituida por un pantalón.

Si Velázquez antes de ir a Madrid trata repetidas veces el tema del vino en sus pinturas, como hemos visto, a partir de ahora sólo aparecerá de puntillas en algunos cuadros. Y es que si hay un defecto que no tiene este pintor es el de repetirse. Se ha hablado de Velázquez como de un artista-científico, al modo de Leonardo, que se plantea cada obra como un problema a solucionar: solucionada la cuestión pasa a otro asunto. Velázquez en este cuadro se plantea el problema del vino – que no es un problema sencillo – y lo plantea, desde mi punto de vista, justo al revés que hizo Tiziano en *La Bacanal* del Museo del Prado, pues mientras que allí se pinta una fiesta campestre en la que se respira claramente el espíritu del mito sin que aparezca ni siquiera el espíritu del dios del vino, Velázquez pinta «un retrato» de Baco sin que haya el menor indicio de divinidad, salvo los indispensables atributos iconográficos. Además, pone de manifiesto, como nadie lo ha hecho en la pintura, la dualidad del vino; por una parte sagrado, desde la antigüedad hasta el Cristianismo, y vulgar por culpa de su abuso desde su remoto nacimiento. Sólo su mirada, ambiguamente irónica, le aporta elegancia y dignidad a este Baco velazqueño, que parece obligado a mezclarse con unos borrachos que simbolizan el lado más triste y cómico, áspero diría, de lo que el vino significa para el hombre.

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

- APARICIO, Octavio – *Los bodegones en la pintura del Museo del Prado*. Madrid: Editorial FOFO, 1973.
- BARBADILLO, Manuel – *El vino de la alegría*. Cádiz, 1960.
- BERUETE, Aureliano de – *Velázquez*. Madrid: Ed. Cepsa, 1987.
- BRAUDEL, F. – *Civilización, economía y capitalismo: siglos XV-XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Tomo 1.
- BRAUDEL, F. – *Civilización, economía y capitalismo: siglos XV-XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1984. Tomo 2.
- BROWN, Jonathan – *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- BROWN, Jonathan & GARRIDO, Carmen – *Velázquez. La técnica del genio*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.
- CAMÓN AZNAR, José – *Algunas precisiones sobre Velázquez*. «GOYA. Revista del Arte». Madrid. N° 53 (1963).
- CAMÓN AZNAR, José – *Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe, 1964.
- CHAYETTE, Hervé & ROTHCHILD, Philippe – *Le vin a travers la peinture*. Paris: ACR Edición.
- CHERRY, Peter – «Una sugerencia acerca del «Marte» de Velázquez como «burla» de la Antigüedad». In *La visión del mundo clásico en el arte español*. Madrid: Centro de Estudios Históricos C.S.I.C. y Editorial Alpuerto, 1993.
- CORPUS Velazqueño. *Documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2000. Vol. 1.
- CORRAL, José del – *El Madrid de los Austrias*. Madrid: Ed. Avapiés, 1991.
- COSSIO, M. B. – *Aproximación a la pintura española*. Madrid: Akal Universitaria, 1985.
- D'AULNOY (Madame d'Aulnoy) – *Relation du voyage d'Espagne*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1926.
- DÍAZ, Lorenzo – *Madrid. Cocina y sociedad. 1412-1990*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- DÍAZ, Lorenzo – *Madrid. Tabernas, botillerías y cafes. 1476-1991*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- FISAS, Carlos – *¡Que aproveche! Historias de gastronomía, cocina y comedor*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2001.
- GARRIDO, C. – *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992.
- LICHT, F. – *Goya. Tradición y modernidad*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- LÓPEZ-REY, José – *Velázquez. La obra completa*. Italia: Taschen, 1998.
- MARINI, Mauricio – *Velázquez*. Madrid: Editorial Electa, 1997.
- OROZCO DÍAZ, Emilio – *El barroquismo de Velázquez*. Madrid: Ed. Rialp., 1965.
- ORSO, Steven N. – *Los borrachos and painting at the court of Philip IV*. Cambridge: University Press, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José – *Obras completas*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, Tomo 2.
- PÉREZ DE MOYA, Juan – *Filosofía secreta*. Madrid, año 1673.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. – *De la pintura y pintores*. Madrid: Alianza Forma, 1993.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. – *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992.
- PINEDA, Juan de – *Diálogos cristianos de la agricultura cristiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1964.
- PINEDA, Juan de – *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963.
- REFLEXIONES sobre Velázquez. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.
- SALAS, Xavier – *Rubens y Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, 1977.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier – *Escritos sobre Velázquez*. Vigo: Museo de Pontevedra, 2000.
- SEVILLA en el siglo XVII. Sevilla: Ministerio de Cultura, 1983.
- SORIA, M. S. – «La Venus, Los Borrachos y La Coronación, de Velázquez». In *Archivo Español de Arte*. Madrid: Museo del Prado, 1953.
- TOLNAY, Charles de – «Las pinturas mitológicas de Velázquez». In *Archivo Español de Arte*. Madrid: Museo del Prado, 1961.
- UMBERGER, Emily – *Velázquez and naturalism I: interpreting Los Borrachos*. «Anthropology and aesthetics». Res 24 (Autumn 1993).
- UNWIN, Tim – *El vino y la viña: geografía histórica de la vinicultura y el comercio del vino*. Barcelona: Tusquets Editore, 2001.
- VARIA Velazqueña. Madrid: Ministerio de Cultura, 1960.
- VELÁZQUEZ. Barcelona: Ed. Amigos del Museo del Prado & Galaxia Gutenberg, 1999.
- VELÁZQUEZ. *Catálogo de la exposición*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- VELÁZQUEZ. Guía del Museo del Prado. Madrid: Museo del Prado, 1999.
- VERNANT, J. P. – *El universo, los dioses, los hombres: el relato de los mitos griegos*. Barcelona: Anagrama, 2000.

