



## DE IMAGO ANIMI. EL AGUADOR DE SEVILLA DE VELÁZQUEZ O LA REPRESENTACIÓN FISIOGNÓMICA DEL HOMBRE PRUDENTE Y TEMPLADO

ARSENIO MORENO MENDOZA  
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

### RESUMEN:

El Aguador de Sevilla es un lienzo planteado por su autor como una obra maestra, una prueba de eficiencia y capacidad en todos los factores que determinan, tanto técnica como históricamente, el proceso de configuración del lienzo. Pero, ante todo, el Aguador encarna un conjunto de virtudes, prudencia y templanza, que –como conceptos universales– implican una representación codificada de las mismas, una representación ideal y a un tiempo objetiva de unas características anímicas, cuya plasmación hunde sus raíces en el estudio psicológico de la fisonomía humana y su correspondencia con los humores corporales, tan en boga en autores como G.B. della Porta, o el maestro Huarte de San Juan.

**PALABRAS CLAVE:** Velázquez, pintura sevillana, barroco.

### ABSTRACT:

El Aguador de Sevilla is a work by its author as a masterpiece, evidencing the artist's efficiency and skill in all the factors which determine, both technically and historically, the process of execution of the painting. But, first and foremost, El Aguador embodies such virtues as prudence and temperance –universal concepts encoded in the work. It is thus an ideal, and at the same time, objective depiction of psychological characteristics, resulting from the author's great interest in human physiognomy and its relation to body humours, a subject so popular at the time with authors as G.B. della Porta or Huarte de San Juan.

**KEYWORDS:** Velázquez, sevilian painting, baroque

«Con muchos exemplos se pudiera autorizar cuánto se perfeccionan los pintores con el ejercicio de su noble arte, a quien llamó Tulio arte de la prudencia, que es lo mismo que del entendimiento». (Francisco Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Libro III, Cap. IX).

Escribir, una vez más, sobre El Aguador de Sevilla puede llegar a convertirse para el lector en algo enojoso; cuando no para el historiador del Arte en una simple temeridad. El célebre lienzo velazqueño, hoy custodiado en el Wellington Museum londinense (Apsley House), era ya para Pantorba "el cuadro que cuenta con mayor literatura antigua"<sup>1</sup>. Después, en la segunda mitad del siglo XX, no habrían de faltar los estudios y las nuevas exégesis sobre esta obra maestra del periodo sevillano del pintor.

El lienzo -según opinión generalizada- debió ser realizado con anterioridad al segundo y definitivo viaje de Velázquez a Madrid en 1623. López Rey<sup>2</sup> opinaba que el cuadro había sido pintado entre 1619 y 1620, en tanto que Gudiol retrasaba su ejecución a 1622, toda vez que la versión existente -según este autor- en la colección Contini-Bonacosi de Florencia era obra anterior a ésta<sup>3</sup>.

En 1700 el cuadro, tras pertenecer a la colección del cardenal infante don Fernando de Austria, ya figuraba en el inventario regio como "...un retrato de un Aguador de mano de Velázquez, llamado el dho aguador el corzo de Sevilla con marco dorado y negro"<sup>4</sup>. Años más tarde sería visto y analizado por Palomino en 1724, quien nos dejó una primera e imprecisa descripción del mismo<sup>5</sup>. La obra, en este mismo siglo, sería elogiada por el padre Caimo, por don Antonio Ponz, o por el mismo Mengs. Después vendrían las valoraciones y comentarios de Quilliet, Cruzada Villamil, o Curtis, hasta llegar al pasado siglo, donde la pintura suscitaba la atención y el interés de historiadores como Justi, Beruete, Mayer, Pantorba, López Rey, Bardi, Gudiol, Camón, Gállego, Brown, Pérez Sánchez, M. Mena y otros.

El lienzo era portado en el equipaje del joven pintor, quien se desplazaba a la Corte por segunda vez para probar definitivamente fortuna como artista. Sabemos, también, que el cuadro había de ser regalado o vendido en 1623 al canónigo y maestrescuela de la catedral hispalense Juan de Fonseca y Figueroa, un amigo de su suegro Francisco de Pacheco quien, al igual que otros sevillanos, se había instalado en Madrid para desempeñar tareas cortesanas, siempre en el entorno político del Conde-Duque de Olivares. Juan de Fonseca, sumiller de cortina de Felipe IV (cargo inmediato inferior al de capellán de los Reyes), era un eclesiástico culto, "varon clarísimo, que con la agudeza de su ingenio, y mucha erudición, no desdeñaba el ejercicio sobre la Pintura"-nos comenta Palomino-<sup>6</sup>. Este ilustre sevillano, añade Ceán, "exerció la pintura con inteligencia por recreación" y, lo que es más importante, "su voto y parecer en el arte era reputado como el del mejor profesor"<sup>7</sup>. Sin embargo, lo más interesante de este personaje era, sin lugar a dudas, su acceso directo a la persona del Conde-Duque y -naturalmente- a las colecciones regias. Todo ello, unido a su instinto protector y olfato crítico, harían de nuestro personaje uno de los principales valedores del futuro pintor de cámara. En el inventario del canónigo, efectuado a su muerte acaecida en 1627, el lienzo ya figura con una sencilla inscripción: "Un cuadro de un aguador, de mano de Diego Velázquez", siendo tasado en 400 reales, un precio razonable para la época, aunque nada excesivo<sup>8</sup>.

El Aguador era, por tanto, toda una carta de presentación del artista ante sus futuros comitentes, una verdadera obra maestra donde el pintor debía mostrar toda su pericia y valía profesional en todos los aspectos, técnicos, narrativos, hermenéuticos, que una obra de arte total debía expresar ante los medios diletantes de la Corte.

## EL NIVEL TÉCNICO

Realizado, al igual que los anteriores lienzos del periodo sevillano, con una paleta oscura de pigmentos terrosos, no exenta de áreas cromáticas bien diferenciadas<sup>9</sup>, la composición de esta obra, cifrada en un poderoso claroscuro, es de una sobriedad extrema. Presidiendo el cuadro, el protagonista de la narración, un viejo barbado y de semblante grave, de solemnidad circunspecta, ofrece una copa de agua a un adolescente; mientras, en un segundo plano, un personaje joven o adulto sacia su sed. El anciano, que atiende su pequeño puesto de madera, sobre el que descansa una algarrafa y un cuenco, agarra con su mano izquierda un gran cántaro.

Ciertamente, es este objeto de cerámica el que centra y ordena espacialmente toda la composición. Aquí el cántaro es un prodigio de volumen y textura, donde podemos apreciar el agua rezumante y hasta la misma huella del alfarero. Pero, por encima de todo, Velázquez no ignora la dificultad que entraña la correcta plasmación de una figura esférica en un primer plano de la representación. En este sentido, el maestro, haciendo gala de su conocimiento teórico de la tratadística tradicional, parece querer reflejar en la plasmación de este objeto toda una cita erudita, una cita culta extraída en esta ocasión del mismo L. B. Alberti, cuando en su tratado *De la Pintura* refiere lo siguiente: "He visto que todas las superficies planas tienen un color uniforme en toda su extensión, mientras que en las esféricas y las cóncavas los colores varían, pues aquí es más claro, allí más oscuro, y el resto una superficie de color intermedio. Esta alteración del color en una superficie no plana presenta cierta dificultad a los pintores ignorantes. Pero si, como hemos explicado, el pintor dibuja correctamente los contornos de la superficie y discrimina la luz en zonas, entonces el método de colorear será más fácil. Pues primero modificará esta superficie con blanco y negro, como le sea oportuno, casi con un ligero roce en la línea de discriminación. Después seguirá añadiendo al lado otra línea, por así decir, como rociada; después otra al lado de ésta, y otra, de manera que el lugar más iluminado esté tin-

tado con el color más claro, mientras este mismo color vaya diluyéndose como el humo en las partes contiguas"<sup>10</sup>.

Velázquez no es un pintor "ignorante", ni en el plano teórico, ni en la ejecución práctica. Y así lo deja bien claro, casi ostensible, en la realización de este inolvidable utensilio de barro, donde el maestro hace uso de las marcas concéntricas dejadas por la mano del cantarero para mostrar su exacta concavidad en un alarde de su dominio del dibujo y la iluminación. Y todo ello, dotando a estos objetos de una sacralidad casi mística, una figuración misteriosa que emergen de su propia singularidad, de su fascinante existencia.

"Hay en este cuadro tres figuras -decía Ortega-: un cántaro, dos vasijas, una copa llena de agua. Se trata de un conjunto de retratos. La pintura es retrato cuando se propones transcribir la individualidad del objeto"<sup>11</sup>.

Ciertamente aquí la pintura vuelve a ser epifanía de una nueva y recreada realidad, una realidad individualizada en los confines de su singularidad, en el carisma de su sencillez, en el sosiego de su eternidad.

## EL NIVEL HISTÓRICO

Velázquez, a la hora de elegir sus personajes, parece mostrar una clara inclinación en esta obra por escoger, a priori, seres reales, por no decir habituales; personas extraídas del variopinto mosaico de tipos populares existentes en la Sevilla de su tiempo.

El viejo, nuestro aguador, vistiendo una pobre saya o capote de paño, es -como ya señalaron autores como López Rey o Pantorba- un antiguo conocido de la sociedad sevillana de las primeras décadas del XVII. Su origen, como el de tantos otros inmigrantes en la metrópoli andaluza, podría haber sido corso, lo que le habría valido el sobrenombre popular de El Corzo entre la población. Pero también, por ironía popular, este apelativo podría tratarse de un apodo burlesco. Y es que la ocupación de aguador era oficio de poco provecho y peor fama, en tanto que -en la Sevilla de aquellas décadas- el sobrenombre de corso, o corzo, era sinónimo de hiperbólica opulencia. "Eres más rico que el corso", rezaba un refrán popular. "Es un corso de Sevilla", era expresión acuñada para significar a un hombre de mucha hacienda y caudal<sup>12</sup>. Sin embargo, mientras el Corzo solía ser un cargador de Indias rico, nuestro honrado azacán era un pobre de solemnidad dedicado al menester más ínfimo de los negocios.

Hablamos de un personaje real y popular, un hombre que pasa sus horas en la calle, subsistiendo de un oficio que es producto de una división del trabajo tantas veces cimentada en la miseria.

Siempre se ha dicho que nuestra novela picaresca ha constituido un extraordinario observatorio de estos tipos populares, cuya existencia literaria oscila entre la ficción creativa y la realidad palpitante.

Pues bien, en la Vida de Estebanillo González, su anónimo autor en el capítulo quinto, nos describe la existencia de un personaje cuyos rasgos físicos parecen coincidir con los de este Corzo inmortalizado por el pintor sevillano.

Corre el año 1626 y Estebanillo visita Sevilla. Ese mismo año la ciudad ha sufrido una desastrosa riada del Guadalquivir. Y así nos lo expresa el protagonista de la novela: "Dime tan buena diligencia, que lle-gué muy temprano a Sevilla, aunque en mala ocasión, por ser en tiempo de la gran avenida de su río -nos dice-. Tras dormir en la calle de la Galera, recibe comida y limosna de los padres cartujos a cambio de sacar cieno de las anegadas cantinas. Después, "cansado de andar en bodegas vacías y de sacar ruinas aguadas, di la vuelta a Sevilla, y encontrando un día un aguador que me pareció letrado, porque tenía la barba de cola de pato, me aconsejé de él para que me adiestrase cómo tendría modo de vivir sin dar lugar que los alguaciles me mirasen cada día las plantas de las manos, sin decirme la buenaventura. Él, sin resolver libros, me dijo que, aunque era verdad que el vino que se vendía era sabroso, oloroso y sustancioso, que no por eso dejaba de marearse muy bien la venta del agua, por ser muy calurosa aquella tierra y haber tanta infinidad de gente en ella; y que era oficio que con ser necesario en la república, no necesitaba de examen ni había menester caudal.

Di por bueno su parecer, y comprando un cántaro y dos cristalinos vidrios me encastille en el oficio de aguador, y entré a ser uno de los de su número"<sup>13</sup>.

Aspecto de letrado, barba de cola de pato. La barba -nos recuerda Covarrubias- es signo de experiencia y prudencia<sup>14</sup>.

¿Qué duda cabe que la descripción de este personaje nos evoca poderosamente el retrato velazqueño? Más aún, esta barga recortada, barba de "pato", parece quedar reflejada con mayor precisión en la versión inicial de la colección Contini-Bonacosi, donde los contornos de los personajes se dibujan con mayor contundencia.

Cierto es que debía existir en la ciudad un buen número de aguadores, "de que la mayor cantidad son franceses -nos comenta Ortíz de Zúñiga allá por 1677-, de los infinitos que tienen a Sevilla por sus Indias, polilla de mucha parte de sus tesoros"<sup>15</sup>. Sin embargo, también es verdad que pocos debían de coincidir con las descripciones del anónimo autor de Estebanillo y la representación de nuestro pintor.

## LA LECTURA ICONOLÓGICA

La composición tiene un inevitable aire de ritualidad. Sus personajes, inmóviles y meditabundos, adquieren un rictus ceremonioso, una quietud melancólica y reflexiva, imperturbable en un espacio ajeno a toda coordenada de temporalidad. Iluminados dramáticamente, ellos ni tan siquiera se observan, pues parecen vivir la existencia de su propia representación, táticos y enigmáticos.

El viejo ofrece, con gesto casi litúrgico, una cristalina y abundante copa de agua al muchacho. El fondo de la copa presenta para algunos autores una hábil burbuja decorativa de color oscuro<sup>16</sup>. Otros, en cambio, opinan que lo que flota en el fondo del recipiente es un higo, fruto que podía añadirse en ocasiones al agua para endulzarla. Sebastián de Covarrubias y Gonzalo Correas, en este sentido, nos recuerdan el antiguo proverbio castellano: "Agua al higo, y a la pera vino"<sup>17</sup>. El higo es fruta de virtud salutífera, nos decía Camón. Pero no olvidemos una cosa: el higo, según el Génesis, es la fruta que había transmitido a nuestros primeros padres el conocimiento del bien y del mal<sup>18</sup>. Esta creencia debía gozar en la época de una clara aceptación, pues es, nuevamente, el mismo Covarrubias quien, aduciendo la autoridad del Padre Pineda y de una media docena de autores medievales, así lo confirma<sup>19</sup>.

Finalmente, en la penumbra del oscuro fondo, encontramos un tercer personaje, un hombre de edad intermedia que bebe con ansiedad.

Las interpretaciones iconológicas que se han vertido en las últimas décadas sobre esta obra son conocidas.

El agua -nos dice Moffit<sup>20</sup>- es símbolo de inocencia y de purificación. El agua fertiliza, purifica, disuelve; pero también es fuente y cauce de toda experiencia.

Julián Gállego en 1974 -y con anterioridad Steimberg<sup>21</sup>, analizando la iconografía de la obra, había llegado a la siguiente conclusión interpretativa: El cuadro, según él, constituye toda una meditación alegórica sobre las tres edades de la vida. Para él, la copa tendida es preámbulo de un acto iniciático del adolescente. La vejez ofrece a la mocedad la copa del conocimiento -en este caso del conocimiento del bien y del mal-, que a ella ya no le sirve; en tanto que el hombre en su edad madura bebe con fruición<sup>22</sup>.

En verdad, comentarios y exégesis sobre las diferentes Edades del Hombre podían haber sido leídas por nuestro joven pintor en su formación sevillana. Reflexiones sobre las edades y partes de la vida, recogidas por el humanista hispalense Pedro de Mexía en su *Silva de varia lección*, publicada en Sevilla en 1540, podrían haber significado una elemental fuente de inspiración literaria para el artista.

Mexía había dedicado dos capítulos de su obra al análisis de este tema, interpretado -nos dice el autor- desde las opiniones de filósofos, médicos y algunos poetas<sup>23</sup>.

En ésta y otras obras, lo veremos a continuación, la vejez es la encarnación de la sabiduría y con ella de la prudencia y la templanza. Por tanto, parece poco cuestionable que nuestro aguador sea emblema y expresión de las mismas.

Ilustres antecedentes iconográficos ya existían. De todos ellos, tal vez, el más notable sea la Alegoría de la Prudencia (National Gallery de Londres), pintada por Ticiano entre 1560 y 1570. Este lienzo presenta la siguiente inscripción: EX PRAE/TERITO PRAESEN PRUDEN/TER AGIT NI FUTURU(M) ACTIONE(N) DE/TURPET (El presente aprende del pasado y mira con la debida atención al futuro).

El cuadro fue interpretado de un modo deslumbrante por Fritz Saxl y Erwin Panofsky<sup>24</sup>, quienes explicaron como la representación de las tres cabezas humanas, mostradas en las diferentes edades de la vida, son la personificación de la Prudencia, siguiendo una iconografía de raigambre medieval, sustentada por diversos textos e imágenes que refrendan su interpretación<sup>25</sup>.

"Fingieron los antiguos -nos cuenta Covarrubias- que aquel tan prudente y sabio varón, Jano, primer rey de los latinos, tenía dos caras, por el cuidado con que gobernava su reyno, atendiendo para su mayor acierto no sólo las cosas pasadas, pero previniendo las por venir. Y assi Alciato le pinta en símbolo de la prudencia"<sup>26</sup>.

El pasado es la vejez, el presente la edad madura, el futuro es la juventud. Nuestros tres sujetos personifican estas tres realidades cíclicas de la existencia humana.

### **OTRA POSIBLE REVISIÓN HERMENEÚTICA**

Sin embargo, uno de los aspectos importantes que se han dejado pasar a la hora de analizar este cuadro es su posible lectura desde una interpretación fisiognómica.

Un libro que Velázquez poseía en su biblioteca y que, posiblemente, debió utilizar en diferentes ocasiones, es la obra -referida ya por Sánchez Cantón<sup>27</sup>- de Giovanni Battista della Porta, "Della Fisionomía del l'Uomo", traducida del latín al italiano en 1598<sup>28</sup>.

Al margen de las digresiones que éste y otros tratados enuncian entre los paralelismos existentes entre los rasgos corporales humanos y los animales, el libro de Della Porta se nos presenta como un tratado de pretensiones científicas, ajeno a toda mancia peyorativa, cuya función es el estudio de la correspondencia entre el alma y el cuerpo. Della Porta intenta reevaluar el significado de la magia, no como un poder oculto o demoniaco, según la interpretación medieval, sino como capacidad de reproducir las causas de fenómenos naturales, cuyo conocimiento es el presupuesto de toda indagación científica<sup>29</sup>.

Las similitudes entre los caracteres humanos y las diferentes especies animales, así como las relaciones existentes entre las distintas edades de la vida y un determinado animal -que expresaba de un modo magistral el lienzo de Ticiano-, constituían un topos literario común, que bien podemos encontrar en obras como la de Mexía.

Sin embargo, el núcleo esencial de los estudios de Fisiognomía que ahora nos interesa está fundamentado en el análisis entre los caracteres del alma y su expresión corporal; también entre los paralelismos existentes entre los humores del cuerpo y los temperamentos humanos, sin olvidar las influencias que los diferentes astros ejercen sobre ellos. Para Della Porta, ante todo, el rostro es verdadero testimonio y demostración de nuestra propia conciencia, el cual es incierto, inconstante y vario, conformando la configuración del ánimo.

La cara es el espejo del alma. El carácter de una persona puede ser juzgado por su aspecto físico, principalmente por los rasgos de su rostro. Un hombre prudente y sabio, por tanto, debe corresponder en sus rasgos faciales a unos determinadas formas establecidas, a un arquetipo o canon corporal específico.

Hemos visto cómo Velázquez recurre a un personaje real para representar a un personaje que ha de encarnar la plasmación de la misma Prudencia. En consecuencia, sus facciones, junto a la fidelidad retratística, no deben apartarse de unas características fisiognómicas que, a la postre, son expresión de un temperamento y alma virtuosos.

Veamos, en este sentido, cual es el aspecto, según Della Porta, que debe presentar todo hombre de bien. Para él, el "huomo da bene" debe tener "la nariz grande, bien separada de la cara, o bien larga, distante de la boca, mediocrementemente larga, ancha y abierta, de bello aspecto, la respiración temperada, el pecho ancho y los hombros grandes, los ojos huecos y grandes, que se mueven como el agua en el vaso, que miran con mirada firme, las cejas de los ojos mediocres, los ojos siempre abiertos oscuros húmedos, y de aspecto agradable, o bien melancólico, y que aprietan las cejas, y con la frente austera y dividida"<sup>30</sup>.

El prudente, por su parte -nos indica-, ha de ser "de cuerpo pequeño, el cuerpo un poco más grande que la justa medida... la frente cuadrada de justa grandeza, la cara un poco grande, la lengua fuerte, la voz mediana entre grave y aguda, el labio superior de la boca prominente, el cuello inclinado a la derecha..."<sup>31</sup>.

Algunas de estas características son bien perceptibles en el semblante de nuestro aguador. Este fenómeno pone de manifiesto el enorme esfuerzo desarrollado por el pintor a la hora de inmortalizar una obra que ha de ser perfecta, conjugando realidad e ideal, ciencia y experiencia. No en vano sabemos, a través de los numerosos arrepentimientos, perceptibles o bien visibles a través de radiografías, el extraordinario interés mostrado por Velázquez para conseguir la exactitud de su intención.

Julián Gállego llama la atención sobre la "nobilísima cabeza" del Aguador. Camón Aznar, por su parte, advertía "el aplomo y la dignidad de la figura" de éste<sup>32</sup>. Más recientemente M. Mena, en un sugestivo trabajo, ponderaba el aspecto de filósofo de nuestro personaje, hasta llegarlo a identificar con el mismo Diógenes<sup>33</sup>. Hablamos de una cabeza rapada, pues -tal como recuerda Correas- "cabello luengo, y corto el seso"<sup>34</sup>.

La Prudencia no se encarna de manera arbitraria; muy por el contrario responde a una taxonomía facial preestablecida.

Pero estas consideraciones nos llevan a una segunda lectura del lienzo, a una interpretación hermenéutica si cabe más sutil, aunque menos verificable.

Para Della Porta y otros estudiosos de las relaciones y paralelismos existentes entre el cuerpo humano, su fisiognomía, y el alma, el temperamento y el temple del hombre está íntimamente relacionado con el grado de humedad en que se encuentra sumergida ésta.

De nuevo nos dice Della Porta: "Vemos al hombre en la infancia, y en la puericia ser muy ignorante, y poco menos que una bestia, y todo esto por encontrarse el ánima en excesiva humedad sumergida, como dice Platón por ser aquella edad muy húmeda, en la virilidad aquel calor seca tanta humedad. El hombre comienza a saber, y es que esta edad cálida, es seca; mas estando el hombre en la vejez, entonces se hace sabio y prudentísimo, que es fría y seca; por lo tanto la prudencia está en la fría y seca compleción del cerebro"<sup>35</sup>.

El agua, uno de los cuatro elementos, cómo no, es expresión e imagen de la humedad que enunciara la medicina hipocrática.

Por tanto, cabría aquí una nueva interpretación de la función y valor ejercidos por el líquido elemento en la iconografía de esta obra. El agua ya no es elemento conductor de la sabia prudencia, sino -con relación a la



*La templanza.* Arnao de Bruselas.  
Retablo Mayor de Santa María de Palacio  
de Logroño.

Templanza- un ingrediente intrínseco a su virtualidad, un componente regulador de la misma, pues la prudencia se incrementará en función del trasvase de esta.

De los tres protagonistas del cuadro el único que no bebe es el anciano. El joven, en cambio, prende la gran copa en la que se sumerge el fruto del conocimiento, sinónimo de su propia alma cognoscitiva, imperfecta e ignorante. Por su parte, el personaje adulto mitiga aún su calor con ésta, pues todavía no ha conseguido ni la sequedad, ni la frialdad, que caracterizan la vejez y con ella la prudencia y la templanza.

"Otra experiencia -añade Della Porta- se ve ocurrir a los hombres muy húmedos, ser muy ignorantes, toscos, e indóciles y después que el calor calienta y endurecidos han madurado el cerebro, se convierten en doctos, han descubierto varias ciencias y vaticinado cosas futuras"<sup>36</sup>.

El agua regula, por tanto, el temperamento vital, los humores corporales. La humedad del alma genera ingenuidad e imprudencia.

En este sentido es interesante prestar la debida atención a los postulados de un español, el maestro Juan Huarte de San Juan y su obra *Examen de ingenios*, publicada por vez primera en 1575, luego numerosas veces reeditada y traducida a varios idiomas<sup>37</sup>.

Huarte de San Juan llega a diferenciar en el hombre cinco edades definidas: Puericia, adolescencia, juventud, edad perfecta y vejez.

La puericia o infancia, para él -siguiendo a Platón- no es más que un temperamento caliente y húmedo, durante la cual el alma racional permanece ahogada. Sus virtudes son muchas y pocos sus vicios, pues la niñez es "admirativa", "del cual principio nacen todas las ciencias"<sup>38</sup>.

La adolescencia transcurre en el hombre entre los 14 y 25 años. Su principal característica es la mediocridad, ya que no es caliente, fría, húmeda, ni seca.

La tercera edad es la juventud, que se cuenta entre los 25 y 35 años. "Su temperamento es caliente y seco; del cual dijo Hipócrates: cum aqua superatur ab ligno, fit alma insana y furiosa"<sup>39</sup>. Cuando el agua es vencida por el fuego, el alma enloquece! En este caso, por su función, el agua es expresión y símbolo de otra de las virtudes cardinales: La templanza. Es ella quien bien rige y modera todo temperamento abrasador. No olvidemos, por otra parte, que la representación arcana de esta virtud teologal, es la de un ser que vierte el agua de un recipiente a otro, expresión de la purificación y destilación del líquido elemento y metáfora de una metamorfosis espiritual.

Por ello , concluye Huarte de San Juan, "de aquí se entiende claramente que la sabiduría humana ha de ser con moderación y templanza, y non con tanta desigualdad. Y así, Galeno tiene por hombres prudentísimos a los templados porque sapiunt et sobrietantem".

Con la cuarta edad el hombre torna a templarse. El calor comienza a enfriarse. "Y con la sequedad que le quedó al cuerpo de la juventud, se hace el ánima prudentísima".

La vejez es la última edad del hombre. En ella el cuerpo está frío y seco. Las potencias se han perdido, las enfermedades y flaquezas afloran. "Pero -nos dice Huarte-, con ser el ánima racional la misma que fue en la puericia, adolescencia, juventud, consistencia y vejez, sin haber recibido ninguna alteración que le debilitase sus potencias, venida a esta última edad y con este temperamento frío y seco, es prudentísima, justa, fuerte y con temperancia"<sup>40</sup>.

El temperamento infantil es caliente y húmedo. El hombre joven y maduro, por su parte, es ardiente y seco y precisa de humedad para su templanza. El viejo posee un temperamento frío y seco, que lo convierte en un ser justo, prudente y templado.

Pero es más, para Huarte estas circunstancias también encuentran su correlato formal en las características del propio cuerpo humano. De este modo afirma: "Ninguna cosa ofende tanto el ánima racional, como estar en un cuerpo cargado de huesos, de pringue y de carne. Y, así, dijo Platón que las cabezas de

los hombres sabios ordinariamente eran flacas y se ofendían fácilmente con cualquier ocasión, y es la causa que naturaleza la hizo a teja vana, con intento de no ofender al ingenio cargándolas de mucha materia"<sup>41</sup>.

La obesidad es sinónimo de necesidad. Los orondos y golosos protagonistas de las bambochadas son obesos y, por tanto, moralmente reprobables y necios. Nuestro aguador, en cambio, es enjuto y magro, grave y serio, ajeno a la hilaridad burlesca de otras obras de género al uso. Podemos decir -una vez más- que el rostro de nuestro protagonista responde a los postulados y principios fijados por la ciencia fisiognómica renacentista para representar la personificación de la prudencia y la temperancia.

Por lo demás, nuestro personaje, a diferencia de otros protagonistas bufonescos en obras de contenido satírico, donde su atuendo es desaliñado y ridículo, presenta una vestimenta pobre, un capote pardo de manga boba o descosida. Esta prenda, tal como lo expresa Quevedo en una de sus jácara, era el hábito tradicional de los de su gremio:

Luquillas es aguador  
con respostero de andrajos.  
Con enaguas tiene el cuero,  
Muy adamado de tragos.

Pero este humilde tabardo cubre una blanquísima e inmaculada camisa, expresión tal vez de su propia pureza de espíritu. Pareciera como si una particular obsesión por la pulcritud envolviera toda la figura hasta en sus mínimos detalles. La vestimenta de nuestro aguador es pobre, pero no ruin, mucho menos vil. "La pobreza -nos comenta Juan de Mal Lara en su refranero- no es vileza".

El cuadro del Aguador de Sevilla es un compendio, casi enciclopédico, de conocimientos, de saberes apenas entreabiertos; un ejercicio especulativo de agudeza de ingenio. "La admiración de la novedad -dice Gracián- es estimación de los aciertos. El jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto"<sup>42</sup>.

El Aguador de Sevilla es toda una demostración de erudición del joven maestro, un pintor "ejercitado en la lección de varios autores", entre los que se encontraban -a juicio de Palomino- Durero, Vesalio, Juan Bautista della Porta, Daniel Barbaro, Alberti, Vignola y un dilatado etcétera.

Si a la maestría de su ejecución unimos el grado de complejidad especulativa de sus contenidos temáticos, no ha de extrañarnos que esta obra acreditara a su autor como consumado artífice, abriéndole de un modo definitivo las puertas de la Corte. Y con ellas, su definitiva proyección a una gloria universal.

## NOTAS

<sup>1</sup>Pantorba, B.: *La vida y la obra de Velázquez*. Compañía Bibliográfica Española, Madrid, 1955, p. 79.

<sup>2</sup>López Rey, J.: *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre, with an Introductory Study*. Londres, 1963, p. 124.

<sup>3</sup>A.A.V.V.: *Varia velazqueña*. Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1960, p. 418.

<sup>4</sup>*Testamentaria del Rey Carlos II*, edición de Gloria Fernández bayton. Madrid, Museo del Prado, 1981, vol. II, p. 216, nº 496.

<sup>5</sup>Palomino, A.: *Vidas*. Edición de Nina Ayala Mallory. Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 155.

<sup>6</sup>Palomino. Op. cit. p. 159.

<sup>7</sup>Ceán Bermudez, A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes de España*. Tomo II. Madrid, 1800 (Edición Real Academia de San Fernando, 1965, p.p. 129-30).

<sup>8</sup>López Navio, J.: "Velázquez tasa los cuadros de su protector, don Juan de Fonseca". A.E.A, 1961, p.p. 53-84.

<sup>9</sup>Mckim-Smit, G.: *Ciencia e Historia del Arte. Velázquez en el Prado*. Museo del Prado, Madrid, 1993, p. 26.

<sup>10</sup>Alberti, L.B.: *De la Pintura y otros escritos sobre Arte*. Editorial Tecnos, Madrid, 1999, p. 109.

<sup>11</sup>Ortega y Gasset, J.: *Velázquez*. Austral, Madrid, 1963, p. 46.

<sup>12</sup>Montoto, L.: *Personajes, personas y personillas que corren por ambas Castillas*. Vol. I. Sevilla, 1921, p. 205.

<sup>13</sup>Anónimo.: *Vida de Estebanillo González*. Austral, Madrid, 1943, p. 76.

<sup>14</sup>Covarrubias, S.: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. a cargo de Martín de Riquer. Editorial Alta Fulla,

Barcelona, 1987, p. 192.

<sup>15</sup>Ortiz de Zúñiga, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*. Madrid, Imprenta Real, 1796, Lib. XV, p. 70.

<sup>16</sup>Ramírez-Montesinos, E.: "Objetos de vidrio en los bodegones de Velázquez", *V Jornadas de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid, 1991, p. 403.

<sup>17</sup>Covarrubias. Ibidem. P. 688. Por su parte G. Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, nos remite a este proverbio junto a otras variantes como "Al prisco vino; y agua al higo". Visor Libros, Madrid, 1992.

<sup>18</sup>"Abrieronse entonces los ojos de ambos y comprendieron que estaban desnudos, por lo cual entretejieron follaje de higuera e hiéronse unos ceñidores" (*Génesis 3*).

<sup>19</sup>"El padre Pineda alega muchos autores que afirman el árbol vedado en que Adan pecó aver sido especie de higuera". Ibidem.

<sup>20</sup>Moffitt, J.F.: "Imagen and meaning in Velazquez's Water carrier of Sevilla". *Traza y Baza*, num. 7, 1978, p. 10.

<sup>21</sup>L. Steimberg: "The Water-Carrier of Velázquez", *Art News*, 1971, p. 55-6.

<sup>22</sup>Gállego, J.: *Velázquez en Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1974, p. 132.

<sup>23</sup>Mexía. P-: *Silva de varia lección*. Edición a cargo de Antonio Castro, Cátedra, Madrid, 1989, Vol. I. p.p. 519-529.

<sup>24</sup>Panofsky, E y F. Saxl: "A late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian", *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p.p. 177-81; idem, "La 'Alegoría de la Prudencia' de Ticiano: Post scriptum", en *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1979, p.p. 171-93.

<sup>25</sup>Sastre Vázquez, C.: "Animales virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la Alegoría de Ticiano en la National Gallery de Londres". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, 14. UNED, Madrid, 2001, p.p. 31- 56.

<sup>26</sup>Covarrubias. Op. cit. p. 885.

<sup>27</sup>Sánchez Cantón, F.J. "La librería de Valázquez", *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925.

<sup>28</sup>Ruiz Pérez, P.: *La Biblioteca de Velázquez*. Catálogo de la exposición. Sevilla, Consejería de Cultura, 1999, p. 90.

<sup>29</sup>Caroli F.: *Storia della Fisiognomía*. Leonardo Arte, Milano 1998, p. 70.

<sup>30</sup>Della Porta, G.B.: *Della Fisionomia del L'Uomo*. Edizioni Analisi, Bologna, 1985, Libro V, p. 176.

<sup>31</sup>Id. p. 179.

<sup>32</sup>Camón Aznar, J.: *Velázquez*. II vols. Madrid, 1964, p, 206.

<sup>33</sup>Mena, M.: "El Aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades". *A.E.A.* Tomo LXXII. Nº 288, Madrid, 1999, p.p. 391-414.

<sup>34</sup>Correas. Op. Cit. P. 97.

<sup>35</sup>Della Porta. Ibidem, Libro VI, p. 206.

<sup>36</sup>Ibidem.

<sup>37</sup>Huarte de San Juan, J.: *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Guillermo Serés. Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>38</sup>Ibidem. p.p. 265-266.

<sup>39</sup>Ibidem. p. 267.

<sup>40</sup>Ibidem, o. 207.

<sup>41</sup>Ibidem. p. 270.

<sup>42</sup>Ibidem. p.p. 281-282.

<sup>43</sup>Gracián, B.: *Oráculo manual y arte de prudencia*. Edición de Emilio Blanco. Madrid, Cátedra, 1997, p. 102.