

# VELÁZQUEZ Y SEVILLA

Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas  
Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
Sevilla

Del 1 de octubre al 12 de diciembre de 1999



Bonaventura BASSEGODA

## Pacheco y Velázquez

La historia del arte desde sus más remotos orígenes, con las famosas *Vite* de Vasari, ha intentado utilizar unos hechos y unas realidades puramente biográficas como clave para explicar las obras y las opciones de estilo propias de cada uno de los artistas.

**A** SÍ EL ORIGEN TERRITORIAL Y FAMILIAR, LA FORMACIÓN en el taller del maestro, los viajes de estudio, el trato con los clientes más destacados, y muchos otros de apariencia insignificante, acostumbra a ser considerados por los estudiosos como datos imprescindibles para comprender las causas de un nuevo o destacado lenguaje artístico. Cuando este discurso historiográfico ha intentado convertirse en discurso museográfico, a partir del montaje de la galería de Dusseldorf realizada por el pintor Lambert Krahe



hacia 1778, o de una forma ya definitiva y modélica en el Louvre napoleónico de Dominique Vivant-Donon, vemos cómo las pinturas se suelen agrupar por escuelas regionales o nacionales y se ordenan de acuerdo con un criterio cronológico en que las obras de un artista preceden a las de sus discípulos y siguen a las de su maestro o maestros. Existe una cierta necesidad de orden, como si el hecho artístico necesitara de un sentido evolutivo y lógico para ser comprendido y gozado. La historia del arte tiende a convertirse, o mejor, nace para ser el instrumento intelectual privilegiado destinado a la justificación de ese orden necesario.

<sup>1</sup> Véase Ponz, ed. 1947, tomo VIII, carta VI, p. 742: "En el oratorio de la celda prioral alta hay una pintura de Murillo que representa, de medio cuerpo, al Salvador, y en una pieza mas afuera varias, que representan Apóstoles, que si son de Velázquez, como allí quieren, puede ser que las hiciese en sus principios". Véase Valdivieso, 1991, p. 72.

<sup>2</sup> Véase Augé, 1997, p. 15.

Agradezco a Véronique Gérard-Powell el haberme indicado esta información.

<sup>3</sup> Este cuadro se ha catalogado como perdido por Valdivieso y Serrera, 1985, p. 90, a partir de la mención que hace de él Pacheco, ed. 1990, p. 709. Sin embargo otros autores como Hornedo, 1956, pp. 217-218, a partir de una noticia del padre Carlos Gálvez, apuntan la sugerencia de que esta obra sea la que hoy se conserva con este tema en el coro bajo del Convento del Espíritu Santo de Sevilla. Este cuadro mide 175 x 110 cm, y representa la figura del santo entera con un ostensorio en las manos, sobre un fondo de paisaje. Una fotografía de esta pieza, de muy pequeño tamaño y escasa calidad, aparece reproducida en el volumen, AA.VV., 1990-1991, p. 68, como de autor desconocido. En el estudio de García Gutiérrez, 1991, p. 66, se dice de ella: "Un cuadro muy interesante de la Escuela sevillana de la primera mitad del siglo XVII, se conserva en el Convento del Espíritu Santo de Sevilla. Sin duda procede de alguna de las casas de la Compañía en esta ciudad, seguramente de la Casa Profesa. Es una obra de gran calidad artística". El cuadro se encuentra en precario estado de conservación y está colgado a gran altura, sin embargo y con todas las reservas propias de la situación, creo que la atribución a Pacheco resulta en principio bastante verosímil, o por lo menos digna de ser considerada o descartada en un estudio específico. La proximidad existente entre la cabeza de San Ignacio en la pintura y la de la famosa escultura de Martínez Montañés de 1610, que el propio Pacheco policromó, es muy estrecha, por lo que en principio esta atribución parece sostenible. Agradezco a Alfredo J. Morales las gestiones realizadas para que me fuera autorizada la entrada al convento.

Imaginemos por un momento un museo en donde se presentan en la misma sala la pintura de Velázquez en su etapa sevillana, de 1617 hasta 1623, junto con las piezas más destacadas de su maestro Francisco Pacheco (1564-1644) realizadas en ese mismo período. Del primero podríamos apreciar la brillante serie de los llamados bodegones, formada por *Los tres músicos* de Berlín, *El almuerzo* del Ermitage, la *Vieja friendo huevos* de Edimburgo, el *Cristo en casa de Marta y María* de la National Gallery de Londres, *El almuerzo* de Budapest, y el *Aguador de Sevilla* y los *Dos jóvenes comiendo en una mesa* del Museo Wellington de Londres, y la *Escena de cocina con Cristo en Emaús* de Dublín y *La mulata* de Chicago. Además de los cuatro retratos conocidos de esa época, como son el retrato funerario de *Cristóbal Suárez de Ribera* fechado en 1620, las versiones de la *Venerable Madre Jerónima de la Fuente* del mismo año, el retrato de *Luis de Góngora*, que Pacheco menciona como ejecutado en Madrid en 1622, y tal vez el retrato del *Hombre con gorguera de lechuguilla*, del Museo del Prado, que se acostumbra a fechar antes del traslado del pintor a la corte, y que se supone sea un retrato de su suegro. Sin olvidar, claro está, las seis pinturas religiosas: la *Inmaculada* y el *San Juan Evangelista*, ahora conservados en la National Gallery de Londres, y que proceden de la sala capítular del Convento del Carmen Calzado de Sevilla, la *Adoración de los Reyes Magos* del Museo del Prado, procedente del oratorio interior del noviciado de San Luis de los jesuitas, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, ahora en el Ayuntamiento de Sevilla, procedente del Convento de San Antonio, y finalmente las dos medias figuras de apóstoles, *San Pablo* y *Santo Tomás*, conservadas en Barcelona y en Orleáns respectivamente, y cuya ubicación originaria tal vez fuera una estancia aneja al oratorio de la celda prioral alta del monasterio de la Cartuja de Sevilla, según el testimonio de Ponz<sup>1</sup>.

Frente a estas obras soberbias imaginemos que se disponen algunas de las pinturas ejecutadas por Pacheco cuando tenía de aprendiz al joven Diego, como el importantísimo *Juicio Final* de 1611-1614 de la Iglesia de Santa Isabel, adquirido en 1996 por el Museo de Castres<sup>2</sup>, o el *San Ignacio* de 1613 del colegio jesuita de San Hermenegildo<sup>3</sup>, o el *Cristo en la Cruz* de la colección Gómez Moreno de 1614, una de cuyas versiones dio origen a la famosa polémica sobre el título de la Cruz, o el notabilísimo *Cristo servido por ángeles* de 1616 del monasterio de San Clemente, ahora en Castres, o el *San Sebastián servido por Santa Irene*, también de 1616, del hospital de Alcalá de Guadaira y que fue destruido en 1936, o la *Inmaculada con Miguel del Cid* de la Catedral sevillana fechado en 1619, o la pareja de *San Joaquín y Santa Ana ante la puerta Dorada* y el *Sueño de San José*, que se conservan en la Academia de San Fernando de



Madrid, y que se fechan a mediados de la década de los años diez. Podemos añadir también a esta galería virtual algunas de las pinturas de Pacheco realizadas hasta 1623, cuando el joven Velázquez pasa definitivamente a residir en la corte, como la *Inmaculada con el supuesto retrato de Vázquez de Leca* de la colección del marqués de la Reunión fechada en 1621, el *San Juan Bautista* de la Cartuja de 1623, hoy perdido<sup>4</sup>, y finalmente la imponente *Inmaculada* de la Iglesia de San Lorenzo, ya fechada en 1624.

El resultado de esta ideal confrontación entre el maestro y el discípulo es sin duda enormemente desalentador desde el punto de vista de la natural pervivencia de unos modelos, de un relativo parecido formal, de una cierta continuidad temática y técnica. Nada o casi nada hay en el joven Velázquez que nos recuerde a la pintura de su maestro y suegro. Si no estuviera fehacientemente documentada esta relación, hubiera sido imposible establecerla a partir de los mecanismos del simple análisis formal. La explicación romántica del genio artístico como una capacidad sin justificación, como algo situado más allá de lo que se puede aprender y enseñar, resulta en este caso enormemente tentadora, pero nunca puede ser aducida ni insinuada desde la estricta perspectiva de la historia del arte.

Antes de intentar explicar, o por lo menos describir, esta anomalía del esquema evolutivo convencional, repasemos brevemente algunos de los datos concretos conocidos y seguros de la etapa de formación de Velázquez en el taller de Pacheco. La carta de aprendizaje fechada el 27 de septiembre de 1611, indica con toda claridad que los seis años de servicio que se contratan en ese documento se contarán desde el 1 de diciembre de 1610<sup>5</sup>. Esta circunstancia peculiar indica seguramente que la fecha de inicio de la relación de aprendizaje, que comporta como era habitual la residencia en el taller del maestro, sería esta última, en la que Diego contaba sólo once años. La causa para demorar durante casi un año la formalización del contrato puede ser la inminencia del importante viaje de estudio que Pacheco, con cuarenta y seis años cumplidos, emprende durante la primavera-verano de 1611, para visitar Córdoba, Toledo, Madrid, El Pardo y El Escorial. Este viaje es fundamental para la cultura artística del maestro y su duración tal vez no sería inferior a los tres meses. No es razonable pensar que el joven aprendiz acompañara al maestro, sino que esperó su regreso al cuidado y al servicio de doña María del Páramo, la esposa de Pacheco, para iniciar entonces plenamente su formación.

Otra cuestión abierta es la de si Pacheco fue el único maestro directo del joven Diego Velázquez. Antonio Palomino afirma en 1724 con toda rotundidad: "Entregáronle [sus padres] a la disciplina de Francisco de Herrera [el Viejo] hombre rígido y de poca piedad, mas en la pintura y otras artes de consumado gusto. A poco tiempo dejó esta escuela y siguió la de Francisco Pacheco" Y también en la biografía de Herrera se indica: "Fue rígido e indigesto de condición; con lo cual no le paraban los discípulos en casa, pues a pocos lances buscaban maestro, como lo hizo Velázquez, mudándose en casa de Pacheco"<sup>6</sup>. Ningún documento directo o testimonio indirecto ha avalado hasta ahora la exactitud de estas afirmaciones. La famosa frase de Pacheco en el *Arte de la Pintura* al principio de la biografía de su yerno: "Y porque es mayor la honra de



Atribuido a FRANCISCO PACHECO.  
**San Ignacio de Loyola.**  
Sevilla, Convento del Espíritu Santo.

<sup>4</sup> Esta pintura fue citada y brevemente descrita por Pacheco ed. 1990, p. 667. Ceán todavía pudo verla en el refectorio de los legos de la cartuja. Según indica Quilliet, 1816, p. 237, él fue el responsable del traslado de esta pintura desde la cartuja hasta el Alcázar, en cuyo inventario de la época napoleónica publicado por Gómez Imaz, 1917, p. 143, aparece con el n.º 242: "Otro de dos varas de alto y una y un tercio de ancho, San Juan Bautista en el desierto". Aunque en el mismo inventario, p. 132, n.º 127, existe otro cuadro con el mismo tema, también atribuido a Pacheco, pero de menor tamaño. Desde entonces nada más se sabe de esta importante pintura de San Juan Bautista procedente de la cartuja.

<sup>5</sup> Este documento nos es conocido desde 1923 en que fue publicado en el folleto de Rodríguez Marín, 1923, p. 48. Véase también reproducido en *Varía Velazqueña*, 1960, vol. II, pp. 215-216.

<sup>6</sup> Palomino, ed. 1947, pp. 881 y 892.





FRANCISCO PACHECO.  
**San Miguel.**  
Paradero desconocido.

<sup>7</sup> No se conoce con certeza la fecha de nacimiento de Francisco de Herrera, el Viejo, pero una mayoría de autores la sitúan hacia 1590. En 1609 una portada grabada realizada en Sevilla lleva su firma, por lo que sería su primera obra conocida.

<sup>8</sup> Véase la clásica monografía de Martínez Ripoll, 1978, p. 258. Otras leyendas sobre Herrera divulgadas por Palomino, como su condición de monedero falso, se han demostrado sin fundamento, véase lo que señala Martínez Ripoll, 1978, pp. 25-27.

<sup>9</sup> Véase Pacheco, ed. 1990, pp. 269 y 272.

maestro que la de suegro, ha sido justo estorbar el atrevimiento de alguno que se quiere atribuir esta gloria, quitándome la corona de mis postreros años”, ha sido normalmente interpretada como una alusión a Herrera a la vista de lo dicho después por Palomino. Sin embargo conviene no olvidar que se trata de una simple hipótesis verosímil. La escasa diferencia de edad entre Herrera y Velázquez, que presumiblemente apenas alcanza los nueve años<sup>7</sup>, junto con el hecho de que la primera noticia documental de Herrera relativa a la pintura sea de junio de 1614<sup>8</sup>, hacen poco probable esta relación que, en cualquier caso, sólo abarcaría un muy breve período de tiempo, necesariamente anterior a diciembre de 1610. A Herrera es mejor verlo como un colega algo mayor que Velázquez, que empieza su andadura profesional un poco antes, y no como un maestro en el sentido tradicional de la expresión.

Regresemos de nuevo a la sala de la galería ideal que hemos imaginado en donde conviven las obras del Velázquez sevillano con las de Pacheco de ese momento. ¿Cuáles son las diferencias esenciales que separan a ambos pintores? ¿Por qué el discípulo apenas utiliza los recursos formales de su maestro? Uno de los elementos más destacados de la cultura artística de Pacheco es su vinculación o referencia al mundo de las estampas del romanismo italiano divulgado por los grabadores flamencos de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII, o a veces directamente de la tradición del grabado italiano, desde Marco Antonio Raimondi, Giulio Bonasone o Nicolas Béatrizet, hasta los modelos más recientes de Agostino Carracci o de Francesco Villamena, sin olvidar otras fuentes más antiguas y distintas, como Durero. Pacheco, como muchos otros anteriores y posteriores, compone sus obras a partir de ese material gráfico diverso, aunque nunca con citas estrictamente literales. Ya en el *Arte de la Pintura* nos advierte que, a su juicio, el camino de la perfección del pintor pasa, en su segundo grado, por el uso de diversos motivos ajenos para componer una historia que resulta aparentemente propia y original, mientras que el tercer grado —el del pintor perfecto— exige siempre plena capacidad inventiva<sup>9</sup>.

Si aplicamos a Pacheco su propia doctrina parece claro que su pintura corresponde claramente al segundo estado, pues casi siempre “se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo”. Un par de ejemplos pueden ser suficientes. Su famoso y tardío —1637— *San Miguel* de la iglesia del mismo nombre, hoy en paradero desconocido, pero muy elogiado por las fuentes antiguas y que conocemos por una antigua fotografía, es una adaptación parcial de una estampa de Francesco Potenzano fechada en Roma en 1583, que reproducimos invertida, para que se aprecie mejor su proximidad con la tela. A veces esta dependencia de las estampas con la pintura del maestro andaluz puede deberse no tanto a un préstamo preciso, de un detalle, de una parte, como al enorme grado de interiorización por el artista de unos modelos con los que ha trabajado durante largos años. Si comparamos la *Santa Inés* de Pacheco de la antigua colección Ybarra de Sevilla con la *Santa Apolonia* grabada por Jacob Matham (1571-1631), parece evidente un cierto aire de familia. El tipo fisionómico y el vestido son muy próximos, pero no son los mismos. No podemos estar seguros de si Pacheco la tenía delante al componer su pintura, pero es plausible afirmar que este artista ha dibujado, copiado y reelabo-



rado a partir de modelos de este tipo, por eso los ha interiorizado, forman parte ya de su universo gráfico, es capaz de dibujarlos casi de una forma automática. Este fenómeno tal vez pueda identificarse con lo que Vasari llamaba trabajar *di maniera*, es decir, la capacidad para dibujar figuras, motivos e incluso historias de memoria, sin necesidad de tener la estatua, el relieve, o el natural delante de los ojos<sup>10</sup>. Esta capacidad sería el resultado de muchos años de copia y de estudio, y su posesión, según el autor italiano, acreditaría a los mejores profesionales.

Cuando Pacheco compone sus cuadros siempre aparecen motivos de otros artistas, aquellos que él ha estudiado y conocido a través de las estampas, de los dibujos, o directamente de las pinturas. Por el contrario, cuando contemplamos las obras del joven Velázquez esa sensación de *dejà vu*, de artificio, no existe en absoluto. Nos fascina por la ilusión de realidad cotidiana e inmediata que su obra nos procura. Por los comentarios antiguos de esas pinturas, como los que hace Palomino, parece evidente que ese era también el efecto primordial que causaban en el espectador de su tiempo. Ninguno de los motivos presentes en las pinturas velazqueñas de su etapa sevillana ha sido relacionado de forma directa con una estampa salvo, en un detalle menor, en el *San Juan Evangelista de Londres*<sup>11</sup>. Ésta es una peculiaridad importante que lo distancia de su suegro. Velázquez no aprendió de su erudito maestro su método de trabajo más característico o, si lo hizo, lo desestimó tan rápidamente que no nos ha quedado ni un solo ejemplo. ¿Cuál es la causa de este hecho sorprendente?

Para el estudio de la producción juvenil de Velázquez nos parece imprescindible proponer una separación muy pronunciada entre las pinturas religiosas y las profanas, a su vez divididas entre la serie de los retratos y la de los bodegones o escenas de bodegón. Nadie en el siglo XVII podría imaginar que todos estos cuadros formasen parte de un mismo conjunto, y pudieran tener parámetros de valoración estética o comercial semejantes. Sólo en el caso de la pintura religiosa y en los retratos es posible suponer que la ayuda de Pacheco pudiera ser de alguna utilidad a su yerno. Si examinamos la iconografía de los cuadros religiosos del joven pintor, dejando al margen su tratamiento formal, vemos cómo ésta se ajusta plenamente a las convenciones de la pintura sevillana de su tiempo e incluso a algunas de las manías iconográficas de su suegro.

En este punto es muy habitual entre los estudiosos la comparación entre lo pintado por Velázquez y lo escrito por Pacheco en el tratado de iconografía que incorpora a los capítulos finales del *Arte de la Pintura*, con el título de *Adiciones a algunas Imágenes*. Como resultado de ese cotejo se deducen determinadas coincidencias junto con ciertas y, en apariencia, incómodas discrepancias. El problema reside en que esa comparación es imposible por anacrónica, puesto que la redacción de las *Adiciones* tienen una cronología muy tardía, a partir de 1634, y lo que allí se dice no puede ser cumplido por el joven Velázquez, ni por nadie de su tiempo, pues incluso a veces ni siquiera el propio Pacheco practica entonces las normas que años después escribirá<sup>12</sup>. Así, por ejemplo, todas las inmaculadas de este maestro, la de Miguel del Cid, o la del supuesto Vázquez de Leca, o la de la Iglesia de San Lorenzo, llevan túnica rojiza y manto azul, cuando en las *Adiciones* se propone el uso de la túnica blanca y el man-



FRANCESCO POTENZANO.  
**San Miguel** (imagen invertida).  
Roma.

<sup>10</sup> Como es sabido el término *maniera* en Vasari admite diversas interpretaciones. Respecto de la expresión concreta de *maniera* véase las útiles observaciones que propone Miedema, 1978-1979, n.º 1, pp. 19-45. Otros préstamos que Pacheco toma de las estampas pueden verse en el completo trabajo de Navarrete, 1998, pp. 91, 114, 159, 164, 245, 246, 247, 253 y 293.

<sup>11</sup> Se trata del motivo con la visión de la mujer apocalíptica que figura en el ángulo superior izquierdo del *San Juan Evangelista en Patmos* de la National Gallery de Londres. Ya Justi indicó que el detalle procedía de grabados de Sadeler, pero el modelo concreto fue identificado y estudiado por Martínez Ripoll, 1983, pp. 201-208. Para entender algo esta excepción conviene recordar que lo que copia o interpreta Velázquez es un dragón alado de varias cabezas, sin duda un animal difícil de estudiar del natural.

<sup>12</sup> Sobre la cronología de las *Adiciones* y la posición de Pacheco respecto del discurso iconográfico remito a Bassegoda, 1989, pp. 185-196.



<sup>13</sup> Se trata del dibujo con este tema fechado el 6 de septiembre de 1632. Véase reproducido en color en el catálogo, Exposición Edimburgo, 1996, pp. 160-161. La iconografía de San Juan Evangelista en Patmos anciano tiene algún precedente en época medieval, pero es inexistente desde el siglo XVI, en que la juventud y la ausencia de barba son una clave iconográfica casi obligada, que permite identificar a San Juan del resto de los apóstoles, siempre barbados y de edad madura. Acerca del encargo de estos dos cuadros se ha mencionado la intervención del carmelita andaluz fray Juan Félix Girón, pero esta hipótesis es imposible porque entonces ese religioso era sólo un niño, dado que nació en Córdoba en 1613 y murió en Castro del Río en 1684. Fue sobrino de Francisco de Rioja, cronista general de Castilla y bibliotecario de Felipe IV. Véase, Simón Díaz, 1972, pp. 653-654.

<sup>14</sup> Véase, Pacheco, ed. 1990, p. 607. Sobre las causas históricas y teológicas que explican esa recurrente desnudez del Niño y también de Cristo en la Piedra tenemos el brillante libro de Steinberg, 1984. Hay traducción castellana en Hermann Blume, Madrid, 1989.

<sup>15</sup> Véase, Montero de Espinosa, 1817, pp. 37-38, en donde se advierte: "En la sala del oratorio interior, situado en uno de los patios, había buenas pinturas según el gusto italiano, y no pocas miniaturas con muchas reliquias y otras preciosidades: en ella está sepultado el ilustrísimo señor D. Juan de la Sal, hijo de esta ciudad, y de la noble familia de su apellido, obispo titular de Bona en África." Como habían pasado ya muchos años desde la expulsión de los jesuitas en 1767, este autor no recuerda que una de las pinturas era la de Velázquez, que pasó entonces a la colección del alcaide de los Reales Alcázares, don Francisco de Bruna y Ahumada, y a su muerte en 1804, por legado testamentario a la corona, pues ya aparece citada en 1819 en el Museo Real en Madrid. Véase Ainaud de Lasarte, 1946, pp. 55-63; y Valdivieso 1991, p. 70. Y también para el edificio en conjunto la monografía de Banda y Vargas, 1977.

to azul. No puede ser una licencia que Velázquez ponga a su *Virgen* una túnica rojiza, ni tampoco lo es el haber pintado el *San Juan Evangelista* con aspecto juvenil y sin barba, a pesar de que en el *Arte de la Pintura* se indica que se debe representar "anciano y venerable", puesto que el mismo Pacheco en un conocido dibujo de 1632 nos lo presenta también mozo<sup>13</sup>. Buena parte de las propuestas iconográficas que figuran en las *Adiciones* son simples observaciones de tipo erudito, y tienen poco que ver con la práctica artística e iconográfica, la cual tiene una fuerte inercia específica, en gran medida condicionada por la costumbre y el gusto de los comitentes. Esta inercia o tradición iconográfica es muy difícil de alterar a partir de un simple tratado que, en definitiva, sólo refleja las opiniones de su autor.

Una ocasión bastante clara en donde un detalle de iconografía de una tela velazqueña se puede vincular a una sugerencia de Pacheco la encontramos en el Niño de la famosa *Adoración de los Reyes Magos* del Museo del Prado. Éste aparece enteramente envuelto con pañales, incluidos los brazos, mientras que su Madre lo presenta a los Magos, erguido y con una chocante rigidez. En el *Arte de la Pintura* el tratadista andaluz condena muy airadamente la tradición iconográfica de presentar al Niño desnudo o semidesnudo<sup>14</sup>. Sus argumentos son irreprochables: no es creíble que una madre amantísima tenga a un recién nacido durante el mes de diciembre sin el vestido adecuado para protegerlo del frío. Sin embargo si tomamos en consideración las numerosas Natividades pintadas en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII, veremos cómo buena parte de ellas siguen presentando al Niño semidesnudo. Aunque también existen otros modelos pictóricos españoles e internacionales en donde figura el Niño rigurosamente envuelto en pañales, como por ejemplo vemos en una estampa de Jacob Mathan, con el tema de la Natividad.

La *Adoración de los Reyes Magos*, fechada en 1619, es la obra más importante del joven pintor en su etapa sevillana. En primer lugar por sus medidas, que en origen eran seguramente un poco mayores en la zona inferior, y por la complejidad de la composición, con siete personajes, paisaje y elementos arquitectónicos. Recordemos cómo el precio de un cuadro en la época dependía del número de figuras, cabezas y manos que en él figuraban, pues esa dificultad condicionaba el tiempo de ejecución y por tanto afectaba al valor de tasación de la pieza. En segundo lugar también es importante esta pintura por las peculiaridades del encargo, por el uso originario al que fue destinado. Sabemos que la tela procede de la capilla u oratorio interior del noviciado de San Luis y es probable que dada la monumentalidad del tema —la Epifanía— fuera el cuadro de altar. Este noviciado de los jesuitas inició su actividad en 1609 en unas casas de la collación de Santa Marina, donadas por doña Luisa de Medina, viuda del caballero don Juan Fernández de Castro. Este pequeño oratorio tenía su entrada desde uno de los patios, y fue la única capilla del colegio hasta la inauguración de la bella iglesia actual en 1731, junto con una nueva capilla doméstica, que dejaría casi obsoleta a la primitiva<sup>15</sup>. Uno de los primeros protectores del noviciado fue el ilustre sevillano don Juan de la Sal y Aguilar (1550-1630), que fue canónigo de Cartagena, y después nombrado en octubre de 1603, por el arzobispo don Fernando Niño de Guevara, obispo auxiliar con el título *sine re* de Hipona (Bona), que fue el de San Agustín en el norte de África. En 1621



fue propuesto para el obispado de Málaga, pero renunció por no dejar su ciudad y por su avanzada edad<sup>16</sup>. Don Juan fue enterrado en esta capilla del noviciado dada su condición de benefactor de la casa. Es muy probable que esta sepultura estuviera ya prevista en el testamento del obispo y que su disposición arquitectónica básica estuviese ya construida antes de su fallecimiento, como era normal para todas las personas de posición en la época, que adquirirían en vida el derecho de enterramiento (bóveda) en las capillas de las iglesias y conventos. También es probable que el obispo costeara la decoración básica del oratorio, con su altar y retablo y cuadro de altar, puesto que esa iba a ser su capilla funeraria, su morada eterna. Cabe la posibilidad, por ahora indemostrable pero verosímil, que don Juan de la Sal fuera uno de los primeros clientes del joven Velázquez, y que este cuadro fuese la primera obra pública o al menos semipública de su autor. La amistad del obispo de Hipona con Francisco de Medina, Juan de Argüjo, Juan de Jáuregui y otros intelectuales y eclesiásticos sevillanos, además de la afición de Pacheco por los jesuitas sevillanos, como Luis del Alcázar, Juan de Pineda o su confesor, Alonso de Zamora, y muchos otros más jóvenes, sin duda propició que, para este encargo de relativa importancia, se pensara en un muy joven y casi desconocido maestro.

La buena voluntad de Pacheco parece insinuarse también detrás de otro de los encargos al joven Diego. Nos referimos al retrato funerario de don Cristóbal Suárez de Ribera (1550-1618), firmado y fechado en 1620, procedente de la capilla de San Hermenegildo, aneja a la supuesta celda en donde el santo mártir visigodo sufrió prisión. Esta pequeña capilla fue fundada por este clérigo, que tenía su habitación junto a la misma, y fue construida entre 1606 y 1616. Ya fue advertida hace años la vinculación amistosa, casi familiar, entre el retratado y Pacheco, puesto que el primero figura como padrino de bautizo de la única hija del segundo, Juana Pacheco, el 1 de junio de 1602<sup>17</sup>. Es lógico imaginar que antes de la muerte de don Cristóbal Suárez, ocurrida el 13 de octubre de 1618, éste dispusiera en su testamento de unas ciertas rentas para continuar con el culto en la capilla y para el sostenimiento de la Hermandad por él fundada, y es también lógico que sus albaceas quisieran honrar su memoria mediante un retrato. No sabemos quiénes fueron sus albaceas, pero ya porque Pacheco fuera uno de ellos, o ya por la simple y antigua amistad entre el difunto y el pintor, es posible que fuera éste quien recomendara a su yerno para este encargo.

La antigua y constante dedicación de Pacheco al extraordinario *Libro de Retratos* sólo puede ser aducida en términos genéricos, puesto que apenas hay precedentes en la pintura sevillana para los dos imponentes retratos de cuerpo entero que Velázquez pinta en 1620: este del *Licenciado Cristóbal Suárez de Ribera* y las versiones de la *Madre Jerónima de la Fuente*. Con anterioridad a 1623 Pacheco sólo tuvo una ocasión para practicar el retrato como género independiente, en 1610 cuando consta documentalmente que cobró el ahora perdido del joven conde-duque de Olivares<sup>18</sup>. Al no conservarse esta pieza es imposible saber si fue un modelo significativo para las vigorosas propuestas velazqueñas. Sin embargo, a la vista de lo que es el *capolavoro* de Pacheco en el género, el *Retrato de un caballero* del Museo de Williamstown, firmado y fechado en 1625, cabe suponer que el anterior del joven conde de Olivares fuera también un retrato de busto, muy semejante desde el punto de vista técnico y formal.



JACOB MATHAM.  
**Santa Apollonia.**  
Roma.



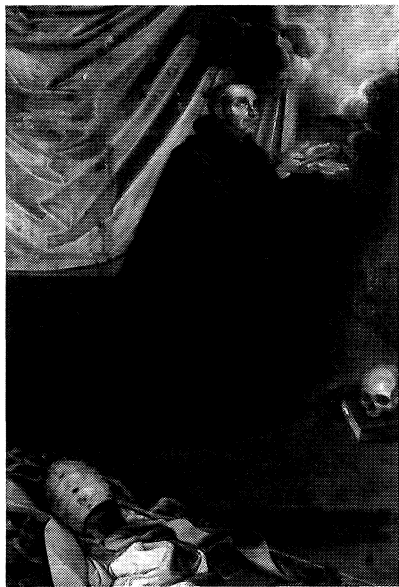
FRANCISCO PACHECO.  
**Santa Inés.**  
Antigua colección del conde de Ibarra.

<sup>16</sup> Sobre don Juan de la Sal véase, Huerga, 1988, pp. 155-167, y 172-175, en donde se glosan sus famosas cartas al duque de Medina-Sidonia, de julio de 1616, contándole con gran ironía el episodio del pintoresco grupo alumbrado del padre Méndez. Las ocho cartas aparecen publicadas en el volumen de Mir y Noguera, 1899, pp. 790-798. Además don Juan tuvo relación epistolar con Quevedo en 1624, tal como expone Jauralde Pou 1998, p. 482.

<sup>17</sup> Véase, *Vania Velazqueña*, vol. II, p. 214.

<sup>18</sup> Véase Berwick y Alba, 1924, pp. 23-24.





FRANCISCO PACHECO.  
**San Gregorio Magno en meditación.**  
Madrid, colección particular.

<sup>19</sup> Véase reproducida y comentada en el catálogo, Exposición Edimburgo, 1996, pp. 170-171.

<sup>20</sup> El cuadro (155 x 113 cm) se conserva en una colección particular madrileña. Véase su estudio iconográfico en Bassegoda, 1992, pp. 245-252.

<sup>21</sup> En la *Adoración de los Magos* se ha identificado la presencia de Francisco Pacheco y del propio artista como los reyes Melchor y Gaspar, la Virgen podría ser la esposa del pintor, Juana Pacheco, y el Niño tomaría los rasgos de su primera hija, Francisca, nacida el 18 de mayo de 1619. En la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* se ha sugerido que el santo tomaría los rasgos de don Luis de Góngora, que fue retratado en 1622 en la primera estancia de Velázquez en Madrid. La esposa de Pacheco, María del Páramo, aparecería en la *Vieja friendo huevos*, y en *Cristo en casa de Marta y María*. Tanto si son ciertas estas identificaciones como si se trata de otros modelos fisionómicos anónimos, en ambos casos la cuestión es seguramente irrelevante respecto de la interpretación de los cuadros.

Una vez más la obra del joven pintor se nos revela distinta de la de su maestro. El problema no reside sólo en la mayor fuerza expresiva y en el realismo intenso del primero frente a la relativa convencionalidad del segundo, sino en cómo Velázquez “inventa” en Sevilla un género nuevo de retrato, o mejor en la forma en que fuerza y amplía las convenciones tradicionales del mismo. En el caso del *Licenciado don Cristóbal Suárez* asistimos a lo que podríamos llamar, no sin cierta exageración, la apoteosis del donante. Los retratos tradicionales del comitente y su familia, ya de busto, ya arrodillados, aparecen desde la época medieval en las puertas o en las predelas de los retablos. A finales del siglo XVI y a principios del XVII se generaliza el motivo del gran cuadro de altar a la italiana, por lo que el donante se incorpora al espacio pictórico de la escena sagrada, en donde figura ya de busto, como en la *Inmaculada de Miguel del Cid*, ya arrodillado de cuerpo entero como vemos en el gran cuadro de hacia 1603 del *Tránsito de San Hermenegildo* de Alonso Vázquez, acabado por Juan de Uceda, del Museo de Sevilla, o en la *Inmaculada de Fernando de Mata* de Roelas, conservado ahora en Berlín, de 1612. Velázquez lo que hace es recortar ese donante arrodillado y presentarlo en un espacio pictórico autónomo, ofrecerlo bajo el formato del retrato. Cabría también leerlo como una adaptación a la pintura del motivo funerario clásico del yacente arrodillado en oración eterna sobre su sepulcro y frente al altar. Recordemos cómo en la capilla de San Hermenegildo don Cristóbal Suárez señala hacia el altar, hacia la imagen titular, una escultura de madera policromada de este santo, que se conserva y se atribuye a Martínez Montañés<sup>19</sup>. Todas estas consideraciones pueden parecer irrelevantes, pero conviene recordar que una pequeña variación o juego sobre las normas de los géneros es de una enorme importancia en una actividad tan convencionalizada como era la pintura de la época. La coincidencia compositiva general de este retrato velazqueño con un cuadro religioso de Pacheco, un *San Gregorio Magno en meditación*, que dimos a conocer hace unos años<sup>20</sup>, nos parecería de una cierta significación si se pudiera establecer con seguridad la precedencia cronológica del cuadro del maestro, pero por desgracia esta pintura va firmada pero no fechada.

Otro pequeño detalle merece destacarse. Como ya dijimos se trata de un retrato póstumo, es decir, realizado a partir de otro retrato y no del modelo vivo. Esta circunstancia es habitual para Pacheco, quien en el *Libro de Retratos*, a menudo usa vías indirectas—dibujos, estampas y pinturas—para retratar a personajes desaparecidos desde hacía tiempo; pero no lo es para Velázquez quien —a la inversa— usa siempre modelos reales, cotidianos, en sus cuadros religiosos. Este afán de realismo ha sido desde siempre muy apreciado por sus críticos dado su alto grado de virtuosismo, pero también ha sido objeto de diversas y contrapuestas interpretaciones, pues ha contribuido no poco a tensionar la lectura de la escena evangélica o del episodio hagiográfico<sup>21</sup>. El método de trabajo del joven artista fue pues en este caso, por causa de fuerza mayor, el propio de su maestro, pero afortunadamente el resultado, de un brillante realismo, fue el mismo que vemos en los demás retratos, pinturas religiosas y escenas de bodegón. La ocasional mala prensa de este cuadro guarda relación con la precariedad de su estado de conservación. El rostro y las manos de don Cristóbal están, como siempre en Velázquez, llenas de vida y expresión.



Las dos versiones de la *Madre Jerónima de la Fuente* realizadas en 1620 constituyen una pieza maestra de la técnica retratística del joven artista. Nos sobrecoge por la fuerza, o mejor la fiereza, de la expresión del rostro, por la manera decidida como empuña el crucifijo, por la solemne monumentalidad como se planta en el suelo y nos mira con turbadora intensidad. Pero el dato fundamental es, una vez más, tipológico, de género. El caso es que no hay precedentes de retratos de cuerpo entero en pie en la pintura sevillana ni española, si exceptuamos los retratos áulicos de la familia real y de los miembros de la más alta nobleza. Sí existe la figura de un santo aislado en pie, con sus atributos que lo identifican en las manos, o con gesto piadoso. Pero se trata de beatos o santos, cuyo culto está más o menos previsto y autorizado. Lo sorprendente del caso es que Velázquez retrata a esta monja como si ya fuera una santa, pues sólo le falta el halo alrededor de la cabeza. Evidentemente no se trata de que Velázquez tuviera una singular afición por esta religiosa, de paso por Sevilla camino de Manila, sino que interpretó el sentir de sus clientes, la comunidad de clarisas del Convento franciscano de Santa Isabel de los Reyes de Toledo, que deseaban poseer una *vera effigies* de esta fundadora, para utilizarla cuando fuera el momento de promover los procesos de beatificación y de canonización, y entretanto consolarse por su marcha misionera a Filipinas, en donde morirá diez años después de realizado el retrato. Cabe recordar ahora el precedente famoso del retrato de *Santa Teresa de Jesús* realizado en 1576 por fray Juan de la Miseria (1526-1616), todavía conservado en el convento sevillano de su orden (San José del Carmen o “las Teresas”), que Pacheco menciona en el *Arte de la Pintura* en dos ocasiones<sup>22</sup>, o mejor todavía la tela con la imagen de su compañero carmelita Juan de la Cruz (1545-1591), que fue beatificado en 1675 y canonizado en 1726 y que se encuentra en el Convento de los carmelitas descalzos de Úbeda. Este último retrato es de autor anónimo<sup>23</sup> y lleva la inscripción “El S(erá)ff(ico) Juan de la +, edad 49, año de 1591”, que debe interpretarse como una documentación relativa al retratado y no como una fecha para la pintura, puesto que el futuro santo murió en ese Convento de Úbeda el 14 de diciembre de 1591. Parece claro que, por la presencia discreta del halo de santidad, se trata de un retrato póstumo, de una imagen con voluntad de *vera effigies*. Esta representación sería el precedente más directo para el cuadro de Velázquez si no fuera por el detalle importante de que la imagen es póstuma, es decir, que la acción misma de retratar se convierte en el primer paso para conservar una memoria que se pretende ilustre, venerable e, incluso a la larga, sagrada<sup>24</sup>.

El retrato de la *Venerable Madre Jerónima de la Fuente* también puede leerse como una simple versión o trasposición pictórica de las estatuas de los santos recientes, como por ejemplo la imagen de vestir de *San Ignacio de Loyola* de la antigua Casa Profesa, realizada por Martínez Montañés en 1610 tras el proceso de beatificación, que fue policromada por Pacheco, y que su yerno conocería bien. En cualquier caso, sea uno u otro el punto de partida, la novedad, el problema, consiste en que Velázquez, de nuevo, nos propone un ejercicio de enriquecimiento, de ampliación de las convenciones de un género, pues estamos ante una imagen que es un retrato y a la vez un cuadro religioso, pues la figura real y viva recibe un tratamiento de exaltación, sólo propio de un rey, de un beato o de un santo. Pocas dudas podría tener Pacheco, después de ver

<sup>22</sup> Véase Pacheco, ed. 1990, pp. 225 y 710, y la bibliografía que allí se cita sobre el retrato de Santa Teresa.

<sup>23</sup> Sobre esta pintura, véase Exposición Granada, 1991, p. 85, en donde no figuran ni sus medidas, 206 x 125 cm, ni su localización. Agradezco al profesor Fernando Moreno Cuadro su comunicación oral con estas precisiones. Existe una versión algo más pequeña, 192 x 109 cm, con la composición invertida, en el Convento de San José de las Teresas de Sevilla. Cano Navas, 1984, pp. 190 y 200, n.º 101, sugiere que esta pintura pueda relacionarse con el pago de un cuadro con este tema realizado en diciembre de 1631: “de un quadro de Nuestro Padre fray Juan de la Cruz: 272 reales”. Por lo que no podría ser conocido por Velázquez, aunque sí podría haber tenido acceso a otras posibles copias del cuadro de Úbeda, que actuaría en Andalucía como difusor de la verdadera imagen del ilustre fraile.

<sup>24</sup> La propuesta de Velázquez, la imagen entera en pie, con una cruz en la mano y una filacteria con una inscripción tomada de la sagrada escritura, parece inspirarse de forma genérica en las numerosas estampas realizadas para divulgar la fisonomía y los episodios de la vida de los santos de la Contrarreforma. La mayor coincidencia se produce con una estampa con la imagen y los episodios de la vida del padre valenciano Francisco Jerónimo Simó, fallecido en abril de 1612, realizada por Michel Lasne hacia 1617, a partir de un dibujo de Ribalta, aunque no nos parece probable una influencia directa. Véase, Ainaud de Lasarte, 1957, pp. 86-89. Sobre la imagen del padre Simó véase ahora, Falomir, 1998.





ANÓNIMO.  
**San Juan de la Cruz.**  
 Úbeda, Convento de Carmelitas Descalzas.

<sup>25</sup> Sobre el origen del bodegón español son fundamentales los estudios de Pérez Sánchez, 1983; y Pérez Sánchez, 1987. Junto con los de Jordan, 1985; y Jordan y Cherry, 1995. En este último libro merece destacarse por su singular lucidez el capítulo, *Velázquez y el bodegón*, pp. 36-43.

<sup>26</sup> Sobre los bodegones velazqueños véase, además de los estudios generales sobre el maestro, los trabajos específicos de Haraszti-Takacs, 1983, pp. 79-102; Wind, 1987, y Davies, 1996, pp. 45-65.

esta obra, sobre la capacidad de su yerno como retratista y en especial como retratista áulico.

Los bodegones o escenas de bodegón velazqueños constituyen un grupo homogéneo en donde la capacidad inventiva de su autor ha sido siempre universalmente reconocida. La cronología del conjunto comprende toda la etapa sevillana del pintor, pues uno de ellos (*Vieja friendo huevos*) va fechado en 1618, mientras que el prodigioso *Aguador de Sevilla*, regalado por el artista a su primer protector en Madrid, el sumiller de cortina don Juan de Fonseca y Figueroa, se acostumbra a situar en 1622 ó 1623, fecha casi segura de ese regalo. Esta serie de obras son la evidencia de cómo el discípulo afirma su plena autonomía creativa frente a las enseñanzas del maestro. Las opiniones de Pacheco en el *Arte de la Pintura*, su biografía del yerno en el capítulo octavo del primer libro y en especial el capítulo sobre los bodegones en el tercero, han sido siempre aducidos para justificar y valorar estas creaciones del joven Velázquez. Sin embargo conviene no perder de vista que esos capítulos están escritos o reescritos en la década de los años treinta, hacia 1634, cuando habían pasado muchos años del aprendizaje de Diego, y cuando su triunfo social en la corte de Madrid era ya todo un acontecimiento en los anales de la pintura española. Es probable que Pacheco en 1617 ó 1618 no fuera tan entusiasta como nos lo cuenta quince años después, o por lo menos que experimentara un cierto desconcierto frente a estas obras de su discípulo. Si repasamos las distintas, y a menudo contrapuestas, interpretaciones que de esos cuadros han realizado los historiadores del arte de este siglo, puede concluirse que algo de esa sensación de desconcierto todavía nos sigue acompañando.

Lo primero que conviene recordar acerca de estas obras es su carácter de grupo homogéneo, por su tamaño medio, por su formato horizontal —excepto el *Aguador*—, y por su probable destino vinculado al consumo privado. No conocemos quiénes fueron sus primeros propietarios —excepto para el *Aguador*—, ni si se pintaron por encargo de un cliente, o si por el contrario nacen por sola iniciativa del pintor que busca el comprador *a posteriori*. Aunque en dos de ellos exista una escena religiosa al fondo (*Escena de cocina con Cristo en Emaús* y *Cristo en casa de Marta y María*), parece claro que todo el conjunto responde a las características de la pintura de género, no son obras que puedan disponerse en el altar de una iglesia o en una celda de un convento, sino en la casa de un particular. Son piezas pensadas seguramente para los aficionados a la pintura. Velázquez no inventa en España la pintura de género, aunque la suya sea una contribución excepcional. Con anterioridad tenemos la aparición del bodegón de objetos comestibles y del bodegón de flores, y en el terreno más difuso de la escena popular tenemos los famosos “soplones” de El Greco, y algunas escenas de cocina y venta callejera del granadino Juan de Esteban, y otros ya coetáneos del sevillano como el toledano Alejandro de Loarte o el madrileño Juan van der Hamen<sup>25</sup>. Esta “invención” española del género no sería más que la adopción de unos motivos previamente desarrollados en Flandes y en Italia. Los nombres de Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, Vincenzo Campi y Bartolomeo Passarotti, ya han sido citados a este propósito y nada cabe añadir a esta tradición crítica<sup>26</sup>. Por otra parte la aparición de motivos tomados de la realidad cotidiana dentro de pinturas de tema histórico también aparece muy claramente en la obra de los Bassano, especialmente en series muy famosas,



como la del diluvio o la de las cuatro estaciones, que fueron ampliamente divulgadas a través de la estampa<sup>27</sup>, por lo que puede pensarse que sin ser ésta propiamente pintura de género, de algún modo facilitó su alumbramiento.

Nos conviene en este punto advertir la diferencia conceptual entre dos fenómenos simultáneos que en Velázquez y en su época se viven entrelazados. Una cuestión es tipológica y afecta al origen y desarrollo en Europa y en España de la pintura de género, y la otra es formal o estilística y afecta al crecimiento sostenido y diverso de las opciones naturalistas, que afectan al conjunto de la producción pictórica europea desde las últimas décadas del siglo xvi. El joven Velázquez realiza en la cuestión del naturalismo una aportación capital a la pintura sevillana y, al margen del lenguaje convencional de su maestro, incorpora desde sus primeras obras un sentido de la realidad, de la inmediatez del modelo, que siempre ha sido señalado por la crítica como un logro espectacular. Los precedentes directos de Campaña, de Martínez Montañés, de Roelas, de Herrera, y los algo más indirectos de la pintura escurialense, de Orrente y de Tristán, han sido aducidos para explicar en parte ese resultado. También se ha reflexionado sobre las posibles influencias de la pintura de Caravaggio y de sus imitadores, aunque no se ha podido documentar, por ahora, una relación directa y precisa.

El tratamiento realista común que Velázquez da a los cuadros religiosos y a los bodegones, tiende a igualarlos en cuanto a simple apariencia, pero en realidad la diferencia de género subsiste y era a los ojos de un espectador de la época muy importante. Situados exclusivamente en la perspectiva tipológica, ¿cuáles son las aportaciones de nuestro artista al bodegón o a la escena de bodegón? Las novedades son sólo muy relativas desde el punto de vista de la iconografía. Las composiciones de unos pocos personajes de medio cuerpo que cantan, comen o beben, son habituales en la pintura italiana de género anterior. Las escenas de cocina son también frecuentes, mientras que el motivo del aguador sería una variante original de las escenas de venta ambulante, como las carnicerías o pescaderías. Lo novedoso no son los temas sino su tratamiento. Siempre la pintura de género estuvo asociada a la tradición de la comedia y pretende mostrar a los hombres como son —con sus vicios y miserias— y no como deberían ser. El elemento cómico, a veces caricaturesco, aparece sin lugar a dudas en las obras de género de Passarotti o de Annibale Carracci y también en otros maestros flamencos y holandeses posteriores como Jordaens, Steen o Teniers. Nada de esto aparece en Velázquez, apenas un leve rastro de esa comicidad parece persistir en el más antiguo y más explícito de sus bodegones, *Los tres músicos* de Berlín, considerado una de sus primeras obras<sup>28</sup>. En él encontramos la combinación de la acción musical y de la bebida, asociadas normalmente a la idea de la fugacidad-temporalidad del amor y de la música y a la del estímulo del deseo amoroso mediante el vino, que tiende a embrutecer —de ahí la presencia del mono— la condición del hombre. Otros detalles como el cuadro en la pared hacen de él la pieza más “italiana” del conjunto. La expresión de arrebató del cantor que vemos de frente con la boca abierta y la mirada al techo, contrasta con la expresión pícara del niño músico dirigida al espectador, que nos muestra en su mano, el vaso de vino, causa probable del entusiasmo musical de sus compañeros de mayor edad. No hay especiales acentos

<sup>27</sup> Véase Pan, 1992. No consta que se grabara la serie del diluvio, pero sí lo fue en diversas ocasiones la de las cuatro estaciones, así como versiones del anuncio a los pastores, con motivos del trabajo rural, y de la cena en Emaús y del rico Epulón y el pobre Lázaro, en donde aparecen escenas de cocina. Sobre el carácter anecdótico, realista y cómico de una parte de la producción bassanesca tenemos el jugoso comentario del padre Sigüenza, 1963, p. 382: “Vivió mucho tiempo el Basán (según me refirió Peregrino) en una de aquellas aldeas junto a Venecia, y gustó de pintar cuanto en las casas de aquellos labradores había: la yegua, el asno, el bucy, el gallo, la gallina, las ánades, los calderos y cazos y cuanto en casa de un labrador puede verse, con tanta propiedad y gracia que hace reír y recrea mucho la vista”.

<sup>28</sup> Sólo dos bodegones van fechados, la *Vieja friendo huevos* de 1618, y el *Cristo en casa de Marta y María*, cuya fecha, muy deteriorada, parece que debe leerse también 1618. Sobre *El trío musical*, no hay unanimidad de los estudiosos, aunque se suele fechar en 1617-1618, incluso alguno de ellos —Barry Wind— opina que el cuadro de Berlín sea sólo una copia antigua de un original perdido de Velázquez.





JACOB MATHAM.  
Natividad.

<sup>29</sup> No está claro que los personajes de Velázquez sean pobres de solemnidad, puesto que dentro del carácter popular de su indumentaria, no aparecen harapientos ni sucios. La gravedad de su expresión se refuerza por la dignidad sobria de su indumentaria. Incluso el aguador, una de las profesiones más humildes en la época, no lleva el vestido roto, puesto que la abertura superior de la manga parece formar parte de la hechura natural de la pieza. Sin embargo, Palomino (ed. 1947, p. 892) en la descripción que de él hace: "La pintura que llaman del aguador; el cual es un viejo muy mal vestido, y con un sayo vil y roto, que se le descubría el pecho y vientre con las costras y callos duros y fuertes; y junto a sí tiene un muchacho a quien da de beber", lo presenta con trazos muy vivos, pero inexactos, tal vez porque lo describe de memoria, o porque viese una versión y no el original.

cómicos, sino que simplemente éstos forman parte del propio tema, de la iconografía elegida.

A medida que avanzamos en el corto catálogo de los bodegones velazqueños vemos desaparecer los pequeños elementos de posible comicidad, porque las acciones se hacen imprecisas, más ceremoniosas, sin hilo narrativo que las justifique. Cuando hay dos planos, ¿cuál es la relación entre uno y otro?, ¿qué ocurre en el cuadro de la *Vieja friendo huevos*?, ¿qué hace exactamente la mulata? Son escenas de impreciso contenido, de grave monumentalidad, sin referente literario ninguno. Si esos mismos personajes y escenas fueran tratados con un cierto acento caricaturesco ya no habría problema: serían las llamadas en Italia *pittura ridicole*, su contenido sería su función, hacernos reír y entretenernos, sin olvidar, claro está, los elementos puntuales de crítica de las costumbres sociales y de moralismo, propios del género, especialmente evidentes en la tradición flamenca del mismo. *Ridendo castigat mores*, como decían los antiguos.

Velázquez aporta al género, precisamente, un tratamiento inverso, anticómico, es decir grave y monumental, que nos sitúa en una posición muy difícil. La crítica del siglo XX ha intentado hallar una clave de lectura, o mejor ha intentado encontrar un texto o textos que pudieran dar "sentido" a esas imágenes inquietantes. Así son frecuentes las referencias a la literatura mística o simplemente espiritual, al mundo de la emblemática y de la alegoría, a las reflexiones humanistas sobre la pobreza<sup>29</sup>, o también a la literatura picaresca, a la tradición popular de los refranes, etc. Es probable que esa búsqueda nuestra, moderna, de referente literario continúe hasta el infinito, pero tal vez sea bueno recordar ahora dos datos que nos parecen significativos. La lectura cómica de la pintura de género no debe descartarse o ignorarse puesto que fue la clave natural de lectura en la época en que fueron creados esos cuadros. Como es sabido, y a diferencia de las otras pinturas velazqueñas de esa época, estos bodegones fueron objeto de numerosas copias y de versiones con variantes, hasta el punto de constituir un fenómeno muy importante de su fortuna crítica, que complicó y complica aún el catálogo razonado de la obra original, y son una prueba histórica segura del éxito social de esos modelos. No podemos entrar ahora en el estudio detallado de estas copias y derivaciones, pero como norma general se detecta en ellos una clara acentuación de los aspectos cómicos y de los elementos caricaturescos. La paradoja es evidente, Velázquez seguramente quería omitir de forma expresa la comicidad de sus escenas, para forzar la convención propia del género, mientras que sus copistas o interpretadores, sin duda menos cultos o inteligentes, buscaban, leían o necesitaban precisamente esa clave cómica.

Es un hecho incuestionable que la crítica histórica hasta Ceán e incluso hasta Cruzada, Justi y Beruete, ha visto en estos cuadros de bodegón lo que ya insinuaba Pacheco de ellos, que son el resultado de un estudio minucioso de la expresión, de los *motti dell'anima*, y también un ejercicio extremo de mimesis artística, de reproducción virtuosística de la naturaleza. No se trata, obviamente, de creer que los bodegones de Velázquez sean una fotografía de acciones reales que ocurren en las cocinas sevillanas, sino que los personajes concretos y los objetos aislados sí buscan una apariencia de realidad, aunque la escena, es decir, la composición de esos elementos es, naturalmente, fruto de una inven-



ción en sentido clásico. Si ya desde Plinio se exalta a los pintores, como Zeuxis y Parrasio, capaces de generar el engaño absoluto mediante la mimesis perfecta, por qué no pensar que la emoción y el placer que nos produce la fingida sudoración de la tinaja del aguador pueda ser el mismo que fascinó a los espectadores del siglo XVII y XVIII, que se rindieron ante un efecto tan difícil técnicamente para el artista, tan intenso para el espectador y a la vez tan sencillo de explicar para el teórico, pues esa ilusión no es otra cosa que la esencia misma de la pintura, imitación pura de la realidad, engaño de los sentidos.

La huella del estilo, del arte, de Pacheco no aparece en la pintura del joven Velázquez, pero todos los autores coinciden en señalar que la amplia cultura teórica, literaria y erudita de su maestro, junto con las intensas relaciones sociales con otros intelectuales sevillanos de la época, de algún modo pudieron influir y beneficiar ampliamente a su discípulo. La hipótesis es muy razonable, el problema es cómo medir o cómo concretar esa influencia. Pacheco seguramente transmitió a Velázquez el amor a los libros y en especial a los relativos a la profesión artística. El inventario de su biblioteca, realizado a su muerte en Madrid en 1660, que contiene ciento cincuenta y cuatro títulos de temáticas técnicas, científicas y literarias, es una prueba clara de su interés por la cultura escrita. No es probable que Velázquez heredara la biblioteca de su suegro fallecido en 1644, puesto que éste, en su testamento, ordena la venta de todos los instrumentos, modelos y estampas de su taller, y también la de su biblioteca incluido el precioso *Libro de Retratos*<sup>30</sup>. No conocemos el inventario, tasación y almoneda de sus bienes, pero es probable que su voluntad testamentaria fuera cumplida.

La cultura de Pacheco se puede comprobar sin dificultad gracias a sus obras literarias, el *Arte de la Pintura* y el *Libro de Retratos*, pues ambos están llenos de citas eruditas de autores antiguos y modernos, y de alusiones a otros intelectuales amigos. Conocer la cultura de Velázquez no es tan simple. Lo poco que nos ha quedado escrito de su mano, no pasa de ser una muy breve correspondencia de circunstancias, mientras que otros textos de mayor sustancia, como la supuesta *Memoria* de los cuadros de El Escorial, tiene el problema de ser una fuente bajo sospecha, y en la mejor de las hipótesis, no deja de ser un texto descriptivo, con funcionalidad práctica, y no una reflexión teórica o erudita. En cualquier caso parece claro que Velázquez no fue un apasionado amigo de la poesía y de los poetas, ni de la erudición iconográfica, como lo fue su suegro. Pacheco dedicó muchas horas y muchos esfuerzos para conservar la memoria y la obra de los hombres cultos de su tiempo. Editó en 1619 la poesía de Fernando de Herrera, recopiló de forma manuscrita los versos de Francisco de Rioja y también los sonetos de Juan de Arguijo<sup>31</sup>. El *Libro de Retratos* es la más completa materialización de esa vocación notarial, de esa enorme tarea de testigo de una época, de cronista de unas glorias amenazadas de caer en el olvido, que el pintor se impuso desde una fecha relativamente temprana como es la de 1599. Nada de esto aparece en Velázquez, aunque también es cierto que nuestra información sobre la vida privada del pintor es todavía muy escasa, a pesar de los nuevos datos acerca de su segundo viaje a Italia. Se ha repetido a menudo que el joven pintor tendría acceso y por tanto aprendería o se empaparía de la cultura de los sutiles cenáculos literarios sevillanos, de algún modo propiciados por su suegro, sería una especie de oyente dentro de la lla-

<sup>30</sup> Dice el testamento: "Item declaro y mando que mi Libro de retratos de yllustres barones se venda a quien le pagare mexor, sin apartarlos o dividirlos, con sus memorias relaciones y cloxios, por que no se pierda la memoria de tan insignes sujetos, y si pareciere mudar de parecer, para mexorar este intento, lo pueden hacer mis albaceas; y lo mismo se haga con los libros de estampas y con los demás libros de mano y de molde, para lo qual les servirá una memoria de tasación, que yo hice hacer a quien lo entendia". Véase Salazar, 1928, p. 159.

<sup>31</sup> Una de las fuentes manuscritas de la poesía de Arguijo, *Seenta sonetos de don Juan de Arguijo, veintiquatro de Sevilla. Están estos sonetos corregidos conforme a las notas del maestro Medina que van al fin de ellos*, se conserva en la Real Academia Española, procedente de la colección Rodríguez Moñino. Creemos que este manuscrito presenta la caligrafía característica de Francisco Pacheco, excepto para los comentarios de Medina, claramente de otra letra, tal vez autógrafa. Recordemos cómo Pacheco se declara en el *Libro de Retratos* heredero de los papeles que quedaron de Medina a su muerte, por eso creemos que puede atribuirsele razonablemente la confección del manuscrito. Esta propuesta es importante porque refuerza la vinculación intelectual y personal entre Pacheco y Arguijo, muy poco presente tanto en el *Arte* como en el *Libro de Retratos*, por lo que cabría rectificar en parte lo que dijimos sobre la relación entre ambos en la introducción a nuestra edición del *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, pp. 25-26. Acerca del manuscrito véase Arguijo, 1985, pp. 50 y 41-45.



mada Academia de Pacheco, definida metafóricamente por Palomino como “cárcel dorada del arte”. No es este el lugar para comentar en detalle la compleja y discutible problemática de su realidad histórica y de su carácter y alcance<sup>32</sup>. Basten simplemente algunas precisiones al respecto. Una cuestión es la red de amistades y aficiones literarias y eruditas de Pacheco a lo largo de su dilatada vida, cuyo reflejo y documento indiscutible es el *Arte de la Pintura* y el *Libro de Retratos*, y otra muy distinta es saber cuáles eran las tertulias literarias sevillanas de los primeros cuarenta años del siglo XVII, quiénes las frecuentaban y en qué periodos concretos. La desaparición de la gran mayoría de la documentación personal y privada de esa época, y en concreto de los epistolarios, va a hacer muy difícil poder resolver de una forma positiva estas cuestiones.

En las dos ocasiones en que tenemos documentadas dos reuniones de la supuesta academia de Pacheco la realidad concreta parece desmentir el perfil historiográfico habitual. Así en la justa literaria realizada con motivo del matrimonio de Velázquez con la única hija de Pacheco, el 23 de abril de 1618, casi todos los nombres que allí aparecen nos son muy poco conocidos, sólo el joven Francisco de Rioja va a ser en poco tiempo un intelectual influyente en la corte y un poeta de indiscutible calidad<sup>33</sup>. Gracias a las firmas de una carta colectiva que envían los miembros de la tertulia de Juan de Arguijo hacia 1617 a Lope de Vega felicitándole por la representación en Sevilla de una comedia suya, sabemos quiénes la frecuentaban, y de nuevo comprobamos que se trata de personajes muy poco conocidos, pues no aparece ninguno de los considerados miembros activos de la supuesta academia de Pacheco con la excepción, claro está, del anfitrión<sup>34</sup>. Por el momento tal vez sea mejor esperar a que nuevos datos nos perfilen lo que fue el mundo intelectual sevillano durante los años de la juventud de Velázquez. La sugestiva imagen de la academia reunida y en vivaces discusiones intelectuales en las salas nobles de la Casa de Pilatos o bajo el techo decorado con mitologías de la casa de Juan de Arguijo, que ya fascinó a Justi<sup>35</sup>, sólo puede ser por ahora una hipótesis más o menos voluntaria pues, por desgracia, no se halla documentada de una forma precisa.

La marcha definitiva de Velázquez a Madrid a mediados de 1623 cierra de algún modo la fluidez de la relación directa entre el suegro y el yerno. Sin embargo el fulgurante éxito del joven pintor en la corte será seguramente un estímulo para que Pacheco intente redondear su propia carrera mediante un cambio de residencia a Madrid durante dos años, con la clara intención de utilizar a su yerno para medrar en la capital. Los detalles nos son poco conocidos pero podría suponerse una situación próxima a la que a continuación describimos. Entre febrero y abril de 1624 el joven rey Felipe IV realiza, asesorado por don Gaspar de Guzmán, un fastuoso viaje por Andalucía, que incluye una muy sonada cacería en el coto de Doñana, dominio entonces del duque de Medina Sidonia. La comitiva estuvo en Sevilla del 1 al 13 de marzo, residiendo, como es lógico, en el Alcázar. No es probable que viajara en ella el reciente pintor real Diego Velázquez, pero es casi seguro que en ella estaban el secretario y bibliotecario de don Gaspar, don Francisco de Rioja, y también don Juan de Fonseca y Figueroa, sumiller de cortina, pues consta que se desplazaba la capilla real compuesta del Patriarca de las Indias, capellán y limosnero mayor, asistido de cuatro capellanes, uno de los cuales sería Fonseca, antiguo canónigo

<sup>32</sup> Sobre el tema de la Academia véase el trabajo clásico de Brown, 1980, pp. 33-112. Y también mi *Introducción* en Pacheco, ed. 1990, pp. 20-32.

<sup>33</sup> Véase *Varia Velazqueña*, 1960, vol. I, pp. 636-639.

<sup>34</sup> Véase Arguijo, 1985, p. 26.

Recordemos además que en el estudio antiguo de Hazañas y la Rúa, 1888, se usa el término Academia en el sentido de justa literaria con ocasión de un evento célebre, nunca como sinónimo de tertulia literaria.

<sup>35</sup> Justi inventó un diálogo sobre la pintura en la Academia de Pacheco, que publicó como documento auténtico en su obra monumental sobre Velázquez. Véase al respecto la introducción de Karin Hellwig a la última edición, de Justi, 1999.



maestrescuela de Sevilla, y primer protector de Velázquez en la corte<sup>36</sup>. Esta ocasión fue seguramente aprovechada para que ambos personajes se encontraran con los antiguos amigos sevillanos, como Francisco Pacheco, a quien encandilarían con las enormes posibilidades de triunfo social en la corte debidas al reciente valimiento de don Gaspar de Guzmán. A primeros de julio de ese mismo año Pacheco da poderes en Sevilla para cobrar unas deudas, y otro documento de octubre lo cita ya como residente en Madrid. Otras noticias publicadas, y su testimonio explícito en el *Arte de la Pintura*, nos permiten establecer que su estancia en la corte fue continua durante dos años, necesariamente comprendidos entre julio de 1624 y diciembre de 1626<sup>37</sup>. El resultado de esta aventura madrileña es un clamoroso fracaso, pues no obtiene apenas encargos pictóricos significativos, y tampoco consigue la plaza de pintor real que Velázquez solicita para él el 7 de marzo de 1626. Un ligero eco de esta frustración parece traslucirse cuando Pacheco recuerda las mercedes recibidas por Velázquez del rey, y cita entre otras: “Ha dado a su padre tres oficios de Secretario en esta ciudad, que cada uno le ha valido mil ducados cada año”, es decir que se ha favorecido al padre biológico, pero no ha sido posible hacer algo parecido con el padre político y maestro.

En diciembre de 1626 Pacheco se encuentra de nuevo en Sevilla dedicado a la gran tarea de sus últimos años, la conclusión de su obra teórica, el *Arte de la Pintura*, que no podrá ver impreso y, en menor medida, a la elaboración del *Libro de Retratos*, que quedará inacabado, aunque sí cerrado por su autor. A partir de este momento parece que la única relación que mantuvo con su yerno fue epistolar. Por desgracia nada nos ha quedado de ella, pero es evidente que una parte de su contenido pasó al tratado de Pacheco, y de forma muy especial al impagable capítulo octavo del primer libro, en donde se trazan las dos primeras biografías conocidas de Rubens y de Velázquez. Estas cartas son lo suficientemente detalladas como para darnos a conocer cuáles fueron los cuadros pintados por Rubens en Madrid copiando a Tiziano, o para precisar el itinerario del primer viaje a Italia de Velázquez, o para establecer el pormenor y la cronología de sus cargos y títulos palaciegos<sup>38</sup>. Pacheco fue un hombre antiguo, de formación humanista clásica su obra escrita es un fiel reflejo de esa tradición que busca sus raíces y sus modelos en la poesía y el arte italianos del Renacimiento maduro. Sin embargo uno de sus méritos no menores fue el de saber entender y aceptar el triunfo de su yerno, y con él, el de la nueva generación artística. Los acentos más sugestivos de su tratado los encontramos en esas ligeras pinceladas críticas que le hacen hablar, o mejor citar, con elogio la obra de Ribera, Reni, y Artemisia Gentileschi, autores de los que no tenía noticia escrita pero que sin duda leía<sup>39</sup> como jóvenes artistas con una poética y una técnica próximas a las de su ilustre discípulo, “la corona de mis postreros años”, según sus propias y entrañables palabras.



<sup>36</sup> Sobre este viaje véase Mercado Egea, 1980. Sobre Fonseca véase López Navío, 1964, pp. 83-126; y López Navío, 1961, pp. 53-84.

<sup>37</sup> La documentación aparece recogida en Valdivieso y Serrera, 1985, p. 42. Conviene tener presente que el documento publicado por Muro Orejón, 1935, p. 67, por errata o lapsus se fecha el 27 de diciembre de 1624, cuando en realidad debe decir 1626, tal como figura en la nota al pie que remite al libro notarial. Se trata de la primera obra contratada por Pacheco en Sevilla tras su regreso de Madrid. Asimismo la noticia publicada por González Muñoz, 1981, p. 176, también parece que puede interpretarse en el sentido inverso al que sugiere en nota la autora, puesto que en esa fecha —4 de febrero de 1625— Pacheco firma ese documento en Madrid. De todo ello parece deducirse que su estancia en la capital fue continuada, por lo menos entre julio de 1624 y el mismo mes de 1626, en que suscribe allí el último documento hasta ahora conocido.

<sup>38</sup> La biografía de Velázquez aparece actualizada hasta casi el momento de la muerte de Pacheco, en noviembre de 1644, puesto que cita el nombramiento de ayuda de cámara que le fue concedido el 6 de marzo de 1643. Véase Pacheco, ed. 1990, p. 209, y nota 41. Recientemente Pérez Sánchez, 1998, pp. 165-176, en concreto, p. 168, ha sugerido la posibilidad de una estancia puntual en Sevilla de Velázquez tras su primer viaje a Italia, a partir del testimonio de Juan de Villegas Gallego en el proceso de concesión del título de caballero de Santiago a Velázquez (*Varia Velazqueña*, vol. II, p. 331). En él el declarante afirma claramente en 1658 haberle conocido en Sevilla veintiseis años antes. No es un dato documental seguro, pero sí resulta muy verosímil y de confirmarse ayudaría a explicar mejor la causa de la abundante información que Pacheco tenía acerca del primer viaje a Italia y de la estancia de Rubens en Madrid.

<sup>39</sup> Pacheco conoció la obra de estos artistas gracias a la llegada a Sevilla en 1631 de una parte de la colección del tercer duque de Alcalá. Véase Brown y Kagan, 1987, pp. 231-255. Y también Lleó Cañal, 1998, pp. 79-87.