

Antonio García Baeza

Técnico Museográfico y Coordinador de exposiciones

<https://orcid.org/0000-0001-6975-9662> 

Retratos de la Sevilla velazqueña en la corte.

Portraits of Velázquez's Seville at court.

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.09>
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 125-139

Recibido el : 11-11-2023
Aceptado el : 10-12-2023

Resumen:

La entrada de Velázquez al servicio de Felipe IV fue un reconocimiento a los intelectuales que regentaron la comunidad humanística de Sevilla. Francisco Pacheco tratadista, suegro de Velázquez y maestro; fue consciente de las limitaciones de su arte, de modo que encuentra en su yerno las capacidades técnicas, estéticas e intelectuales para llevar a la práctica sus pensamientos sobre la pintura. Los grandes conocedores de la pintura de Velázquez son los grandes avalistas para que el pintor llegue a ser pintor del rey.

Palabras Clave: Velázquez, Felipe IV, Francisco Pacheco, pintura, Sevilla, retratos, Madrid, Barroco

Abstrac:

Velázquez's entry into the service of Philip IV was a recognition of the intellectuals who ruled the humanistic community of Seville. Francisco Pacheco, a scholar, Velázquez's father-in-law and teacher, was aware of the limitations of his art, so he found in his son-in-law the technical, aesthetic and intellectual capacities to put his thoughts on painting into practice. The great connoisseurs of Velázquez's painting are the great guarantors for the painter to become the king's painter.

Key words: Velázquez, Felipe IV, Francisco Pacheco, painting, Seville, portraits, Madrid, Baroque.

Introducción

Para Vicente Lleó Cañal, la llegada de Diego de Silva Velázquez a la corte de los Austria en 1623 debe entenderse como “*un auténtico asalto*” que supone *de facto* la consumación de las aspiraciones universales de la ‘Nueva Roma’. La entrada del joven maestro al servicio Felipe IV constituye –más allá del plano personal– el reconocimiento al esfuerzo intelectual de los literatos, teólogos y artistas que regentaron la comunidad humanista de Sevilla reunida en torno al conde de Gelves, Juan de Arguijo y el III duque de Alcalá, entre cuyos nombres se encuentran Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera, Rodrigo Caro o Pablo de Céspedes.

Francisco Pacheco, maestro de oficio y suegro de Velázquez, teórico y censor de la Santa Inquisición, fue el encargado de guardar memoria de los casi 80 años de diletancia entre los “*más doctos hombres que había en Sevilla*”² a través de los retratos y descripciones contenidas en *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*; así como de reunir sus principales conclusiones en *Arte de la Pintura*, publicado de manera póstuma en 1649³. Pero también fue consciente de las limitaciones de su arte, de modo que encuentra en las capacidades técnicas, estéticas e intelectuales de su pupilo una herramienta para llevar a la práctica dichos principios y codificarlos. De tal modo que su llegada al equipo cortesano, así como la inclinación del monarca hacia su persona, supuso el impulso definitivo de las iconografías hispalenses⁴.

En todo momento, este proceso de diletancia-codificación-universalización se realiza bajo el sentido de “*conveniencia y decoro en historias o figuras*”⁵, término que Pacheco propone como camino para alcanzar el ἀρχή (arché) –que en el propósito contrarreformista es Dios– a través de la perfección de un arte concebido mediante el estudio sólido de la evidencia y la persuasión⁶.

Un camino con dos paradas

Velázquez, “partió de Sevilla a Madrid por el mes de abril de 1622. Fue muy agasajado de los hermanos, don Luis y don Melchor del Alcázar, y en particular de don Juan de Fonseca, sumiller de cortina de su majestad (aficionado a su pintura). Hizo a instancia mía un retrato de don Luis de Góngora que fue muy celebrado en Madrid. Y por entonces no hubo lugar de retratar los reyes, aunque se procuró”⁷.

¹ Lleó Cañal, 2015.

² Caro (sin fecha): 145v; citado previamente en Beltrán Fortes: 261.

³ Sobre la prolongación que Francisco Pacheco realiza de las academias humanistas sevillanas durante la primera mitad del siglo XVII en su conocida “*cárcel dorada del arte*” (Palomino, 1724: 322) véase Bassegoda i Hugas, 1990: 43-46.

⁴ Sobre la creación y codificación de imágenes contrarreformistas por Francisco Pacheco y Velázquez véase las reflexiones de Felipe Pereda (2017) a propósito del Crucificado de cuatro clavos, los verdaderos retratos y la Túnica de José.

⁵ Pacheco, 1649: 188.

⁶ Pereda, 2017: 38-39

⁷ Pacheco, 1649: 102.

Según el privilegiado testimonio de Francisco Pacheco, esta primera inclusión en el entorno cortesano contó con tres nombres protagonistas que habían formado parte activa de la tertulia del duque de Alcalá: los hermanos del Alcázar y Juan de Fonseca. Los tres eran excelentes conocedores del trabajo del pintor, formando parte de su clientela desde sus inicios. El nombrado retrato del escritor encargado por Pacheco, entiendo que para su galería personal, se encuentra actualmente en Boston (fig.1).

El [año] de 1623 fue llamado del mismo don Juan [de Fonseca] (por orden del conde duque) hospedándose en su casa, donde fue regalado y servido, y hizo su retrato. Llevolo a Palacio aquella noche un hijo del conde de Peñaranda, camarero del Infante Cardenal, y en una hora lo vieron todos los del palacio, los infantes y el rey, que fue la mayor calificación que tuvo. Ordenose que retratase al infante, pero pareció más conveniente hacer el de su majestad primero. Aunque no pudo ser tan presto por grandes ocupaciones. En efecto, se hizo el 30 de agosto 1623 a gusto de su majestad y de los infantes, y del conde duque [...] Hizo también de camino un bosquejo del príncipe de Gales, que le dio cien escudos⁸.

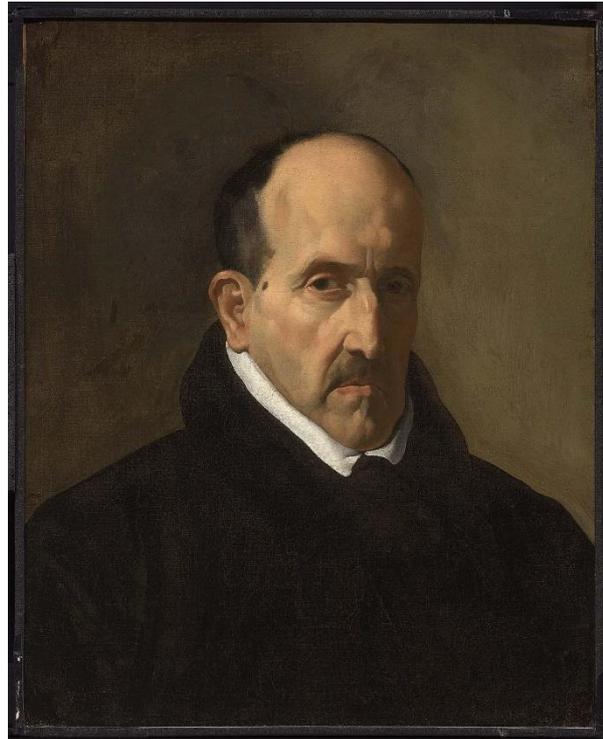


Figura 1. Luis de Góngora y Argote. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, 1622. Museum of Fine Arts Boston, inv. 32.79

El canónigo de la sede hispalense, historiador y diplomático Juan de Fonseca y Figueroa fue un gran aficionado a la pintura tanto en el plano teórico, como práctico. Redactó un tratado técnico que no ha llegado a nuestros días y destacó como retratista aficionado de su entorno más cercano, entre quienes se encontraban el conde duque de Olivares, los poetas Francisco de Rioja y Juan de Arguijo, o el sermonista Manuel Sarmiento. Fonseca fue a ser diplomático en Italia y eventual sumiller de cortina de Felipe IV, y, como tal, muy cercano al oído real y a su favor. El canónigo fue el mayor soporte de Diego de Silva en su *'asalto'* y, en agradecimiento, le obsequió el *Aguador de Sevilla*⁹ y con el retrato que pasó de mano en mano aquella noche en el Alcázar.

⁸ Pacheco, 1649: 102.

⁹ López Navío, 1964; Mena Marqués, 1999: 394.

En diversas ocasiones se ha querido percibir el semblante de Juan de Fonseca en *Retrato de un hombre* (1623-30) conservado en el Detroit Institute of Arts (fig. 2). Sea o



Figura 2. *Retrato de un hombre*. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, ca.1623-30. Detroit Institute of Arts, inv. 29.264

no el busto del presbítero, esta obra temprana de Velázquez permite medir el impacto que debió causar la contemplación de una imagen similar dentro de las oscuras estancias del alcázar. El momento escogido no es casual. Por la noche, cuando la ‘verdad’ física del representado y la carga psicológica de su rostro se revela bajo la luz de las velas. Bajo este sencillo recurso psicossomático la pintura de Velázquez se hizo imprescindible en el entorno regio, antes incluso que fuera conocida su persona.

La narración de Francisco Pacheco continúa. Tras la noche del retrato “*su excelencia el conde duque*” se puso en contacto con joven pintor “*prometiéndole que él solo había de retratar a su majestad. Y los demás retratos se mandarían recoger, mandándole llevar su casa a Madrid. Y despachó el título el último día de octubre de 1623*”¹⁰.

Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares, fue una persona de gran habilidad política y extraordinaria capacidad de trabajo. Había residido en la Sevilla desde 1607 hasta 1615 ejerciendo de Alcaide del Real Alcázar y de las Reales Atarazanas, una etapa que dedicó al patrocinio de poetas y artistas, y a iniciar una de las mayores colecciones bibliográficas y pictóricas de la época. Sin lugar a dudas, los dos viajes consecutivos de Velázquez a Madrid se explican en el rápido ascenso de Gaspar de Guzmán. La primera incursión se realiza en abril de 1622 y coincide con la llegada de Baltasar de Zúñiga y Velasco al cargo de valido. Su repentino fallecimiento, el 7 de octubre de este mismo año, obliga su relevo en el cargo por su sobrino el duque de Olivares, quien inmediatamente generó su propio núcleo de confianza. De tal manera que el camino expedito para proponer un nuevo y definitivo intento a mediados de 1623.

Gracias al valido del rey la llegada y el ascenso del maestro se agilizó, ocupando en poco tiempo puestos de interés artístico y político, lo cual granjeó la envidia de muchos compañeros. Si bien, en honor a la verdad, Velázquez trascendió muy pronto la figura del conde duque al hacerse con el favor de un Felipe IV más interesado en las

¹⁰ Pacheco, 1649: 102.

artes que en el gobierno. De tal manera que pudo marcar su propia ruta y le fue fácil sobrevivir al declive del político. No es de extrañar, por tanto, que el historiador Antonio Palomino definiera a Velázquez como “*hechura*” de Olivares, “*a quien debía especiales honras*”¹¹.

Velázquez retrató al político con la dignidad que genera el respeto (fig. 3). De cuerpo entero, tal y como lo haría con el monarca, pero sin la ostentación propia de su



Figura 3. Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, 1625. Colección José Luis Várez Fisa.

rango, sino revestido de la fuerza que otorga el poder, de caballero español, con la cruz de Calatrava, la fusta y la espada, y bajo una mirada directa que refleja admiración, complicidad y honestidad entre el retratado y el retratante. Más cerca de una *vera efigies* hagiográfica que de una imagen oficial.

Finalmente, debemos fijarnos en la cabeza que se encuentra detrás del ‘asalto’, el propio narrador de los hechos, Francisco Pacheco; quien desde sus inicios se convirtió en su mayor promotor velazqueño, quizás por intentar capitalizar en él lo que su capacidad artística no le había permitido: “*No tengo por mengua aventajarse el discípulo al maestro*”¹². No en vano, él mismo había hecho su propia incursión en la corte entre 1610 y 1611¹³; llegando a buscar, más tarde, el beneplácito del propio conde duque a través de gestos particulares, como la dedicatoria que realiza en el prólogo de *Versos de Fernando de Herrera*, en 1619¹⁴.

La complicidad entre aprendiz y maestro, suegro y yerno, fue constante. Y me atrevería a decir que la admiración fue

¹¹ Palomino ----.

¹² Pacheco, 1649: 101.

¹³ Pacheco, 1649: 622-623.

¹⁴ Herrera, 1619: [5].



Figura 4 . Francisco Pacheco. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, ca. 1620. Museo Nacional del Prado, inv. P001209.

mutua, tal y como se contempla en la imagen que realizó Velázquez de Pacheco (fig. 4). Un retrato en primerísimo plano, como un intelectual salido de las sombras, testigo directo de su vida, gestado bajo un innovador virtuosismo técnico. Esta imagen se puede contraponer a los versos que el maestro le dedicó al pupilo durante estos días, en los que se desprende de su presencia con añoranza:

*Vuela joven valiente, en la ventura
de tu raro principio la privanza
honre la posesión, no la esperanza
del lugar que alcanzaste en la pintura.
Anímete la augusta figura
del monarca mayor que el orbe alcanza,
en cuyo aspecto teme la mudanza
aquel que tanta luz mirar procura.
Al calor de este Sol tiembla tu vuelo
y verás cuánto extiende tu memoria
la Fama, por tu ingenio y tus pinceles.
Que el Planeta benigno a tanto Cielo
tu nombre ilustrará con nueva gloria,
pues es más que Alejandro y tu su Apeles¹⁵.*

¹⁵ Pacheco, 1649: 110.

Pasaron por allí

Entre 1623 y 1660 los mayores representantes de la pintura barroca hispalense pasaron por Madrid, unos para contemplar las colecciones reales y otros con intención de participar del negocio artístico, con mayor o menor fortuna, pero todos ellos haciendo uso de la predisposición de la corte hacia Sevilla y viceversa. Este ejercicio venía impulsado tanto por el negocio ultramarino –en paulatino retraimiento, pero aún vigente–, como por el número de andaluces con cargos de responsabilidad en tiempo de Olivares y de su sobrino Luis de Haro, marqués del Carpio. En este contexto Velázquez adquirió el rol de anfitrión de artistas y, lo que es más interesante, favoreció la contratación de encargos o, al menos, propició circunstancias favorables para sus compatriotas. Siendo varios los profesionales que, a su regreso, se autodenominaron ‘pintor del rey’.

Este es el caso de Francisco de Zurbarán que fue llamado a la corte por el conde duque para participar en la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro con un ciclo dedicado a *Los trabajos de Hércules* y dos cuadros del *Socorro de Cádiz*, de los cuales se conserva *La defensa de Cádiz contra los ingleses*¹⁶. El maestro extremeño permaneció en Madrid entre 1634 y 1635 compartiendo espacios con Diego de Silva, de quien es plenamente coetáneo –solo se diferencian un año– y quien se encuentra tras este simbólico encargo que le permite competir de manera directa con Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Jusepe Leonardo o Juan Bautista Maíno. La relación entre ambos fue siempre buena, tal y como Zurbarán expresa durante el proceso de obtención del hábito de la orden de Santiago por Velázquez, declarando mantener una relación de amistad desde jóvenes. Este primer viaje a Madrid tendrá una importante repercusión en la obra zurbaranesca que se vio influenciada por el color y la monumentalidad de las obras de los pintores venecianos.

Seguidamente, entre 1635 y 1636, depara en la corte Juan Martínez Montañés. El afamado escultor, que se encontraba en plena madurez artística, fue llamado a realizar un busto de la cabeza del monarca que sirvió a Pietro Tacca como modelo para la ejecución su escultura ecuestre en bronce. Según se desprende en los versos de Gabriel de Bocángel el “*retrato de su majestad por Martínez Montañés esculpido en barro*” excedió las expectativas y su pasó por la ciudad no desapercibido¹⁷:

Ya el polvo no es ruina, sino aliento.

Ya lo inmortal de lo mortal se fía.

Aquí paró en acierto la porfía

y esculpió sus ideas el intento.

¹⁶ Delenda y Borobia, 2015: 22.

¹⁷ Sobre la relación de los versos de Gabriel Bocángel y Unzueta con el retrato de Juan Martínez Montañés realizado por Velázquez véase Arraiza-Rivera, 2022.

*Próvido elige el barro el instrumento
buscando proporción a su osadía,
que, como a darle espíritu atendía,
atribuyó lo humano a su elemento.*

*Ya, pues, que le inspiró lo eterno al bulto,
donde vuelve a nacer el sol de Iberia,
le fía al barro el andaluz Lisipo.*

*Que el bronce y mármol presumieran culto
de los años por sólida materia,
y para eterno bástase Filipo.*

La presencia de Martínez Montañés en la capital fue aprovechada por Velázquez para realizar su retrato (fig. 5). El pintor representa a su semejante con la dignidad de un maestro de 67 años, vestido con la ropilla y la capa negras, resaltando únicamente los puños y la golilla. Observando al espectador para mostrar el carácter intelectual del oficio, simbolizado en el palillo que sostiene con la mano derecha. La verosimilitud del retrato contrasta con el boceto que el escultor ‘está ejecutando’; un bosquejo de pocas líneas que sirve de sinécdoque visual del proceso del que está dando testimonio, expresando en pocos brochazos el carácter especulativo y diletante del arte.

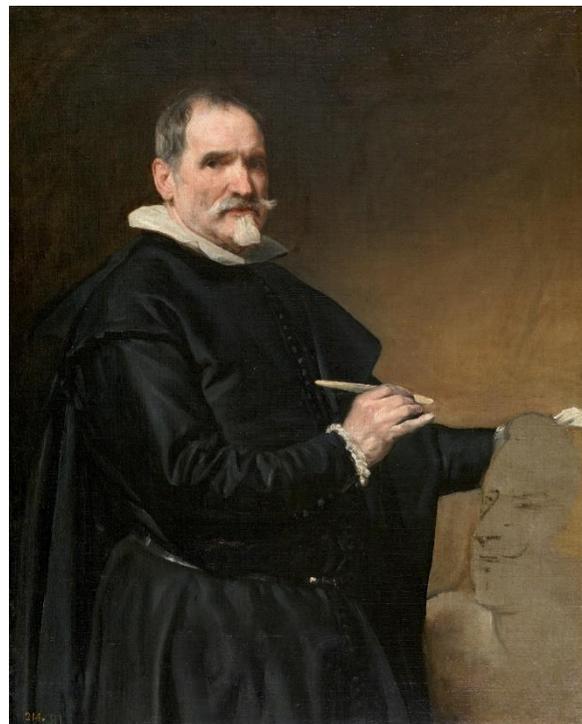


Figura 5. Juan Martínez Montañés. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, ha. 1635. Museo Nacional del Prado, inv. P001194

Dos años más tarde, en 1638, se asentó en la villa el polifacético artista granadino Alonso Cano con quien el pintor del rey mantiene una amistad sostenida en el tiempo desde su llegada a Sevilla en 1614 para aprender el oficio. Ambos compañeros coincidieron en el obrador de Francisco Pacheco como discípulos; si bien, según Palomino, Cano también pasó por las manos de Juan del Castillo y de Francisco de Herrera el Viejo¹⁸. Diego de Silva parece estar detrás de la llamada que realizó el conde

¹⁸ Palomino, 1724: 322.

duque de Olivares para trabajar a su servicio como pintor y ayuda de cámara. Alonso Cano permaneció en Madrid desde 1638 a 1652, con alguna interrupción por problemas con la justicia, llegando a ser profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos y padrino de los nietos de Velázquez. En este periodo de madurez su estilo viró hacia una pincelada suelta, compuesta por veladuras y contrastes lumínicos, creando obras líricas, sobrias y armónicas, siempre dentro del realismo religioso hispalense, pero influidas por las técnicas pictóricas italianas y flamencas, de las que se convirtió en un profundo conocedor al restaurar diversos cuadros del palacio del Buen Retiro tras un incendio en 1640.

En abril de 1649 la peste bubónica asoló Sevilla, arrasando con la mitad de la población en apenas un mes. Este importante golpe social y económico supuso el principio del fin de la ciudad cosmopolita y, con ella, del mercado artístico ultramarino. Para entonces los referentes artísticos que habían marcado la primera mitad de la centuria acababan de fallecer, como Juan Martínez Montañés y Francisco Pacheco, o estaban a punto de marcharse hacia Madrid en busca de un nuevo nicho de mercado, como sucedió con Francisco de Zurbarán. De manera que el camino expedito para la llegada de una nueva generación de artistas que traería consigo los nuevos códigos del Barroco Total.

Previamente, en 1647, había llegado a Madrid el prestigioso pintor naturalista Francisco de Herrera el Viejo en busca de mejores perspectivas laborales y huyendo de los diferentes problemas que le asediaban en la ciudad del Guadalquivir¹⁹. En Madrid permaneció hasta su fallecimiento a fines de 1654 llevando a cabo, según Lázaro Díaz del Valle (1606-69), obras para diversas iglesias que no se han conservado. Al contrario que en los casos anteriores, la hospitalidad velazqueña no existió; más bien se intuye un gran desapego mutuo. No en vano, debemos recordar que –según describe Palomino– Velázquez no guardaba un buen recuerdo de sus años de aprendiz, cuando comenzó sus estudios artísticos en el obrador de Herrera, *“hombre rígido y de poca piedad, más en la pintura y otras artes de consumado gusto”*; con tan poca fortuna que, al *“poco tiempo, dejó esta escuela y siguió la de Francisco Pacheco, persona de singular virtud y de mucha erudición e inteligencia en la pintura”*²⁰.

No sabemos si Diego Rodríguez de Silva mantuvo contacto con su paisano Juan de Valdés Leal cuando, huyendo de la crisis sanitaria de 1649, decidió ausentarse a Córdoba y, desde allí, marchó hasta Madrid donde lo encontramos como parte de los *“maestros del arte real de la pintura y residentes en esta corte”* que se encuentran trabajando en las arquitecturas y adornos efímeros que se levantarán para la entrada de Mariana de Austria en la capital dentro de las instalaciones del Palacio del Buen Retiro²¹. Así lo indica un poder que los artistas de la *“corte y villa de Madrid”* que estaban ocupados en estos

¹⁹ García Baeza, 2016: 23.

²⁰ Palomino, 1724: 322.

²¹ García Baeza (en prensa).

menesteres otorgan a Alonso Cano, Angelo Nardi y Domingo Guerra Coronel para que los representen ante la Cofradía de los Siete Dolores, a fin de no verse obligados a costear y asistir a la procesión de la imagen mariana el Viernes Santo. Desconocemos cómo accedió a esta ocupación, si bien intuyo el apoyo de personalidades próximas al entorno sevillano, como en otros casos paralelos; quizás el propio Alonso Cano, que aparece nombrado en el documento; o simplemente el maestro se arriesgó a probar mejor fortuna y ensanchar su contexto. La estancia se prolongó hasta diciembre de 1650, tiempo en que pudo estudiar obras clásicas y contemporáneas de las colecciones reales, departir con colegas y participar de primera en un gran evento público. De tal manera que, de regreso a Sevilla, trajo consigo nuevos aires estéticos, un modo de trabajar comunitario y la necesidad de un cambio de paradigma en el oficio.

1658 fue un año clave para las relaciones entre el entorno artístico sevillano y cortesano. Desde el plano más personal, Velázquez alcanza el apreciado hábito de caballero de la orden de Santiago gracias al testimonio de allegados, como Alonso Cano y Francisco de Zurbarán. El maestro extremeño, falto de contratos en Sevilla, había vuelto a la capital en mayo de este para disponer su residencia permanente y abrir negocio, permaneciendo hasta su fallecimiento en 1664. De esta etapa se conserva una carta que el pintor remite a Bartolomé Esteban Murillo con respecto al cobro de un adeudo, la cual fue reutilizada por el maestro sevillano para realizar el boceto de una *Inmaculada Concepción*²². Se trata de un interesante documento que demuestra el diálogo fluido que existe entre los colectivos pictóricos del sur y centro peninsular.

Como recientemente ha apuntado Ángel Aterido²³, a comienzos de este año una comisión hispalense llegó a Palacio a presentar sus respetos por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero. Al frente de esta delegación se dispuso Miguel de Mañara, la cual fue acompañada hasta el Alcázar por el marqués de Heliche. El caballero veinticuatro amplió unos meses su estancia, llegando a coincidir con Murillo en la villa, con el que contaban con una amistad anterior pues en 1650 y 1651 había sido padrino de sus hijos. Ambos firman el 30 de abril sendos poderes para diversos negocios ante el mismo notario madrileño. Una escribanía que, según Aterido, venía siendo utilizada por diversos sevillanos que pasan por la corte; lo cual pone de manifiesto la existencia de una red y una logística común.

²² Bartolomé Esteban Murillo. *La Inmaculada Concepción / Fragmento de una carta*. Grafito, tinta férrica y pluma sobre papel, 1662-64. Museo Nacional del Prado, inv. D0003735.

²³ "Murillo y Madrid: entre la ausencia y la evocación", conferencia pronunciada por Ángel Aterido en el *Congreso Internacional Murillo ante su IV centenario. Perspectivas historiográficas y culturales* (Sevilla, 22 de marzo de 2018).

Palomino y Ceán disponen plantean un viaje anterior de Murillo a Madrid, en torno a 1642, que fue planificado por el pintor para completar su formación, siendo costeadado gracias a la venta de diversos conjuntos para galeones americanos: *“Pasó a Madrid, donde la protección de Velázquez, su paisano (pintor de cámara entonces) vio repetidas veces las eminentes pinturas de Palacio, el Escorial y otros sitios reales y casas de señores. Y copió muchas de Ticiano, Rubens y Van Dick, en que mejoró mucho la casta del colorido; no descuidándose del dibujo por las estatuas y en las academias de esta corte; y más con la corrección y gran manera de Velázquez, cuya comunicación le importó mucho”*²⁴. Sin embargo, esta noticia no ha podido ser contrastada documentalmente y, todo indica, que no tuvo lugar.

Por el contrario, está sobradamente admitido que estas palabras sobre su paso por Madrid deben acogerse al año de 1658. Manuela Mena advierte este cambio estético en Murillo en sus dibujos y llega a señalar que el *Retrato de hombre* conservado en el British Museum recoge la imagen de Diego Velázquez (fig. 6)²⁵. Apenas se trata de un boceto rápido, a vuelapluma, de trazo ágil que muestra al pintor entre las sombras; y que, como ocurre en el caso anterior está realizado en el reverso de una carta.



Figura 6. Bartolomé Esteban Murillo. Retrato de hombre / Fragmento de una carta. Grafito, tinta férrica sobre papel, 1655-60. The British Museum, inv. 1997,0712.101

A imagen de Velázquez

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez falleció el 6 de agosto de 1660, a las 3 de la tarde. Un día después sería enterrado con honores en la iglesia madrileña de san Juan Bautista. Al la llegar la noticia a Sevilla, el pintor Francisco de Herrera el Mozo se pone camino hacia la corte buscando suplir en alguno de sus cargos a Velázquez. Artista sevillano por artista sevillano.

A tenor de las últimas investigaciones el Mozo, hijo de Herrera el Viejo, no debió tener ninguna relación con el pintor del rey, suponemos que arrastrado por

²⁴ Palomino, 1724: 420.

²⁵ En el ángulo inferior izquierdo: *“Retrato de Velásquez”*. Véase Mena Márquez, 2015.

la fama de su padre. Ambos coincidieron un amplio periodo tanto en Madrid como en Roma, si bien no formó parte del cortejo del pintor del rey en su segundo viaje a Italia (1650-51)²⁶, ni debió tener tan si quiera una relación formal, sino más bien una “*ignorancia recíproca*”. A su regreso en la villa Herrera el Mozo tras su periplo italiano tuvo su primer gran éxito: *El triunfo de san Hermenegildo*. Una obra con la que anuncia la llegada del Barroco Total y que se encuentra en las antípodas de *Las meninas*, de la que es prácticamente coetánea. Sin embargo, tras la muerte de su progenitor en 1654 se traslada a Sevilla, donde permanecerá un lustro en los que implanta un cambio de ciclo estético con la connivencia de Murillo y Valdés Leal, y la fundación de una academia de dibujo como instrumento para la difusión y codificación de una pintura de técnica suelta, color empastado, composiciones quebradas y contenido onírico-místico²⁷.

Si bien, a pesar de la lejanía física y estética, y sobre todo social, Herrera el Mozo tuvo como referente vital a Diego Velázquez, ejemplo de profesional diletante y artista libre en el oficio. Ambos partieron de la pintura para, paulatinamente, desmaterializarla y, finalmente, prescindir de ella; huyendo de este modo del oficio manual hacia la consideración intelectual trazando un camino paralelo: de pintor a diseñador de espacios²⁸, de diseñador a arquitecto²⁹. De modo que, para poder alcanzar esta ansiada libertad profesional, desembarazarse del mundo gremial y descomponer los límites y parangones de las artes suscriben la confianza del monarca.

Francisco de Herrera tendría su ansiada recompensa en 1672 al entrar como pintor del rey y, más tarde, alcanzando los puestos de maestro mayor de obras reales y ayuda de furriera. Manteniendo la memoria de un artista sevillano en la cúspide del arte, podría decirse que a modo de epílogo velazqueño.

Conclusión

La llegada de Velázquez al equipo cortesano supuso la creación de un nodo de comunicación artística directo entre Sevilla y Madrid que tuvo una vigencia de 60 años. Por este canal se intercambiaron conceptos iconográficos, ideas estéticas, técnicas plásticas, nuevos conceptos educativos y sociales, al mismo tiempo que sirvió de canal de cooperación y expansión comercial. El mismo fue consciente de la singularidad de su posición y, más allá de generar ciertos gestos de displicencia para con sus vecinos, se convirtió en un referente y un apoyo para aquellos que intentaron probar fortuna en la capital.

Muestra de este interés por la comunidad es el conjunto de retratos que el maestro realiza de sus referentes más cercano a modo de continuación del libro de retratos iniciado por su mentor, en un gesto que debemos disponer entre la amistad y el respeto.

²⁶ Navarrete Prieto, 2023: 27-33.

²⁷ García Baeza, 2019.

²⁸ García Baeza, 2023.

²⁹ El papel como arquitecto de Velázquez fue estudiado con amplitud en Bonet Correa, 1960.

Una secuencia que debía tener continuidad en la galería de retratos que debía colgar de los muros de la academia de dibujo de Sevilla en la Casa de la Lonja, según se señala en su reglamento.

Bibliografía

- Arraiza-Rivera, A. J. (2022). "El «Retrato de Su Majestad por Martínez Montañés, esculpido en barro» de Bocángel". *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 27, núm. 1, pp. 63-81
- Bassegoda i Hugas, B. "Introducción", en Pacheco: *Arte de la Pintura*. Cátedra: 1990, pp. 11-61.
- Beltrán Fortes, J. (2020). "El III duque de Alcalá y sus intereses epigráficos. Nota su colección lapidaria en Sevilla (siglo XVII)". *SPAL*, 29.2, pp. 259-279.
- Bonet Correa, A. (1960). "Velázquez, arquitecto y decorador". *Archivo Español de Arte*, tomo 33, núm. 130, pp. 215-250.
- Caro (sin fecha). *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. Biblioteca Nacional de España, Mss/9575, f, 145v.
- Delenda, O. y Boborbia, M. (2015). *Zurbarán. Una nueva mirada*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Herrera, F. (1619). *Versos de Fernando de Herrera, emendados y divididos por él en tres libros*. Sevilla: Gabriel Ramos Vejarar.
- García Baeza, A. (2016). *La polifacética figura de Francisco de Herrera Inestrosa, el Mozo*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- García Baeza, A. (2019). "Murillo, Valdés Leal, Herrera el Mozo y la llegada del Pleno Barroco", en: Navarrete Prieto, B. (dir.). *Murillo ante su IV centenario: Perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, pp. 471-482.
- García Baeza, A. (2023). "Francisco de Herrera el Mozo, generador de espacios para la monarquía hispánica", en Navarrete Prieto, B. (ed.): *Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco Total*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 89-101.
- García Baeza, A. (en prensa). "Juan de Valdés Leal académico", en Fernández López, J. (coord.). *Valdés Leal, vivaz ingenio. 4º centenario*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Lleó Cañal, V. (2015). "Velázquez y los círculos intelectuales de Sevilla", en Navarrete Prieto, B. (coord.). *El joven Velázquez: A propósito de la Educación de la Virgen de Yale*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, pp. 228-241.
- López Navío, J. (1961). "Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca", *Archivo Español de Arte*, 34, pp. 53-84.
- Mena Marqués, M.B. (1999). "«El aguador» de Velázquez o una mediación sobre la cultura clásica: «Diógenes y los hijos de Xeníades»". *Archivo español de Arte*, 288, pp. 391-413.
- Mena Marqués, M.B. (2015). *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos: catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín.
- Navarrete Prieto, B. (2023). "Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco Total", en Navarrete Prieto, B. (ed.): *Francisco de Herrera el Mozo y el Barroco Total*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 15-45.

- Pacheco, F. (1649). *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo impresor.
- Palomino, A.A. (1724). *El parnaso español pintoresco laureado*. Tomo tercero. Madrid.
- Pereda, F. (2017). *Crimen e ilusión: El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.