

# VAINART

Valores e Interrelación en las Artes

MONOGRÁFICO

1623-2023  
IV Centenario.  
Velázquez,  
pintor del rey

I.S.S.N. 1697-6479



**VA-IN-ART**  
**VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES**



Autor: Amalio García del Moral Garrido.  
*La Giralda engalanada*

Fundada con el objetivo de difundir y dar a conocer la actividad de un grupo de investigadores y docentes, sus resultados científicos y las investigaciones que se realizaban en su entorno sobre temas y proyectos afines. En su presentación se afirmó: *“Se constituye como un espacio de encuentro, reflexión, análisis y debate de todo aquello que se refiere al universo de las artes, y su objetivo es promover la auténtica cultura, rescatar el arte que se encuentra en manos de una minoría y hacerlo patrimonio común”*

VAINART, es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales en la que se publica artículos de investigación, opinión y análisis. En el apartado miscelánea se podrá publicar otros artículos como reseñas, actualidad o dar eco a otras publicaciones de reproducción libre.

Los originales se someten a un doble proceso de revisión. Primero son examinados por los miembros del Consejo Editor y después pasan a un proceso de revisión por pares ciegos.

**Maquetación:**

Grupo de Investigación HUM-791: Proyección de Valores e Interrelación en las Artes.

**Sede:**

Departamento de Educación Artística de la Facultad de Ciencias de la Educación, ubicada en la calle Pirotecnia s/n.  
41013-Sevilla.  
Teléfono: +34 955420695  
E-mail:vainart@us.es

- © Diseño de portada: Amalio R. García del Moral y Mora
- Fotografía: Autorretrato de Diego Velázquez. Museo de BBAA de Valencia
- © Artículos: Los autores

### **Dirección:**

Amalio García del Moral y Mora (Universidad de Sevilla. España)

### **Consejo Editor**

Alfonso Orce Villar ( Consejería de Educación y Ciencia. España)  
Belén Abad de los Santos (Universidad de Sevilla. España)  
Ernesto J. Rodríguez Abad (Universidad de la Laguna. España)  
María Dolores Díaz Alcaide (Universidad de Sevilla. España)  
Narciso Barrero González (Universidad de Sevilla. España)  
Hermann Tschernko (research architect)

### **Consejo Asesor Científico**

Antonio Romero López (Universidad de Granada. España)  
Bernardo Bátiz-Lazo (Universidad Anahuac . Mexico)  
Carlos Jiménez Llamas (Consejería Educación y Ciencia. España)  
Diego Blázquez Pacheco (Universidad de Sevilla. España)  
Jesús Tejada Giménez (Universidad de Valencia. España)  
José Da Silva Horta (Universidad de Lisboa. Portugal)  
José Julián Hernández Borreguero (Universidad de Sevilla. España)  
Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla. España)  
Manuel Antonio Broullón Lozano (U. Complutense de Madrid. España)  
Marinella Ferranti (Universidad de Roma. Italia)  
Mario Jiménez Paúl (Universidad de Miguel Hernández. España)  
Marta Balasz (research architect)  
Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba. España)  
Rafael Lizcano Prestel (Arqueólogo Ayuntamiento de Úbeda. España)

### **VA-IN-ART**

Publicación creada por el Grupo de Investigación HUM-791.

Es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales y sus interrelaciones.

La revista comenzó en el año 2011 y ha sido nuevamente reeditada a partir del 2019. Es una revista científica, anual, internacional y de acceso abierto.

ISSN: 1697-6479

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art>

Publicación online por la Universidad de Sevilla bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional





# Índice

## Artículos

<b>1623-2023. IV CENTENARIO. Velázquez, pintor del rey.....</b>	<b>6</b>
1623-2023. Four hundredth anniversary. Velázquez, painter of the king	
<b>Persuasión, ambigüedad, belleza e historicidad: el Cristo crucificado de Diego Velázquez .....</b>	<b>8</b>
Persuasion, ambiguity, beauty and historicity: the crucified Christ by Diego Velázquez	
<i>José Joaquín Quesada Quesada</i>	
<b>Educación en Artes Visuales. Estrategias didácticas mediante la interpretación y análisis de un cuadro de Velázquez.....</b>	<b>29</b>
Disclosing the Artistic Heritage. Teaching strategies around the interpretation and analysis of a painting by Velázquez	
<i>Belén Abad de los Santos</i>	
<b>El contexto e influencia socio-musical en la obra de Velázquez.....</b>	<b>46</b>
The socio-musical context and influence on the work of Velázquez	
<i>Consolación Camino Navarro</i>	
<b>La fortuna crítica de Diego Velázquez: de pintor de corte a caballero de Santiago.....</b>	<b>64</b>
The critical fortune of Diego Velázquez: from royal painter to knight of the Order of Santiago	
<i>Juan Luque Carrillo</i>	
<b>Y llegó a la Corte... Sebastián Martínez tras los pasos de Diego Velázquez.....</b>	<b>78</b>
And he arrived at the Court... Sebastián Martínez in the footsteps of Diego Velázquez	
<i>Rafael Mantas Fernández</i>	

<b>Los rostros perdidos de Velázquez.....</b>	<b>94</b>
<b>Velázquez's lost faces</b>	
<i>Carlos Jiménez Llamas</i>	
<b>¿Velázquez y Sevilla? Una compleja relación.....</b>	<b>105</b>
<b>Velázquez and Seville? A complex relationship</b>	
<i>José Manuel Baena Gallé y Basilio Moreno García</i>	
<b>Velázquez en el mercado de arte.....</b>	<b>115</b>
<b>Velázquez on the art market</b>	
<i>Beatriz Valdivieso Martínez</i>	
<b>Retratos de la Sevilla velazqueña en la corte.....</b>	<b>125</b>
<b>Portraits of Velázquez's Seville at court</b>	
<i>Antonio García Baeza</i>	

# ***Presentación del monográfico***

## ***1623-2023. IV CENTENARIO.***

### ***Velázquez, pintor del rey***

*EL 6 de octubre de 1623, se cumplió el 400 aniversario del nombramiento de Diego Velázquez como pintor del rey Felipe IV. El pintor llegó a Madrid abandonando su Sevilla natal en la que se formó y consolidó como artista en el taller de Francisco Pacheco. No hay constancia de que Velázquez volviera a Sevilla. A pesar de ello, es una gran oportunidad para reivindicar la figura del artista y su vinculación con la ciudad. De la veintena de cuadros de esta etapa que realizó Velázquez, no queda ninguno en Sevilla. No obstante, y por suerte, aún se conserva la casa natal en la que vivió el artista. Es una vivienda de época, de alrededor de unos seiscientos metros cuadrados y compuesta de nueve o diez habitaciones y en proceso de restauración debido al lamentable estado de conservación. Está localizada en la calle de la Gorgoja, en el centro de la Morería y cuya restauración pretende recuperar una importante etapa de nuestro Siglo de Oro.*

*La intención de esta restauración es abrirla al público para musealizarla con amplio espectro de objetos de los siglos XVI y XVII, recreando el ambiente de la época y convertir dicho emplazamiento en centro de interpretación dedicado a la figura y estudio de Diego Velázquez.*

*Por otro lado, para conmemorar dicha efeméride, el pleno del Ayuntamiento con fecha de 26 de mayo de 2022, aprobó por unanimidad la conmemoración de dicho acontecimiento. Esta iniciativa que partía de la Fundación Casa Natal de Velázquez en colaboración con otras entidades, tenía por objetivo crear un calendario de actividades y programas con participación Municipal, de Junta de Andalucía y del Gobierno de España. A punto de finalizar este año 2023, prácticamente no se ha realizado casi nada de dichas actividades.*

*Desde aquí aplaudimos la iniciativa del Archivo Histórico Provincial en realizar la exposición “Diego Velázquez: de Sevilla a la corte”, que permanecerá abierta al público hasta el 29 de diciembre y en la que se mostrará una selección de diez escrituras notariales, de fechas comprendidas entre 1611 y 1627, que marcan momentos clave en la evolución de Velázquez como pintor, así como distintos episodios de su vida en Sevilla.*

*Igualmente, la Universidad de Sevilla a través del CICUS (Centro de Iniciativas Culturales) celebró del 18 de octubre al 17 de noviembre la muestra “1624: La Sevilla de Velázquez” en la que, a través de las ilustraciones de Arturo Redondo, nos recrea una espectacular visión al detalle de la ciudad del pintor sevillano. “Un viaje en el tiempo para ver el río surcado de galeones de indias, sus puertas y murallas, iglesias, palacios, alamedas y conventos”.*

*El Museo del Prado, en el cual reside 65 de sus lienzos distribuidos en 7 salas, no ha contemplado ninguna actividad para conmemorar esta fecha señalada, a pesar de que Velázquez ha pasado a la historia como un prodigio de la pintura nacional e internacional.*

*Desde nuestra modesta aportación, dedicamos este monográfico al genio de la pintura universal. En él se contempla diversas perspectivas de investigación que abarca un estudio de un cuadro de Velázquez desde un punto de vista espiritual, como es el artículo "Persuasión, ambigüedad, belleza e historicidad: el Cristo crucificado de Diego Velázquez" o desde un punto de vista didáctico de interpretación semiótica, como es el segundo artículo "Educar en Artes Visuales. Estrategias didácticas mediante la interpretación y análisis de un cuadro de Velázquez". El artículo tercero, "El contexto e influencia socio-musical en la obra de Velázquez" nos imbuye en el ambiente musical que posiblemente tuvo influencia en la vida cotidiana de Velázquez, pero que aún así no queda reflejada en demasía en su obra pictórica. El artículo cuarto, "La fortuna crítica de Diego Velázquez: de pintor de corte a caballero de Santiago" nos analiza la capacidad creativa y su indudable genio artístico, la personalidad huidiza y enigmática del maestro y sus intereses sociales y personales, hasta su nombramiento como caballero de la Orden Militar de Santiago. El quinto artículo "Y llegó a la Corte... Sebastián Martínez tras los pasos de Diego Velázquez" no esclarece la continuidad de la pintura en la corte de Felipe IV tras la muerte de Velázquez y el nombramiento del nuevo pintor. El artículo sexto, "Los rostros perdidos de Velázquez" desentraña la maestría con la que retrató de forma especial a algunos personajes y profundiza en una característica que Velázquez conoció de sus contemporáneos de la escuela sevillana, y es el punto de fuga asimétrico en los ojos, en las formas de hacer los rostros de algunos personajes. El artículo séptimo "¿Velázquez y Sevilla? Una compleja relación", nos evidencia los elementos materiales relacionados con el pintor y su momento histórico, así como una reflexión sobre la necesidad que tiene Sevilla de tomar conciencia de la significación que la ciudad tuvo para el pintor, en especial, durante su primera etapa. El artículo octavo "Velázquez en el mercado de arte" analiza el mercado de subastas en torno a algunas obras de Velázquez desde los años noventa del pasado siglo a nuestros días, y para terminar, el artículo noveno, nos esclarece que los grandes avalistas para que el pintor llegase a ser pintor del rey, son los conocedores cercanos de su obra, en especial su suegro Francisco Pacheco.*

*Agradecimientos: a Carlos Jiménez Llamas, por su meritoria participación y coordinación de los artículos de este monográfico.*

**Amalio García del Moral y Mora**  
Universidad de Sevilla

**Consolación Camino Navarro**  
Junta de Andalucía

**José Joaquín Quesada Quesada**

**Consejería de Educación y Desarrollo Profesional  
de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0000-0001-7834-7301> 

**Persuasión, ambigüedad, belleza e  
historicidad: el *Cristo crucificado* de Diego  
Velázquez**

Persuasion, ambiguity, beauty and historicity:  
the crucified Christ by Diego Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.01>  
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 8-28

Recibido el : 01-11-2023  
Aceptado el : 15-11-2023



**Resumen:**

Obra maestra de extraordinaria popularidad y calidad, profundizamos en cuatro aspectos que caracterizan al *Cristo crucificado* de Velázquez: sus cualidades como pintura devocional en sintonía con la espiritualidad contrarreformista, la pretendida confusión que plantea con una obra escultórica, su idealización y la búsqueda del rigor histórico con el empleo de los cuatro clavos.

**Palabras Clave:** Velázquez, Cristo crucificado, Contrarreforma, pintura barroca.

**Abstract:**

The *Crucified Christ* by Velázquez is a masterpiece of extraordinary popularity and quality. We study in more detail four of its characteristics: the aspect of devotional work linked to the piety of Counter Reformation, the ambiguity between painting and sculpture, the idealization and the use of four nails in search of historical exactitude.

**Key words:** Velázquez, Crucified Christ, Counter Reformation, Baroque painting.

El celeberrimo *Cristo crucificado* de Diego Velázquez (ca. 1630-1635) existente en el Museo Nacional del Prado de Madrid constituye una de las paradojas más singulares de la historia del arte español. Es una obra maestra indiscutible dentro de la producción del pintor sevillano, cuya llegada a la corte madrileña de Felipe IV recordamos en este año de 2023, y a su vez singular no solamente por sus valores artísticos, sino por su excepcional tema religioso, toda vez que Velázquez arrastra una notoria fama de creador ajeno a la figuración sacra, con la que tendría una relación marcada por la “frialidad y distanciamiento”<sup>1</sup>.

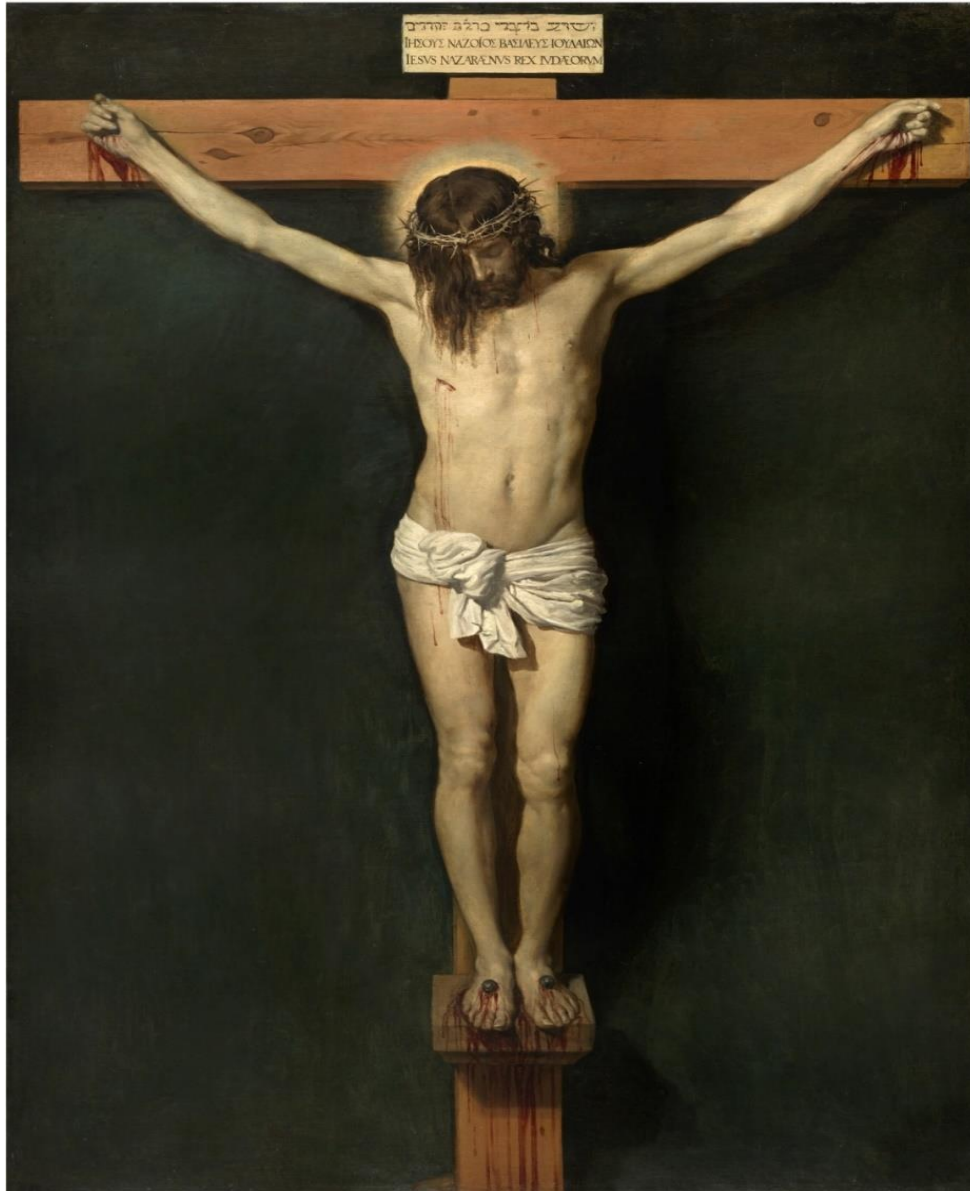


Figura 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Cristo crucificado* (ca. 1630-1635). Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: Museo Nacional del Prado

<sup>1</sup> Rodríguez G. de Ceballos (2004): 12.

En cualquier caso, Rodríguez G. de Ceballos ya desmontó el tópico de este Velázquez argumentando sólidamente que el pintor se dedicaba a lo que su principal comitente, el rey Felipe, le encargaba: retratos. Incluso señala los estudios técnicos que revelan el especial cuidado del pintor en la realización de obras religiosas a partir de 1630, “acaso como muestra de un profundo respeto hacia lo representado en ellas”<sup>2</sup>.

Sin embargo, aun perteneciendo a la producción de un pintor que, con fundamento o no, no se identifica con el arte religioso con la misma intensidad que la mayor parte de sus coetáneos del Siglo de Oro –de Murillo a Zurbarán, pasando por Cano o Ribera–, el *Cristo crucificado* de Velázquez se ha consagrado como una de las principales y más icónicas aportaciones a la figuración sacra del Arte español, asumiendo una relevancia que queda sancionada, entre otras evidencias, por las obras literarias de José María Gabriel y Galán y de Miguel de Unamuno que inspira, por la influencia que ejerce sobre el *Cristo crucificado* con el que Francisco de Goya ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1780 (hoy también conservado en el Museo del Prado) o por la reiterada reproducción, con fines devocionales, del lienzo velazqueño, solamente superada por las figuraciones de la Inmaculada Concepción de Bartolomé Esteban Murillo. Parece menos importante su impacto en la escultura, pero no deben obviarse al respecto obras como el *Cristo de las Penas y Buena Muerte*, atribuido a Juan Pascual de Mena (Madrid, iglesia de San Jerónimo el Real), que, a pesar de emplear tres clavos y prescindir del supedáneo, pensamos que parte del modelo velazqueño en su concepción clasicista y serena del desnudo y en su frontalidad, especialmente en la cabeza desplomada.



Figura 2. Juan Pascual de Mena (atribución): *Cristo de las Penas y Buena Muerte* (finales del siglo XVIII). Madrid, iglesia de San Jerónimo el Real. Fuente: Archidiócesis de Madrid

<sup>2</sup> Rodríguez G. de Ceballos (2004): 14.

Como icono fundamental del cristianismo, la representación de Cristo en la cruz es ineludible e insistente a lo largo de la historia del arte, además de objeto de culto y piedad constante. Precisamente, hasta tres Crucificados se localizaban en casa de Velázquez, siendo “quizás una figura por la que el artista o su esposa experimentarían una singular devoción”<sup>3</sup>. En el lienzo que nos ocupa se nos muestra la figuración aislada del Crucificado planteada como imagen descriptiva y sintética de la crucifixión, omitiendo cualquier desarrollo narrativo del drama del Calvario. Esta ausencia de personajes y elementos secundarios, que Velázquez lleva al límite prescindiendo incluso del contexto paisajístico, es un recurso propio de la iconografía del tema en el Barroco, creando de esta forma potentes imágenes que interpelan directamente al devoto sin ningún tipo de distracción ni anécdota, incrementando además su carácter piadoso por el aislamiento de la figura de Cristo. En este sentido, el *Cristo crucificado* de Velázquez no solamente es un icono fundamental del arte religioso español de todos los tiempos, sino un paradigma de lo que la piedad de un momento tan trascendental como la Contrarreforma demandaba a la figuración sacra: capacidad persuasiva, emotividad y cercanía. Como señalaba Pacheco: “ver ante los ojos con el arte y vivos colores (...) á Cristo clavado en la Cruz, bañado en su sangre preciosa, es cierto que acrecienta tanto la devoción y compunge las entrañas, que quien con semejantes objetos no se mueve, ó es de piedra ó bronce”<sup>4</sup>.

Se considera que Velázquez lo realiza en los inicios de la



Figura 3. Cristo crucificado (1636). Fuente: Gallerie Estensi-Soprintendenza di Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara Guido Reni.: Módena, Galleria Estense.

<sup>3</sup> Rodríguez G. de Ceballos (2004): 21.

<sup>4</sup> Pacheco (1866): 191.

década de 1630, tras el regreso de su primer viaje a Italia; de hecho, la mayor parte de los investigadores señalan la fecha de 1632. Si analizamos el planteamiento que coetáneamente se realiza en la pintura italiana, en particular en el caso de Guido Reni – con quien se ha puesto en relación el tratamiento idealizado e incruento del desnudo– observamos una opción similar al presentar a Cristo clavado en la cruz en soledad, lo que incrementa el valor persuasivo y conmovedor de la imagen, que parece responder a la Cuarta Palabra: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Marcos: 15-34; Mateo: 20-46). Así lo vemos por ejemplo en su *Cristo en la cruz* de la Galleria Estense de Módena (1636). No solamente en la figuración expirante, sino en la soledad en el Calvario sigue Reni el modelo del *Cristo en la cruz* de Federico Barocci (1604), hoy también en el Prado; obra que, en 1631, a la muerte de su propietario, Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, pasó a las colecciones de Felipe IV, quien lo emplazó en la capilla del Alcázar de Madrid, por lo que fue sin duda conocido por Velázquez. Ambos presentan un celaje tenebroso, acorde con el relato evangélico de la muerte de Cristo, y un paisaje desnudo que intenta evitar la distracción del devoto y centrar la atención en el Crucificado; aunque Barocci sí que hace gala de sus cualidades para el paisaje planteando una *vedutta* de su ciudad de Urbino.

Sin embargo, frente a las ambientaciones paisajísticas de Reni y de Barocci para plasmar la escenografía del Calvario y el momento de oscuridad que siguió a la muerte del Redentor, el fondo oscuro del lienzo de Velázquez, de tonos verdosos, no parece pretender recrear las tinieblas del Viernes Santo –aunque ambiguamente parece sugerirlo–. Por su color parece más bien emular un fondo textil, tipo dosel, de lo más apropiado para ubicar una imagen de talla. No hay que desdeñar en este sentido el simbolismo que supone la elección del color verde, dada su vinculación, en el drama del Calvario, con el valor salvífico de la Redención en la cruz. El verde alude a la cruz como árbol de vida, una identificación a la que recurre de forma frecuente San Buenaventura y que hunde sus raíces tanto en las leyendas medievales que hacían que la madera de la cruz de Cristo procediera de un árbol del Paraíso como en la liturgia, que en el prefacio de la solemnidad de la Santa Cruz, señala que “Tú has puesto la salvación del género humano en el árbol de la Cruz, para que donde tuvo origen la muerte, de allí resurgiera la vida, y el que venció en un árbol, muera en un árbol vencido por Cristo nuestro Señor”<sup>5</sup>. Una deliberada ambigüedad que, descontextualizando a Cristo del contexto narrativo del Calvario y emplazándolo sobre un tejido, nos hace preguntarnos si la figura que vemos representa al Redentor o nos quiere hacer pensar en una imagen –una talla en madera policromada– que lo represente. Las hipotéticas circunstancias en las que se realiza el lienzo de Velázquez podrían explicar esta indeterminación.

---

<sup>5</sup> Schiller (1972): 133-134.



Figura 4. Federico Barocci, *Cristo en la cruz* (1604). Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid.

Procedente del monasterio de San Plácido, de religiosas benedictinas, e ingresado en el Prado en 1829, estas circunstancias no escaparon a la leyenda con la que frecuentemente se prestigia a las creaciones emblemáticas, y más si son de asunto religioso. Sobre el *Cristo crucificado* de Velázquez se afirmó que había sido un encargo del rey Felipe IV, en expiación por haber pretendido los amores de una monja de San Plácido, cuyo trato le habría facilitado Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón y estrecho colaborador del Conde Duque de Olivares; así lo recogió el infamante libelo, contra Villanueva y contra Olivares, titulado *Relacion de todo lo suzedido en el casso del Convento de la Encarnación Benita*. Ciertamente Villanueva había fundado el cenobio de

San Plácido en 1623, por lo que no es descartable que fuera un encargo del protonotario, accediendo sin problemas a Velázquez dada su posición como alto funcionario de la corte. Su compromiso en la dotación del cenobio con piezas de calidad ya se había manifestado, aunque frustradamente, en el encargo de un lienzo para el altar mayor de la iglesia monástica a Pedro Pablo Rubens durante su estancia madrileña (1628-1629), aunque no pasó del boceto.

Abonando la teoría del encargo de Villanueva, Rodríguez G. de Ceballos<sup>6</sup> formuló la hipótesis de que el encargo estuviera relacionado con el agradecimiento de Villanueva por el sobreseimiento, en 1632, de la investigación que la Inquisición había abierto sobre su relación con las presuntas prácticas heterodoxas del capellán y las monjas de San Plácido. Mientras se estaba llevando a cabo esta investigación inquisitorial, Madrid estaba escandalizada por la profanación, atribuida a unos judíos portugueses, de una talla del Crucificado en 1630, que no frenaron ni a pesar de que la imagen habría milagrosamente sangrado e interpelado a sus maltratadores.



Figura 5. Cristo crucificado (1636). Francisco Rizi, *Profanación de la imagen de Cristo crucificado* (ca. 1647-1651). Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid

Dos años después los acusados eran llevados al patíbulo en un gran auto de fe celebrado en la Plaza Mayor, con la asistencia de los reyes. Además, como desagravio a Cristo crucificado se llevaron a cabo varios actos piadosos en el Alcázar y en varias iglesias de Madrid, entre ellas los conventos y monasterios de patrocinio regio.

<sup>6</sup> Rodríguez G. de Ceballos (2005): 5-19.

Villanueva, ya involucrado en la investigación sobre San Plácido, tenía el riesgo de verse además afectado en el asunto del Cristo profanado, ya que llevaba tiempo favoreciendo a los banqueros judíos de Portugal frente a los poderosos genoveses, granjeándose enemistades en la corte. Con objeto de hacer pública ostentación de la ortodoxia y de distanciarse del caso de los judíos lusos, Villanueva habría encargado este *Cristo crucificado*. El impacto de la profanación fue duradero en la ciudad y fuera de ella, extendiendo la advocación del *Cristo de las Injurias* y dando lugar a la fundación del convento del Cristo de la Paciencia de Madrid, de franciscanos capuchinos, para el que varios pintores madrileños realizaron un ciclo pictórico con las escenas del suceso.

No es descartable que esta relación con el desagravio a una talla de Cristo crucificado explique ese fascinante equívoco que nos hace preguntarnos, como

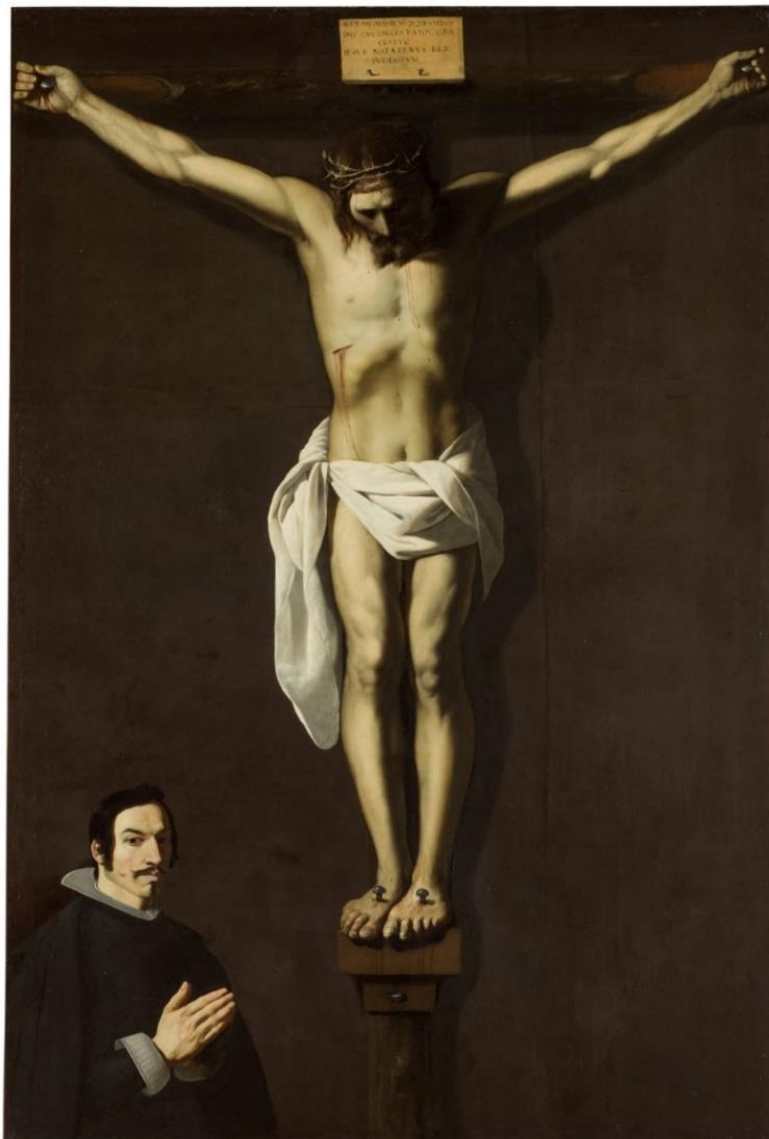


Figura 6. Francisco de Zurbarán, *Cristo crucificado con un donante*, 1640. Fuente: Museo Nacional del Prado. Madrid



señalábamos, si es la figuración de Jesús en el Calvario o la reproducción prodigiosamente veraz de una talla del Crucificado recortada sobre un textil. Se desconoce la exacta ubicación original de la pintura de Velázquez en la clausura de San Plácido, pero es muy posible que, dadas estas características formales, sí que buscara provocar la ilusión de la presencia tridimensional de una talla policromada de Cristo en la cruz. Sería un caso similar al del *Cristo crucificado* de Francisco de Zurbarán (1627) que hoy se localiza en The Art Institute of Chicago pero que procede del Real Convento de San Pablo de Sevilla, donde se mostraba “cerrada la reja de la capilla, y todos los que lo ven y no lo saben, creen ser de escultura”<sup>7</sup>. Precisamente Zurbarán recurre de forma

frecuente a esta ambigüedad, como ejemplifica, mejor aún si cabe, su *Cristo crucificado con un donante* (1640) del Museo Nacional del Prado. Las circunstancias en las que parece ser que se produjo el encargo a Velázquez, argumentadas por Rodríguez G. de Ceballos, ahondan en esta idea, dado el auge que la devoción a las imágenes del Crucificado experimentó en reparación por las injurias y profanación de la talla de Cristo en Madrid.

En este sentido podría explicarse la propia disposición de la cabellera de Cristo, cubriendo parte de su rostro. Ciertamente al velar la faz del Redentor muerto se atenúa el dramatismo de la obra; pero a

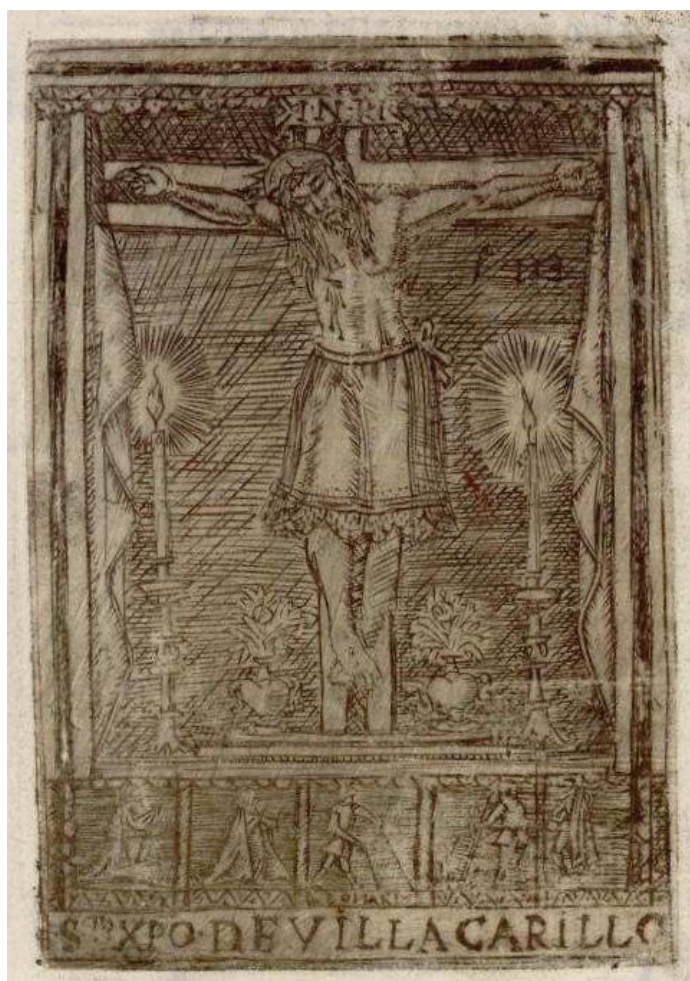


Figura 7. Anónimo, *Santo Cristo de Villacarrillo*, 1669.  
Fuente: *Milagrosas imágenes...: Biblioteca Nacional de España*

su vez nos recuerda a la extendida costumbre de añadir pelucas postizas a algunas de las más devotas imágenes escultóricas del Crucificado; recurso que además de incrementar el realismo entorpecía la correcta apreciación de la faz de la talla, lo que aumentaba el aura misteriosa que las prestigiaba, al igual que los cortinajes que las ocultaban.

<sup>7</sup> Palomino (1796): 528.

Sintomáticas son estas palabras relativas al *Cristo de la Vera Cruz* de Villacarrillo: “ponenle otras de pelo natural, que deuotamente le cubre el rostro, el qual es tan perfecto, y deuoto, que nadie le mira, sin que le prouoque a vn temor reuerente, y medroso espanto”<sup>8</sup>; o las dedicadas al *Cristo de la Yedra* de Baeza: “la cabellera tambien es postiza, y cae deuotissimamente sobre el rostro (...) toda la figura es tal, que ninguna persona la mira sin ser prouocado a gran deuocion, à mucha lastima y aun horror”<sup>9</sup>. Dos testimonios de procedencia jienense pero extrapolables a numerosos casos en todo el mundo hispánico en el mismo siglo XVII, como es bien conocido a través de múltiples tallas devocionales como la que, de forma genérica, reproduce Ignacio Zuloaga en su *Cristo de la sangre* (1911) del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



Figura 8. Ignacio Zuloaga, *El Cristo de la sangre*, 1910. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

Más allá de la puntual referencia al Cristo injuriado, la vocación mimética con respecto a la imagen policromada que plantea esta figuración pictórica nos pone en conexión con un debate ampliamente desarrollado en los círculos artísticos del mundo hispánico durante el siglo XVII, y en especial en la Sevilla en la que se formó Velázquez:

<sup>8</sup> Escudero de la Torre (1669): 128.

<sup>9</sup> Salcedo de Aguirre (1614): 24 r.

el del *paragone* o parangón entre pintura y escultura. Como era de esperar, Francisco Pacheco no tenía dudas al respecto: el pintor, a la manera de sus ilustres precedentes de la Antigüedad clásica, como Zeuxis o Apeles, ostentaba la superioridad por su capacidad de fingir en un plano bidimensional y usando sabiamente colores, luces y sombras, la corporeidad y el volumen tridimensionales de un objeto o figura, ya que los “grandes escultores, aunque sumamente se esfuerzan, no pueden engañar con la vista de sus obras, como medianos pintores, con la imitación de muchas cosas naturales engañan á los más doctos, aun de su misma facultad”<sup>10</sup>. En particular, y empleando como ejemplo la representación de Cristo crucificado –de una forma que nos recuerda poderosamente a nuestra obra velazqueña–, señala Pacheco:

Supongamos que á un escultor y á un pintor se les pide una imagen de Cristo crucificado para un altar, que sea del tamaño de un hombre, y sea muerto, por ser más dificultoso que vivo, á juicio de los doctos, con cuyo parecer me conformo, porque lo vivo puede tener movimiento, que da gracia á la figura, y el muerto no, que por ser figura simple tiene mayor dificultad (...). Demos que el escultor hace su imagen, o redonda, o de medio relieve, que todo puede ser, y para esto acomoda su barro, o su madera o mármol; el pintor su lienzo, tabla o pared: el uno hace aquella parte que el dueño quiere ver, que es la frontera, y el otro aquella y las demás. Concedo que el escultor, con más trabajo corporal y más tiempo, hará esta figura, pero no con más ingenio y estudio, porque si hace redondo (ya se ha dicho que es redonda la materia), pero hacer redonda esta figura en materia llana, con las luces y sombras, y darle aquel relieve que esta escusado el escultor, ¿quien no ve que es de mayor ingenio?<sup>11</sup>

Sea por la voluntad de manifestar esa superioridad de la pintura con una correcta representación de los volúmenes y de la tridimensionalidad, o por su participación en la policromía de las imágenes, estipulada por el rígido sistema gremial, los pintores del Barroco sevillano estuvieron notablemente influidos por la escultura y no la perdieron de vista en el planteamiento de sus obras, como sucede en este *Cristo crucificado*, que, paradójicamente, alarga la mencionada confusión hasta el punto de que, en caso de representar una talla, es tan veraz que se nos antoja un verdadero cuerpo.

La idealizada belleza del desnudo del Crucificado, cuya palidez, más que la falta de color provocada por la muerte recuerda a la nivea blancura del mármol clásico, se ha puesto en sintonía con el clasicismo del ya mencionado Guido Reni. Estamos ante una evidente asociación de la divinidad del Redentor con una belleza extraordinaria, lo que se apoya en numerosas referencias textuales, empezando por el *Salmo 44* que habla del “más hermoso de los hijos de los hombres” y que la tradición identifica con Cristo. El

<sup>10</sup> Pacheco (1866): 79.

<sup>11</sup> Pacheco (1866): 80.

suegro de Velázquez, Francisco Pacheco –cuya producción literaria y pictórica también resulta determinante para este *Cristo crucificado*–, ya había advertido en su *Arte de la Pintura* que “Cristo, Señor nuestro, como no tuvo padre en la tierra, en todo salió a su Madre que, después del Hijo, fue la criatura más bella que Dios crió”<sup>12</sup>. Desde la Baja Edad Media, en la literatura devota sobre la Pasión será lugar común señalar esta hermosura física de Cristo –trasunto de su divinidad y de su grandeza moral– en abierto contraste con su violento sufrimiento, empleando expresiones como “carne inocentísima y delicada, purísima y hermosísima (...) flor de toda carne y de toda la naturaleza humana”<sup>13</sup>. Paradigmáticas son estas palabras de San Buenaventura en su *Vitis Mystica*, en las que, apoyado en el referido *Salmo 44*, se reivindica la permanencia de la belleza del Redentor, aun eclipsada por el sangriento martirio:

Mas en el deshonor externo conservó la belleza y el decoro interiores. No desmayes, pues, a vista de sus tribulaciones; los hombres, que sólo reparan en las apariencias, vieron sobre la cruz “al más hermoso de los hijos de los hombres sin rastro de gracia y hermosura”, su rostro casi despreciable y casi deforme su posición; más de esta deformidad de nuestro Redentor salió el precio de nuestra nobleza<sup>14</sup>.

Estas referencias estéticas son las mismas que la escultura pasionista andaluza venía asumiendo desde al menos el último tercio del siglo XVI, practicando un naturalismo idealizado que convertía a Cristo en su Pasión en un verdadero héroe apolíneo y que proscibía todo exceso dramático en heridas y contusiones; así lo vemos en la producción de los maestros del momento, desde Pablo de Rojas en Granada a Martínez Montañés en Sevilla pasando por Sebastián de Solís en Jaén. Esta profundización en el naturalismo de la plástica sacra en el naturalismo, en plena sintonía con la humanización de lo sagrado que venían planteando desde la Baja Edad Media toda la piedad y la literatura ascética, no llegó a derrotar la condición divina de Cristo, la misma que en los albores del arte cristiano se manifestaba en plenitud, convirtiendo el sacrificio redentor y el relato pasionista en una hazaña heroica. En este sentido, la permanencia de la belleza, sinónimo de divinidad y de bondad, a pesar del cruento martirio, no hace sino expresar visualmente el triunfo de Cristo sobre la muerte, recuperando en cierta medida esa dimensión victoriosa que el sacrificio redentor había asumido en los primeros tiempos del cristianismo, lo que resultaba de lo más conveniente para las coordenadas triunfalistas que adopta la piedad en la Contrarreforma. De hecho, Cristo aparece muerto, como dejan patentes la cabeza desplomada y la llaga del costado, pero la firmeza con la que queda erguido sobre la cruz provoca que parezca “*sumido en dulce sueño, antes que muerto por muerte*

<sup>12</sup> Cita tomada de Finaldi (2007): 321.

<sup>13</sup> Amorós / Aperribay / Oromí (1957): 779.

<sup>14</sup> Amorós / Aperribay / Oromí (1957): 693-695.

*amarga*<sup>15</sup>, como señaló Bernardino de Pantorba. Una nueva redundancia tanto en el tanto el carácter heroico del sacrificio redentor de Cristo como en su ineludible e imprescriptible condición divina: ni el suplicio del Calvario puede desfigurar el poder de Dios.

El conocimiento de estas claves formales naturalistas e idealizadas de la escultura andaluza es de lo es más que evidente en el caso de Velázquez, que las conocía bien no solamente por su juventud sevillana, sino por acreditarse, en sus años de formación, como “pintor de ymagineria”. Bien conocida es este sentido es la participación de su maestro Pacheco en la policromía de las esculturas de Montañés, siguiendo los dictados del sistema gremial que en ocasiones intentará saltarse el maestro alcaláino, provocando la vehemente censura del suegro de Velázquez. Como los Cristos andaluces, la sangre y las heridas se reducen a la mínima expresión: no más que unos hilos que brotan de las llagas y de la frente tocada con la corona de espinas. No obstante, y en abierto contraste con la marmórea blancura del cuerpo del Redentor, es ostensible su presencia, llegando a empapar la madera de la cruz: por este motivo R. Gutiérrez de Ceballos los ha puesto en relación con el sobrenatural sangrado de la imagen profanada del Crucificado que habría motivado la factura de esta pintura.

Por otro lado, en esta idealización no deja de quedar evidente la herencia de la Antigüedad clásica, que asume la heroicidad corporal como trasunto de lo divino. En relación con esa heroicidad esta la propia serenidad de la figura, ajena al dinamismo agonizante propio de los Crucificados del manierismo –“sin torcimiento feo, o descompuesto, así como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor”<sup>16</sup>–, que Pacheco empieza a practicar en su producción, como manifiesta el *Cristo crucificado* de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada (1614), aunque con menor fortuna que Velázquez, quien aproximadamente dos décadas después supera ostensiblemente el estatismo de su maestro y lo convierte en una pacífica naturalidad. No hay duda de la importancia como precedente formal e iconográfico que esta obra de Pacheco, fruto de sus reflexiones teóricas sobre la plasmación del Crucificado, tiene sobre el lienzo de Velázquez.

<sup>15</sup> Cita tomada de Finaldi (2007): 321.

<sup>16</sup> Navarrete Prieto (1995): 9.



Figura 9. Francisco Pacheco, Cristo crucificado, 1614. Fuente: Fundación Rodríguez Acosta. Granada

Velázquez supera en el tratamiento anatómico a Pacheco, no solamente por su mayor virtuosismo sino por su destreza al asumir el magisterio del clasicismo italiano, que además de a través de las colecciones reales aprende gracias a su primer viaje a Italia, donde entra en contacto directo con la mejor estatuaria de la Antigüedad y con la

producción de los maestros del momento, como Guido Reni. Estas influencias son patentes en el lienzo que nos ocupa y en otras obras coetáneas, como *La fragua de Vulcano* (Madrid, Museo Nacional del Prado) o *La túnica de José* (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial): en todas ellas logra una magistral y sorprendente capacidad para dotar de credibilidad a las figuras.

Cristo queda fijado a la cruz con cuatro clavos, siguiendo la fórmula empleada por Pacheco desde al menos 1614, como se aprecia en su mencionado *Cristo crucificado* granadino, y que defendió con una serie de argumentos históricos y religiosos que quedan sintetizados en su *Arte de la Pintura* (1649). Lucas de Tuy, Angelo Rocca, Francisco de Rioja, fray Pedro de Medina, San Roberto Bellarmino y muy especialmente las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia son los fundamentos de la recuperación de esta tipología, que se practicó con asiduidad en el Alto y Pleno Medievo, y que conoce, en clara relación con la búsqueda de la historicidad y la reivindicación de la tradición que prescribe la Contrarreforma, un significativo desarrollo en las primeras décadas del siglo XVII. En este momento el uso de los cuatro clavos es objeto de en el círculo de Pacheco, y de enfrentamiento entre el propio pintor y su amigo Francisco de Rioja con Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá, quien defendía la opción de los tres clavos. Particularmente en Sevilla, –donde el asunto llegó a algunas homilías como el *Sermón de las Llagas* predicado por el padre Juan de Pineda en el convento de San Francisco– el interés por los cuatro claves nace gracias a la llegada de un *Cristo crucificado* en bronce traído de Roma por el platero Juan Bautista Franconio y que estaba avalado por la supuesta autoría de Miguel Ángel.

No solamente el magisterio de Buonarroti acreditaba la opción de los cuatro clavos; también el de Alberto Durero, uno de cuyos dibujos, perteneciente a la biblioteca de Felipe II, pudo contemplar Pacheco en El Escorial, y que sería similar al *Calvario* que, largamente atribuido al alemán, conserva el British Museum de Londres. Coetáneamente, en 1603, Juan Martínez Montañés –precisamente un excelente exponente del naturalismo idealizado al que venimos haciendo referencia y del que participa Velázquez– asumió los cuatro clavos en su *Cristo del Auxilio* (Lima, iglesia de la Merced) y en el celeberrimo *Cristo de la Clemencia* (Sevilla, catedral), aunque cruzando los pies del Redentor.



Figura 10. Alberto Durero (antes atribuido): Calvario, ca. 1558. Fuente: The Trustees of the British Museum Londres

Por el contrario, Pacheco pone los pies en paralelo y apoyados en un supedáneo, siguiendo a Durero con una fidelidad que se extiende a la propia representación frontal del cuerpo y la cabeza del Crucificado, con lo que consigue redundar en la dimensión majestuosa y pacífica de la figuración –eliminado el dramático cruce de pies montañésino– que Velázquez llevará a sus cotas más elevadas. En este sentido, Durero es, como señaló en su momento Navarrete Prieto, el precedente formal del *Cristo crucificado* de Velázquez, conocido muy probablemente a través de su aprendizaje sevillano con Pacheco; aunque la formulación del Crucificado que hace el maestro de Nüremberg era también conocida coetáneamente en otros círculos artísticos como por



ejemplo el granadino: así lo atestigua el *Cristo de San Marcos*, de Alonso de Mena, en la iglesia de San Marcos de la localidad cordobesa de Carcabuey, fechado hacia 1616. Otra hipótesis distinta defiende Xavier Bray<sup>17</sup>, quien considera que es la estampa que aporta Angelo Rocca en su *Opera Omnia* reproduciendo el Cristo crucificado que Carlomagno regaló al papa León III en 815.

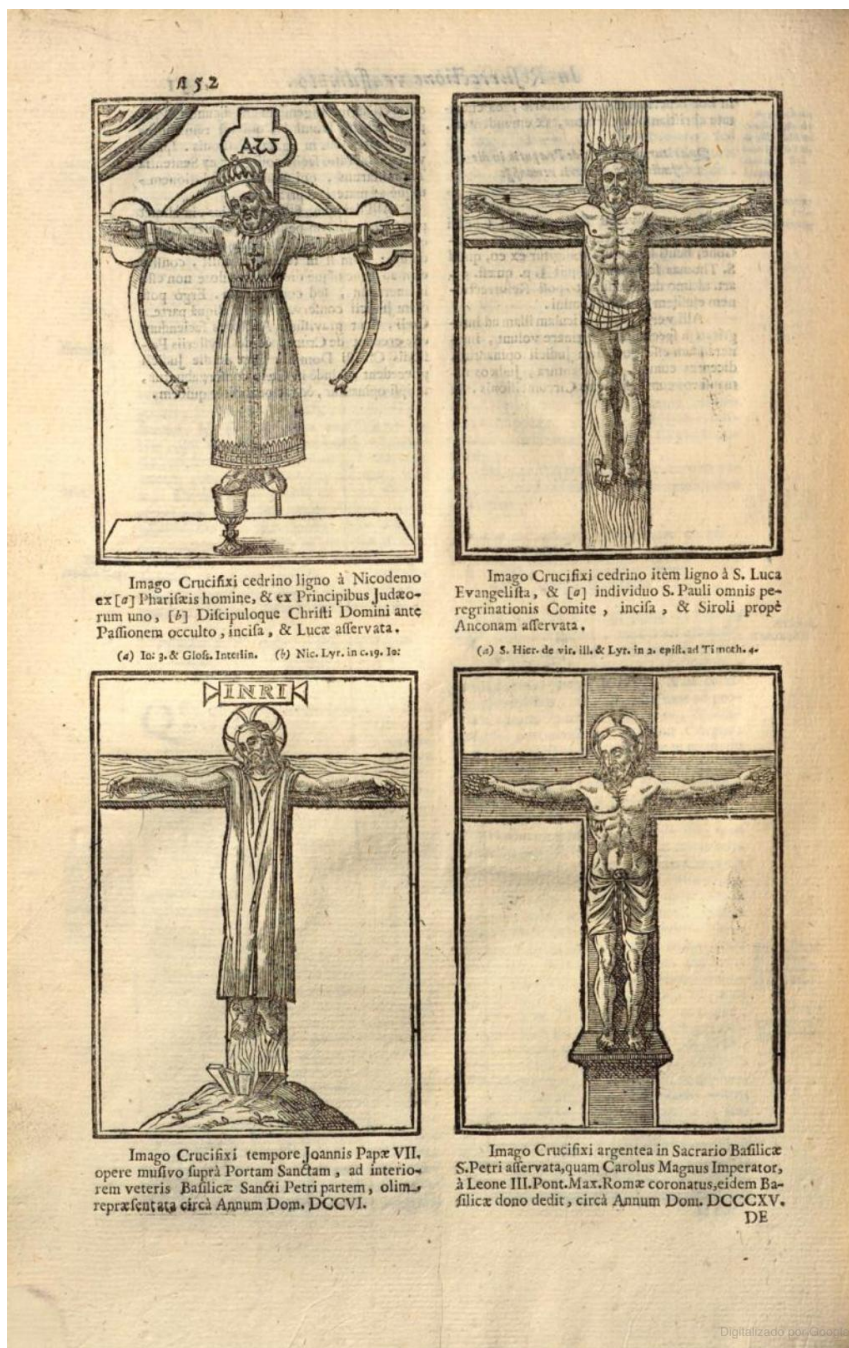


Figura 11. Anónimo, *Crucificados altomedievales* (la cuarta imagen corresponde al regalado por Carlomagno a León III, 1719. Fuente: Angelo Rocca, *Opera Omnia*.... Google Books

<sup>17</sup> Bray (2010): 76-77.

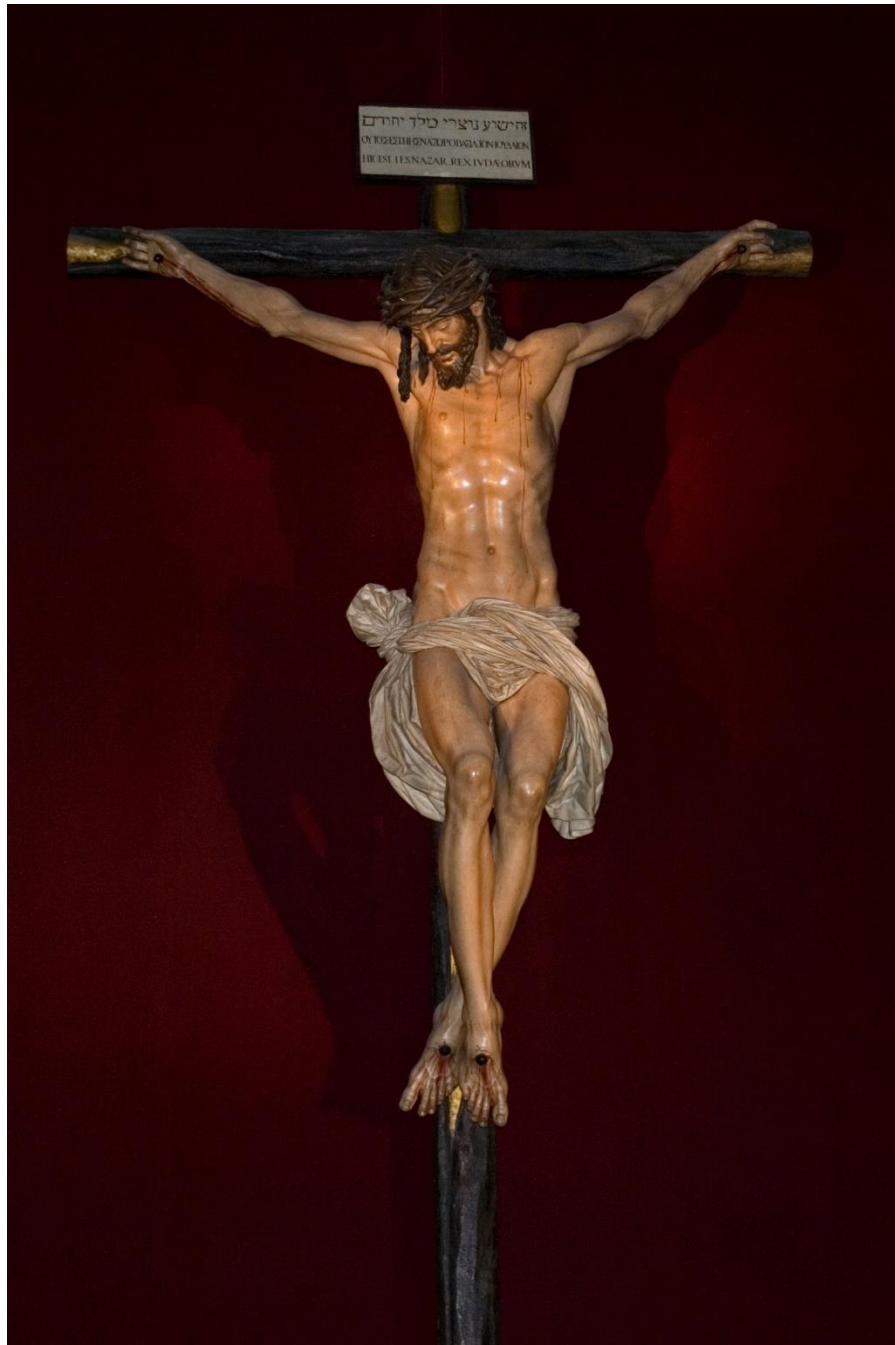


Figura 12. Juan Martínez Montañés, Cristo de la Clemencia, 1603. Fuente: Museo de Bellas Artes (depósito en la Santa Iglesia Catedral de Santa María de la Sede). Sevilla .  
Fotografía: Wikimedia Commons

En la dimensión heroica del Crucificado velazqueño redunda la elección de la cruz, cuyo verismo de “obra de buen carpintero” que señalaba Julián Gállego no debe hacernos perder de vista el carácter victorioso que plantea en su forma, lisa y cepillada, frente a la tipología arbórea. Un triunfalismo que, dadas las circunstancias de realización planteadas por Rodríguez G. de Ceballos, puede aludir a la derrota de los judíos

profanadores. La cruz se completa con el *titulus*, de arqueológica fidelidad –recordemos la búsqueda de la historicidad que plantea el arte contrarreformista– al texto latino del Evangelio según san Juan en la *Vulgata*. No obstante, se aprecia un pequeño error en el que también cayó Pacheco en su mencionado Cristo crucificado: la palabra *NAZARAENVVS* debería ser *Nazarenus*.

## Bibliografía

- Amorós, León (dir.) / Aperribay, Bernardo (anot.) / Oromí, Miguel (intr.) (1957): *Obras de San Buenaventura*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bray, Xavier (2010): “Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700” en Bray, Xavier (ed.): *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, págs. 15-44.
- “Francisco Pacheco: *Cristo en la cruz*”, en Bray, Xavier (ed.) (2010): *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, págs. 76-77.
- Escudero de la Torre, Fernando Alonso (1669): *Historia de los celebres Santvarios del Adelantamiento de Cazorla, y milagrosas imagenes de el Santo Christo de Villa-Carrillo, Virgen de la Fuen-Santa, en Villa-Nueua de el Arçobispo, y nuestra Señora de Tiscar, de la Villa de Quesada*. Madrid, Bernardo de Villadiego.
- Finaldi, Gabriele (2007): “Diego Velázquez: *Cristo crucificado*”, en Portús Pérez, Javier (ed.): *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, pág. 321.
- Navarrete Prieto, Benito (1995): “Durero y los cuatro clavos”, en *Boletín del Museo del Prado*, 16, págs. 7-10.
- Méndez Rodríguez, Luis (2019): “Naturalidad y artificio en la escultura y la pintura del Humanismo: los límites de la verosimilitud”, en Cartaya Baños, Juan (coord.): *Actas de los Encuentros con Martínez Montañés en Alcalá la Real. 2 y 3 de noviembre de 2018*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, págs. 355-368.
- Pacheco, Francisco (1866): *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas. Describense los nombres eminentes que ha habido en ella así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al óleo, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, del polimento y de mate; del dorado bruñido y mate, y enseña á pintar todas las pinturas sagradas*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano.
- Palomino y Velasco, Antonio (1796): *El Parnaso Español Pintoresco Laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la Nación y de aquellos extranjeros que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras, graduados según la serie del tiempo en que cada uno floreció: para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus*. Tomo III. Madrid, Imprenta de Sancha.
- Portús Pérez, Javier (2007): “Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa”, en Portús Pérez, Javier (ed.): *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado, págs. 14-71.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (2004): “El *Cristo crucificado* de Velázquez: trasfondo histórico-religioso”, en *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 305, págs. 5-19.

- *Reflexiones sobre la pintura religiosa de Velázquez. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Leído en el acto de su recepción pública el día 23 de mayo de 2004. Y contestación del Académico Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade* (2004). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
  - “El arte de la devoción: pintura y escultura española del siglo XVII en su contexto religioso” (2010), en Bray, Xavier (ed.): *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, págs.
- Salcedo de Aguirre, Gaspar (1614): *Relacion de algvnas cosas insignes qve tiene este Reyno, y Obispado de laen*. Baeza, Pedro de la Cuesta.
- Schiller, Gertrud (1972): *Iconography of Christian Art. Volume 2. The Passion of Jesus Christ*. Londres, Lund Humphries.

**Belén Abad de los Santos**

**Universidad de Sevilla**

<https://orcid.org/0000-0002-8943-3210> 

## **Educación en Artes Visuales. Estrategias didácticas mediante la interpretación y análisis de un cuadro de Velázquez**

Educate in Visual Arts. Teaching strategies through the interpretation and analysis of a painting by Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.02>  
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 29-45

Recibido el : 03-07-2023  
Aceptado el : 25-10-2023

**Resumen:**

En este texto se acomete una revisión de la literatura científica en torno a una serie de innovaciones estructurales introducidas por Velázquez a partir del cuadro *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Con el objeto de dilucidar los mensajes implícitos que encierra la enigmática iconografía velazqueña de juventud, se efectuará un análisis interpretativo de esta obra, en particular, desde su estudio semiótico a través del plano de la expresión y del plano del contenido como estrategia didáctica. El formato compositivo empleado por el pintor sevillano en esta creación, que habría de invertir las convecciones narrativas pictóricas al encuadrar el espacio contenido en la escena religiosa, visto a través de una ventana, detrás de la temática contemporánea de las figuras y los objetos del primer plano, reflejará la singularidad de las producciones pertenecientes a la etapa inicial del maestro. Al estudiar su articulación interna se pretende demostrar que la decodificación del mensaje integral de la pintura pudiera ser tan válido en su lectura visual, lo mismo que la selección de una unidad estratégica como el motivo de la ventana con tema bíblico. Precisamente, este fragmento enmarcado parece contener la clave para interpretar el significado del cuadro.

**Palabras Clave:** Patrimonio Artístico, Estrategias didácticas, Velázquez, Pintura, Lectura visual.

**Abstrac:**

In this text, a review of scientific literature is undertaken around a series of structural innovations introduced by Diego de Velázquez based on the painting *Christ in the House of Martha and Mary* (1618). In order to elucidate the implicit messages contained in the enigmatic iconography of Velazquez's youth, an interpretative analysis of this work will be carried out, in particular, from its semiotic study through the level of expression and the level of content as a didactic strategy. The compositional format used by the Sevillian painter in this creation, which would invert the pictorial narrative convections by framing the space contained in the religious scene, seen through a window, behind the contemporary theme of the figures and objects of the first flat, will reflect the uniqueness of the productions belonging to the master's initial stage. By studying its internal articulation, the aim is to demonstrate that the decoding of the painting's integral message could be as valid in its visual reading, as is the selection of a strategic unit such as the window motif with a biblical theme. Precisely, this framed fragment seems to contain the key to interpreting the meaning of the painting.

**Key words:** Artistic Heritage, Teaching strategies, Velázquez, Painting, Visual reading

## Introducción

Las dificultades de interpretación que pudieran ofrecer ciertos cuadros dentro del extenso repertorio visual del Siglo de Oro español queda ejemplificado de manera expresa en la pintura *Cristo en casa de Marta y María* (1618), una de las más tempranas de Velázquez, y posterior a la de similar composición, *Escena de cocina con Cristo en Emaús* (h. 1617-1618). Tanto en este lienzo como en el anterior, que ocupa la atención de estas páginas, la estructura compositiva se establece en dos planos. El primero, con la cocina o bodegón y el segundo, donde sucede el hecho religioso, visto a través de una ventana que une las dos estancias de la casa, dejando ver la habitación del fondo y lo que en ella acontece. Justamente, la interrelación existente entre los dos campos narrativos diferenciados en ambas obras, que representan lo sacro y lo profano, ha sido motivo de debate entre los investigadores (Bardi, 1970; MacLaren & Braham, 1970; Julián Gállego, 1972 y 1989; Gudíol, 1982; López-Rey, 1996; Mestre, 1973 y 1983; Moreno, 2004). La opinión generalizada de la que se hace acopio estudios y publicaciones que han visto la luz en las últimas décadas coincide en afirmar que uno de los puntos cruciales de esta serie pictórica de género mixto estriba en su carácter todavía enigmático, lo que insta a plantear algunas reflexiones sobre la forma de representación velazqueña en la etapa inicial del maestro en Sevilla.

Al repasar las distintas, y a menudo contrapuestas, interpretaciones que de esos cuadros han acometido los especialistas de la historiografía del arte, cuyas suposiciones han contribuido no poco a tensionar la lectura de la escena evangélica o del episodio hagiográfico<sup>1</sup>, se comparte esa misma sensación de desconcierto experimentada por Bassegoda (1999) en su ensayo sobre *Pacheco y Velázquez*, recogido en uno de los dos volúmenes que, con motivo de la exposición celebrada en las Salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, se editó en las postrimerías del siglo pasado, coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento de Velázquez.

Como ha quedado bien demostrado por los expertos, parece que las fuentes visuales fundamentales de estos dos lienzos se hallarían en los ejemplos de pinturas de género de los artistas flamencos e italianos. Su parecido tipológico encuentra cierto paralelismo en las escenas de cocina y mercado con temas religiosos pintadas por los artistas nórdicos como Pieter Aertsen (1507/8-1575) y Joachim Beuckelaer (h. 1534-h. 1574), que trabajaron en los Países Bajos españoles (Cherry, 1999). Tampoco se descarta que Velázquez, asimismo, tuviera conocimiento de pinturas de carácter religioso debidas a Vincenzo Campi (h. 1530-1593) y Jacopo Bassano (h. 1510-1592), los cuales

<sup>1</sup> Entre los argumentos a debate sobre la escena religiosa representada en la pared se ha especulado si podría tratarse de un ventanuco o un hueco en el muro (pese a no corresponderse por la perspectiva del marco), un espejo (un recurso estilístico perceptible sólo en el Velázquez de la madurez) o un cuadro colgado en la pared (como parece indicar la perspectiva del marco, aunque resulte chocante su luminosidad, ya que está situado en una zona muy oscura).

gozaban de gran popularidad en España por aquel entonces (Soehner, 1960 citado en Cherry, 1999). Con frecuencia, estos artistas creaban profundidad y perspectiva recurriendo a técnicas de enfoque selectivo y creando capas visuales, con la voluntad de expandir la disposición espacial y de multiplicarla en una especie de juego *in continuum*.

Otra de las hipótesis planteadas sugiere que el pintor sevillano las hubiera emulado gracias a las estampas del grabador y dibujante holandés Jacob Mathan (1571-1631), importadas por los mercaderes flamencos establecidos en Sevilla. A tal respecto, Mena Marqués (1999) indica con razón, que el uso frecuente y generalizado a partir de los modelos suministrados por las imágenes difundidas en forma de grabados, como “ayuda marginal” en la preparación de composiciones pictóricas, llegaría a ser determinante en la concepción de la obra de arte producida en los talleres de artistas en España. De hecho, en Sevilla, Velázquez pudo recibir una formación privilegiada dentro de unos círculos artísticos que eran, sin duda, como el taller de Francisco Pacheco (1564-1644), los más refinados del panorama español y al tanto de las novedades italianas y flamencas. A fin de comprender el magisterio de Pacheco y el lugar que ocupa en las técnicas que transmitió a su mejor pupilo, conviene tener presente la veneración que este profesó por la cultura de la estampa cuando recomendaba los grabados de Alberto Dürero (McKim-Smith, 1999, p. 117), como elementos esenciales en los equipos de trabajo de cualquier pintor. En relación a este tema, Serrera (1999, p. 54) señala que Pacheco, al igual que el resto de pintores sevillanos del Siglo de Oro, hizo un amplísimo uso de este tipo de obras<sup>2</sup>.

Es bien conocido la influencia de ciertas composiciones de Aertsen y Matham en la importancia otorgada a las escenas de género, que pasan a primera línea, mientras que las representaciones religiosas son relegadas al fondo, como sucede en *Cristo en casa de Marta y María*. Sin embargo, el pintor sevillano rehuirá la alusión demasiado literal a los grabados o pinturas de estos maestros, “haciendo referencias elípticas sin copiar los motivos específicos” (McKim-Smith, 1999, p. 117). La manera que tiene Velázquez de componer esta escena, que se remite a un hecho narrado en el evangelio de San Lucas (X, 38-42), todavía no se ha logrado identificar en ninguno de los grabados conocidos y cabe pensar que fuera tal vez invención de Velázquez (Mena, 1999).

Con el objeto de dilucidar los mensajes implícitos que encierra la enigmática iconografía velazqueña de juventud, se efectuará un análisis interpretativo de esta obra, en particular, desde su estudio semiótico a través del plano de la expresión y del plano del contenido. Al estudiar su articulación interna se pretende demostrar que la decodificación del mensaje integral de la pintura pudiera ser tan válido en su lectura, lo mismo que la selección de una unidad estratégica como el motivo de la ventana con

<sup>2</sup> Como dato a resaltar el autor anota que entre los bienes que en 1593 el pintor gaditano aportó a su matrimonio figuraron los libros de estampas de “Alberto y de Lucas”. Uno de los elementos más destacados de la cultura artística de Pacheco es su vinculación al mundo de las estampas del romanismo italiano divulgado por los grabadores flamencos de la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del siglo XVII.



tema bíblico. Precisamente, este fragmento enmarcado parece contener la clave para interpretar la escena de cocina contemporánea del primer plano.

### Consideraciones previas al estudio de las pinturas de género de Velázquez

Los años en que Velázquez realiza su aprendizaje artístico y comienza a mostrar su talento en producciones propias, contemplaron en el ámbito de la creación artística en Sevilla una clara oscilación de los principios manieristas al incipiente naturalismo, que con los años fue imponiéndose de forma definitiva (Valdivieso, 1999, p. 64). Este proceso de tránsito aconteció básicamente en la década entre 1610 y 1620, periodo que coincide con la etapa de formación y la ejecución de las primeras pinturas de género firmadas por el pintor, cuya cronología del conjunto comprende casi toda su fase sevillana –de *Vieja friendo huevos* fechado en 1618 hasta el prodigioso *Aguador de Sevilla*, situado en 1622 o 1623–.

Las pinturas de género velazqueñas constituyen un grupo homogéneo muy característico que ofrecieron al pintor el medio apropiado para adquirir ese dominio de la pintura naturalista, que a lo largo de su carrera continuaría siendo el fundamento del método artístico de Velázquez. Pero, además algunos de estos bodegones como ejercicios artísticos hubieron de traer consigo una profunda investigación pictórica de la representación de los fenómenos visuales, a través de la cual el pintor pudo canalizar todo su potencial inventivo. El experimentalismo de estos años sevillanos, impregnados de la tradición del naturalismo tenebrista, afectaría incluso a la representación religiosa que Velázquez “aborda desde los presupuestos y el formato de sus bodegones con figuras, como desde los de la pintura devota de corte más tradicional” (Bustamante & Marías, 1999, p. 153).

Entre todos los cuadros de este ciclo velazqueño, la existencia de un fondo religioso en forma de espacio secundario al que se abre la escena principal como en *Cristo en casa de Marta y María* y *Escena de cocina con Cristo en Emaús*, pudo alentar a los espectadores a ver sus otras pinturas de género como bodegones “a lo divino”<sup>3</sup>, siguiendo la expresión de Emilio Orozco, y a pensar más profundamente en un mensaje trascendente para estos cuadros (Cherry, 1999, p. 86). La dimensión moralizante de ciertos cuadros de género les otorgó un propósito didáctico, elevando, en consecuencia, su nivel en la jerarquía de los géneros. No debe uno ignorar que el Velázquez que pintó en Sevilla trabajaba para una clientela firmemente “sensible a la tradición, no sólo en lo que se refiere a los materiales pictóricos, sino también como manifestación de una ortodoxia doctrinal en otros planos de la vida” (McKim-Smith, 1999, p. 111).

<sup>3</sup> Esta expresión artística busca combinar lo terrenal y lo espiritual, lo cotidiano y lo sagrado, en una única obra. La interpretación y ejecución de esta idea pueden mostrar variaciones de significado en la historia de la pintura, según el artista y su enfoque creativo.

Se desconoce quiénes fueron los primeros propietarios de estas piezas, posiblemente destinadas al cliente eventual aficionado de la pintura y la decoración de viviendas particulares, o si por el contrario se originarían por sola iniciativa del pintor en busca de comprador *a posteriori*.

Si en *Escena de cocina con Cristo en Emaús*, una criada negra morisca en una cocina, quizás incluso una esclava de las muchas que aún a principios del siglo XVII había en Sevilla, a la que va dirigido el mensaje bíblico de la escena del fondo, logra ocupar en gran medida el protagonismo en la secuencia pictórica, en *Cristo en casa de Marta y María* (Fig. 1), Velázquez nos presenta a una joven criada de expresión contrariada majando ajos en el almirez de su cocina sobre una mesa en la que se observan utensilios y alimentos, que parece descontenta con sus labores domésticas. La captación magistral de las emociones a través del rostro de la sirvienta define a la perfección ese modo propio del Velázquez “pintor de cabezas”. Tras la cocinera aparece, a la izquierda del lienzo, una anciana con tocas, que señala con el índice de la mano derecha hacia una escena situada en el extremo opuesto, a través de una ventana, o del reflejo de un espejo, que permite ser identificada con un episodio bíblico, prácticamente arrinconado detrás de las viandas y los detalles de género.



Figura 1. *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Velázquez. Óleo en lienzo. Fuente: National Gallery, Londres.

El cuadro se pintó durante sus primeros años de formación en Sevilla (MacLaren, 1970), antes de su traslado a la corte en Madrid en 1623. Mientras que algunos autores como López-Rey, Camón Aznar y Gudiol lo datan alrededor de 1918, otros como Bardi y Pantorba proponen 1919 y 1920, respectivamente. La pintura fue adquirida por un cliente de clase alta y se pintó para un público de señores. Es citada en la colección del duque de Alcalá como “lienzo Pequeño de una cocina donde está majando unos ajos una

mujer” (Brown & Kagan, 1987, p. 249). Acerca de su historia, Bardi (1970, p. 88) sostiene que en 1881 figuró en la subasta londinense de la colección del Coronel Packe, siendo adquirido por Sir William H. Gregory, quien lo donó a la National Gallery (en 1892).

Aquí, el pintor habría de alejarse de la exagerada muestra de viandas visible en los prototipos nórdicos, favoreciendo una composición de elementos más sobria y austera, en la que prima la economía de recursos figurativos. De igual manera, la paleta monocromática de Velázquez, basada en colores terrosos (rojo, amarillo, ocre, blanco y negro), se ajusta perfectamente a su sencillo realismo. Esta concisión semántica concuerda con las críticas que se dirigían a estos cuadros en España, “en cuanto a que permitían que el exceso indecoroso de alimentos oscureciera la temática religiosa” (Cherry, 1999, p. 87). Por esta razón, Carducho, a propósito del decreto del Concilio de Trento sobre lo censurable moralmente de los detalles de la pintura de bodegones y cocina, manifestaría:

También es justo se repare en otras pinturas de devoción, pintadas con tanta profanidad, y desacato, que apenas se desconoce: y vi los días pasados pintada aquella santa visita de Christo a las hermanas de Lázaro, la devota Magdalena y la solícita Marta, cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, de capones, pavos, fruta, platos y otros instrumentos de cocina, que más parecía hostería de la gula que hospicio de santidad, y de cuidadosa fineza, me espantó la cordura del Pintor, que tal obra saca de si idea y manos (1979, pp. 350-351).

Es posible que el tratadista de origen italiano no se refiriera directamente a Velázquez, del cual reprobaba su estilo por ser poco pulido y por destacar tan sólo en los retratos (Brown, 1986, p. 60), pero sí a otros autores como Aertsen y Beuckelaer, que tuvieron una clara influencia sobre el joven pintor. Para Cherry (1999, p. 86), es más que probable que el pintor sevillano tuviera conocimiento de los grabados de la pintura de género de estos dos artistas septentrionales. El uso de vías indirectas (dibujos, estampas y pinturas) pudieran haber servido de guía a Velázquez en sus composiciones de sus comienzos, prestando su apoyo con vistas a crear escenas completas, incluidas las figuras, directamente sobre el lienzo. El énfasis pictórico de los cuadros nórdicos focaliza su interés visual en la profanidad del primer término (representación de las actividades cotidianas, y en la copiosa muestra de alimentos) de cuidadoso acabado, mientras las figuras sacras se reproducen al fondo del cuadro, pintadas de manera mucho menos concluida. Esa diferencia estilística entre el primer plano y el subsidiario, no hace más que acentuar lo insólito de este formato, que invierte las convecciones de la narrativa pictórica.

Principalmente, el conjunto de estas *naturalezas muertas invertidas o bodegones desdoblados* de Velázquez, donde lo fundamental, el asunto sagrado retrocede, y aún es camuflado bajo la apariencia equívoca de un cuadro, de un espejo o de una ventana,

mientras en destacado primer término figuraba notoriamente la cocina o el bodegón, aunque no precisamente recargado con tan opulentas viandas que convidasen a la gula (Rodríguez, 2004), no sería más que la adopción de unos motivos hasta ahora desarrollados en Flandes y en Italia. Como acertadamente precisa Cherry:

El artista toma de los cuadros de Aertsen y Beuckelaer, el uso de la perspectiva como metáfora de la distancia temporal, diferenciando, de este modo, entre la temática contemporánea y tangible del primer plano y la escena bíblica del fondo, que a menudo se pinta abocetada, con el fin de evocar efectos de perspectiva atmosférica. Sin embargo, al abandonar el precedente compositivo de estos cuadros, en los que el primer plano y el fondo se conectan en un espacio continuo, Velázquez lógicamente separa el episodio bíblico del mundo contemporáneo del primer plano, colocándolo en un espacio pictórico diferenciado, una estancia separada, y a la vez conectada, que vemos a través de un torno de cocina (1999, p. 88).

En efecto, la clave para interpretar este género mixto de Velázquez parece hallarse en esa interrelación ambivalente de conexión/escisión entre ambas secuencias diferenciadas en el cuadro, sugerida por el investigador en la cita. El uso de este doble registro secuencial a través del empleo de lo que se ha venido en llamar *cuadro dentro del cuadro*, ya había sido utilizado por Pacheco en obras como el *San Sebastián atendido por Irene* (1616), pintado para la cofradía de la Misericordia de Alcalá de Guadaíra<sup>4</sup> (Moreno, 2004). No obstante, el pintor sevillano hace que el significado del cuadro no dependa tanto de la antítesis de estos dos momentos distintos de la narrativa, como de la conexión existente entre los mismos.

### Cómo mirar un cuadro a través de una ventana didáctica

Si se interpreta la escena pictórica desde la perspectiva de su equivalente bíblico, resulta curioso observar que también habría de advertirse otro estadio de duplicidad. En concreto, en aquella dualidad entre el cuerpo y el espíritu que aparece implícita en la historia de Marta y María, ilustrada en la exégesis de San Agustín:

que ve a las dos hermanas como ejemplos de la vida activa y la vida contemplativa del cristianismo, donde Marta representaría la labor del cristiano y el mérito de las obras de misericordia, que tan importantes fueron para la Contrarreforma católica, mientras María tipifica el papel, más loable, de la contemplación espiritual y la oración (Cherry, 1999, p. 88).

<sup>4</sup> En 1936, durante los primeros meses de la Guerra Civil Española, una bomba cayó sobre el Hospital de San Sebastián en el municipio de Alcalá de Guadaíra. El cuadro, hoy en paradero desconocido, se pintó *ex profeso* para el hospital en 1616.

La escena bíblica representa la visita de Cristo a la casa de las hermanas Marta y María (Lucas, X, 38-42). Marta, que andaba “muy afanada en disponer todo lo que era menester”, se queja ante Jesús de que María, en lugar de ayudarla, está sentada a sus pies, escuchando sus palabras, a lo cual Jesús responde: “Marta, Marta, tú te afanas y acongojas por muchas cosas, cuando con pocas y hasta con una sola basta. María ha escogido la parte mejor, y no le será arrebatada”. La antítesis entre el materialismo y la espiritualidad es sugerida a través de las dos actitudes contrastantes desempeñadas por Marta y María:

1. Marta se preocupa mucho por los deberes y las tareas del hogar mientras atiende a Jesús y a sus acompañantes. Se siente agobiada y molesta porque aprecia que su hermana María no está ayudándola y se queja a Jesús pidiéndole que le diga a María que la ayude.

2. María, por otro lado, está completamente absorta en escuchar las enseñanzas de Jesús. Ella elige sentarse a sus pies y prestar atención a sus palabras, mostrando una actitud de devoción y reverencia hacia él.

En el sentido teológico, se considera que el pasaje trata de transmitir una lección espiritual sobre las prioridades en la vida y la importancia de dedicar tiempo a la escucha y el aprendizaje de la palabra de Dios. Se destaca la importancia de la adoración y la comunión espiritual sobre las tareas mundanas, resaltando la necesidad de equilibrar nuestras responsabilidades diarias con el crecimiento espiritual. El mensaje moralizante de la pintura sugiere una posible reflexión sobre las diferentes formas en que las personas responden a la presencia de Cristo en sus vidas: a través del servicio activo y las preocupaciones terrenales (representadas por Marta como algo negativo) o a través de la escucha y la contemplación de sus enseñanzas (representadas por María). En resumen, el cuadro parece exhortar a los espectadores a fijar sus miras en asuntos más importantes: “el alimento espiritual del amor a Cristo y el deseo de salvación y la vida eterna” (Cherry, 1999, p. 90).

Velázquez al emplear el recurso pictórico de enmarcar la escena religiosa, la enfatiza por fuerza. Por otra parte, la intensa mirada de las protagonistas del primer plano hacia los espectadores y el motivo tan directo del dedo de la anciana apuntando hacia la interpretación plástica del pasaje bíblico, no hacen más que acentuar ese foco de atracción dominante.

Si se aplicase un circuito dinámico de lectura visual que estableciera un orden de percepción básico para la organización de las relaciones espaciales, partiendo del propuesto por Estrada (1978), habría de corroborarse que el recorrido resultante, a fin de guiar nuestra mirada, quedaría determinado por los elementos iconográficos direccionales mencionados (mirada de Marta como punto de inicio y apéndice de la mano como punto de prolongación) hacia esa zona (Fig. 2), y deteniéndose allí donde el pintor parece reclamar su interés.

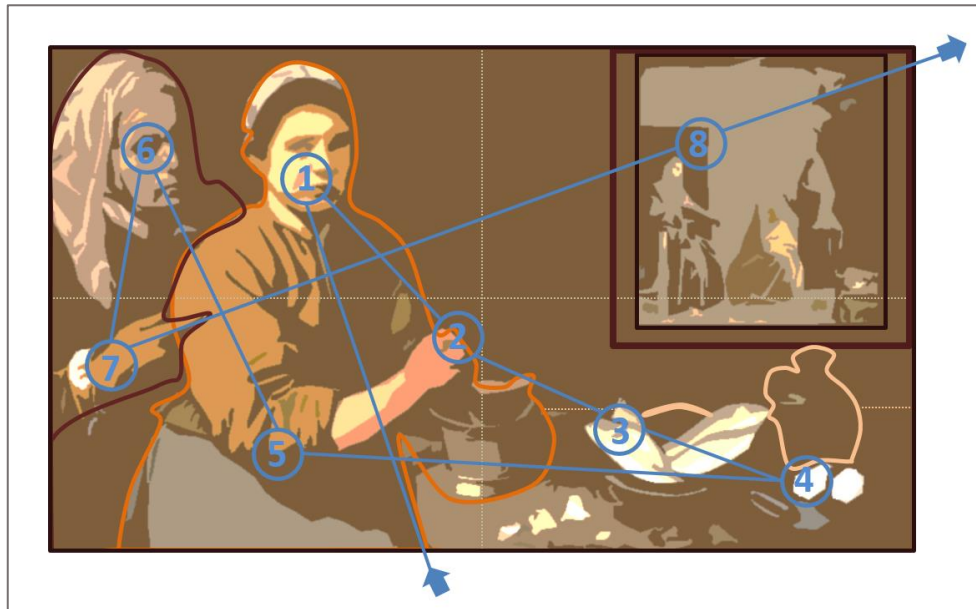


Figura 2. Circuito de lectura visual a partir de una recreación visual de Cristo en casa de Marta y María. Fuente: Elaboración propia, en base a Estrada (1978).

A pesar de que la intención de Velázquez era conectar la narrativa del fondo con la del primer plano, dicha conexión se ha convertido en “el impedimento principal para una lectura exacta de la pintura” (MacLaren & Braham, 1970, p. 122). Estas dificultades interpretativas que presenta el cuadro analizado, al igual que muchas imágenes del Barroco español, es alertado por Gállego cuando insiste en el uso de cierto artificio técnico empleado entre los más célebres pintores españoles, como el “de introducir un espacio en otro”:

el del “cuadro en el cuadro”, es decir, la presencia en la pared del fondo de un interior de otro cuadro colgado que representa algo fuera de él. Tal sistema comprende tres soluciones vecinas, pero distintas: el *cuadro* (pintura o tapiz) colgado en un muro; el *hueco abierto en este muro* (puerta o ventana) a otra estancia o al aire libre en fin el *espejo*, que introduce en el espacio fingidamente real del cuadro lo que se halla frente a él, es decir, al lado del espectador. En los tres casos nos hallamos ante una derivación de la “veduta” que los pintores del siglo XV inventaron para romper la monotonía de las paredes de sus escenas y para dar una representación más completa del espacio figurativo. Pero esta

práctica alcanza entre los españoles del Siglo de Oro, especialmente en Velázquez, tal perfección en su voluntaria ambigüedad que las discusiones por ella provocadas en cuanto a la interpretación de los lienzos más célebres están lejos de resolverse satisfactoriamente para todos (1972, p. 306).

La revisión de la literatura científica ha dado pie a establecer un estudio comparativo a partir de los tres recursos pictóricos referenciados en la cita aludida y analizar el enfoque que ofrecen un conjunto de investigadores en relación al asunto pintado con tema bíblico.

a) *Cuadro dentro de otro cuadro.*

Si para algunos autores como Prada y Martínez (s/f, pp. 23-24), respaldados por argumentos ópticos y de perspectiva, la posibilidad de que la escena religiosa no sea un cuadro, sino un espejo o una ventana, queda limitada; para otros, como Justi, la luminosa sala a la derecha vista a través de “una amplia *ventana*”, en la que se aprecia el asunto religioso protagonizado por tres personajes, podría ser planteada “como *un cuadro colgado en una pared*”. El historiador alemán subraya lo anecdótico de la escena, aduciendo que Velázquez pudiera haberla concebido como un “boceto sin añadir un trazo que permitiese reconocer en el joven al Señor” (1953, p. 147). Esta tesis vuelve a ser sustentada por Camón Aznar, quien mantiene que “en el fondo hay un *cuadro* –no un espejo, como ha supuesto algún crítico inglés–, cuyo marco se advierte, con Cristo en una habitación, María sentada a sus pies y quizá Marta, en pie” (1964, pp. 230-232).

b) *Teoría del empleo del espejo.*

Regresando de nuevo a la discusión planteada por Prada y Martínez (s/f, pp. 23-24), al tomar como referente el detalle de la mano izquierda de Cristo con el que se dirige a Marta –en lugar de la mano derecha, como era lo habitual en el siglo XVII–, habría de barajarse la hipótesis de que el pintor pudiera haber plasmado el cuadro bíblico visto desde un espejo plano que cubriría la pared de su estudio y que, por lo tanto, estaría reflejando la escena religiosa. Esta opinión parece quedar respaldada cuando al invertir la imagen religiosa reproducida por Velázquez, y se confronta con una pintura de Beuckelaer, resultan más que apreciables las evidentes similitudes iconográficas y coincidencias en la forma de ser dispuesta la figura de Cristo en ambas obras.

No obstante, esta teoría de “anomalía al representar a Jesucristo gesticulando con la mano izquierda” muestra cierta simplicidad en su concepto, si consideramos que se ha representado en innumerables ocasiones a Jesucristo en tal disposición.

Es suficiente recordar el cuadro de *La Última de Cena* (1495-1498) de Leonardo Da Vinci (1452-1519) en el que se observa a Cristo interactuando con la mano izquierda mientras habla con sus discípulos o la obra de Otto van Veen (1556-1629), que presenta una escena doméstica, similar a la escena bíblica velazqueña, en un entorno de época renacentista (Fig. 3).



Figura 3. Cristo en casa de Marta y María (1552).  
Otto van Veen. Fuente: WikiArt.org.

En otro orden de aspectos, otras pesquisas como las desarrolladas por Boyd y Esler (2004), tras cinco años de investigación, han logrado reconstruir el taller donde trabajaba Velázquez mediante un programa informático. La teoría formulada por ambos expertos determina que el pintor creó el cuadro colocando un espejo en la pared que estaba frente a él, en el que se reflejaba la modelo de Marta. Y, además, colgó una obra de Marta y María pintada por otro artista en la pared que tenía detrás, pintando su reflejo en ese espejo.

Mientras tanto, Mestre Friol (1983), a través de la proyección de una serie de láminas concluye que, si el “cuadro del fondo” no puede ser una *abertura en el muro*, tendrá que ser un *marco*. Y si no puede pertenecer a una *pintura* (porque carecería de sentido que Marta apareciera *in situ* y, Jesús y María “pintados”), inevitablemente tendrá que ser el *marco de un espejo*, lo que confirma de forma irrefutable que el espectador de este cuadro contempla la escena de Jesús a través de dos espejos (Fig. 4).



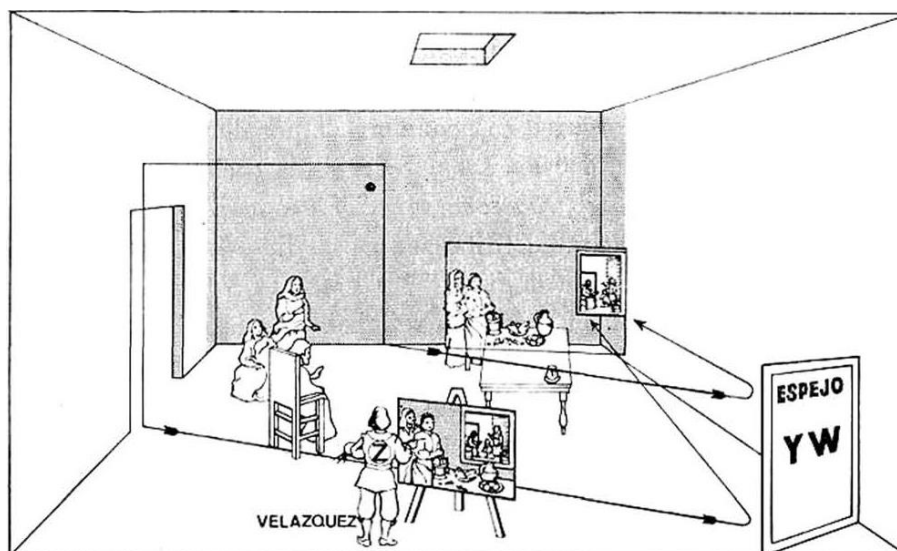


Figura 4. Fuente: Mestre Friol (1983).

### c) Habitación contigua (o ventana).

Esta interpretación se basa en elementos como la disposición arquitectónica y la relación espacial entre las dos escenas en el cuadro. Cobran fuerza las opiniones que se apoyan en las diferencias en la iluminación, la perspectiva y la atmósfera entre los dos motivos iconográficos contrastados, para defender que representan áreas separadas dentro de la misma vivienda. En este sentido, MacLaren (1970, p.122) afirma que, como resultado de la restauración de la imagen, la escena del fondo se muestra a través de una apertura, cortada en el grosor de la pared y mostrada en perspectiva, de modo que los tres lados de la abertura que son completamente visibles son de anchos desiguales.

## Conclusión

En el año 2023 habría de conmemorarse el IV centenario del nombramiento de Diego Velázquez, como pintor del rey Felipe IV, hecho acontecido en 1623. Tal efeméride es una ocasión propicia para acercarse, una vez más, al artista y a su pintura. Con el objeto de profundizar en su conocimiento y ampliar nuestra visión de la etapa sevillana del pintor, este artículo ha versado sobre la interpretación de *Cristo en casa de Marta y María* (1618). Las innovaciones estructurales introducidas por Velázquez en este formato compositivo, que habría de invertir las convecciones narrativas pictóricas al enmarcar el episodio bíblico, visto a través de una ventana, detrás de la temática contemporánea de las figuras y los objetos del primer plano, reflejarían la singularidad de las producciones pertenecientes a la etapa inicial del maestro en Sevilla. La controversia entre vida activa y vida contemplativa estuvo sin duda presente en la realización de esta composición, cuyo tema se decanta por la segunda de las opciones.

En sus bodegones religiosos de dimensión moralizante, Velázquez parece adoptar estrategias pictóricas de sus precedentes nórdicos. Sin embargo, su forma de concebir la creatividad como una recomposición de unos elementos iconográficos preexistentes de otros artistas, podría explicar muchas de las variantes originales de la pintura de Velázquez en este periodo de formación sevillano.

La importancia que tuvieron las pinturas de género velazqueñas para el propio artista ha quedado lo suficientemente demostrada por los expertos, que coinciden en reconocer cómo este grupo homogéneo de piezas ofreció al pintor el cauce apropiado para adquirir ese dominio de la representación naturalista, que a lo largo de su carrera continuaría siendo el fundamento del método artístico de Velázquez. Pero, además algunas de estas escenas de bodegón *desdobladas* como ejercicios artísticos trajeron consigo una profunda investigación pictórica de la representación de los fenómenos visuales, a través de la cual el pintor pudo canalizar todo su potencial inventivo.

Tras el estudio acometido, volvería a constatarse la misma sensación cercana a la confusión ya aludida en las páginas preliminares de este texto, en consonancia con la experimentada también por autores como Bassegoda (1999). De acuerdo con Brown (1986, p.16) y Gállego, en ningún caso se terminará de dilucidar dónde pudiera desarrollarse la escena religiosa descrita y su integración en la pintura, resultando a duras penas factible determinar con certeza si lo que se ve al fondo de su obra:

es un *cuadro* colgado en una pared de esta cocina, representando a Cristo predicando a la Magdalena, o una *abertura* que nos deja ver lo que sucede en la habitación contigua, o un *espejo* que refleja lo que sucede frente al cuadro, es decir, al lado del espectador (1972, p. 310).

De las tres hipótesis referenciadas en la cita, que podrían haber servido a Velázquez para sugerir el motivo de la ventana con tema bíblico, la que mayor coherencia interpretativa ofrece es la del empleo del *cuadro en el cuadro*. El recurso formal de enmarcar el espacio ya había sido utilizado por el pintor sevillano en otras de sus primeras obras –*Los tres músicos* (c. 1617-1618) y *Escena de cocina con Cristo en Emaús* (h. 1617-1618)–, por lo que es muy posible que siguiera con este procedimiento técnico a fin de enfatizar elementos narrativos y simbólicos. Al añadir capas de significado y profundidad a la composición, el artista logra crear una interrelación visual entre ambos planos diferenciados. Siguiendo a Cherry (1999), Velázquez se aleja de sus prototipos nórdicos, “al hacer que el significado del cuadro no dependa de la antítesis de estos dos campos pictóricos, sino de la conexión entre los mismos”. Esta conectividad es advertida por Brown (1986), el cual sostiene que la presencia de líneas diagonales en la parte inferior con las que se crea el alféizar, interconectan los espacios, aunque el punto de fuga no sea el mismo que el empleado para la mesa. En efecto, como indica Cherry:

Por desgracia, la perspectiva de las líneas ortogonales de la apertura que hay en la pared de la cocina en el cuadro de Velázquez, se han ido oscureciendo con el tiempo, pero es obvio que inicialmente estas líneas conectaban los dos espacios, que los espectadores interpretan como dos estancias en el mismo edificio, y por lo tanto dos campos narrativos interrelacionados. Sin embargo, la perspectiva de esta apertura no concuerda con la de la mesa, lo cual sugiere que existen dos puntos de vista diferentes para los dos espacios del cuadro (1999, p. 88).

Esta teoría quedaría contrastada con las argumentaciones formuladas por López-Rey, cuando en la segunda década del siglo pasado los servicios técnicos del National Gallery de Londres permitieron al restaurador aclarar la cuestión. Tal y como se recoge en el catálogo *The Spanish School*: “Ahora es aún más evidente que después de la restauración de esta pintura que la escena del fondo es en realidad vista a través del espesor de un muro” (1996, p. 26). Las fotografías de rayos infrarrojos realizadas indican la pretensión del pintor de incorporar una ventana fingida, recurso que ya fuera empleado por su suegro Francisco Pacheco en su cuadro *San Sebastián atendido por Irene* (1616), y aunque Velázquez no consigue una perspectiva adecuada de la misma, sí crea una sensación de profundidad y espacio, integrando tanto el interior de la escena principal como el acontecimiento de la habitación contigua.

En cualquier caso, sea uno u otro el punto de partida, lo reseñable es que Velázquez nos propone un ejercicio de ampliación de las convenciones de un género, pues estaríamos simultáneamente ante una imagen que es un bodegón y a la vez un cuadro religioso, cuyo tratamiento realista común tiende a igualarlos en cuanto a simple apariencia. Lo novedoso no serían los *temas*, desde el punto de vista de la iconografía, sino su *tratamiento inverso*. Las heterogéneas y plurales interpretaciones que se han dado a algunas de sus obras –*Las meninas* (1656), *Las hilanderas* (1655-1660), y algunos de sus bodegones juveniles– muestran la complejidad y multiplicidad de lecturas que permite parte de su producción pictórica. Cuando se contemplan las brillantes, pero ambiguas, imágenes de juventud de Velázquez, uno queda fascinado por la ilusión de realidad cotidiana e inmediata que su obra procura al espectador. Esta podría ser una de las razones por las cuales su pintura continúa siendo tan apreciada y estudiada en la historiografía del arte.

## Referencias bibliográficas

- Bardi, P. M. (1970). *Velázquez. Clásicos del Arte*. Noguer-Rizzoli Editores.
- Bassegoda, Bonaventura (1999). Pacheco y Velázquez. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 124-139). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Boyd, Jane & Esler, Philip F. (2004). *Visualidad y texto bíblico: Interpretación de Velázquez – “Cristo con Marta y María” como caso de prueba*. Casa Editrice Leo S. Olschki.
- Brown, Jonathan (1986). *Velázquez. Painter and Courtier*. New Haven y Londres.
- Brown, Jonathan & Kagan, Richard L. (1987). The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution. *Art Bulletin*, 69(2), 231-255.
- Bustamante, Agustín & Marías, Fernando (1999). Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios*. (pp. 140-157). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Camón Aznar, José (1964). *Velázquez*, 2 vols., Madrid.
- Carducho, Vicente ed. (1979). *Diálogos de la Pintura*. Madrid.
- Cherry, Peter (1999). Los *bodegones* de Velázquez y la *verdadera imitación del natural*. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 76-91). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Domínguez, Antonio; Pérez, Alfonso E. & Gállego, Julián (1990). *Velázquez*. Catálogo de exposición. Museo del Prado. Ministerio de Cultura.
- Estrada, Eugenio (1978). *Diseño y creatividad*. Ed. Librería General.
- Gállego, Julián (1972). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar Editor.
- Gállego, Julián (1989). *Velázquez. Ensayos*. The Metropolitan Museum of Art.
- Gudiol, José (1982). *Velázquez, 1599-1660. Historia de su vida. Catálogo de su obra. Estudio de la evolución de su técnica*. Ediciones Polígrafa, S.A.
- Justi, Carl (1953). *Velázquez y su siglo*. Espasa Calpe, S. A.
- López-Rey, José (1996). *Velázquez*. Catalogue raisonné, vol. II. Taschen Wildenstein Institute.
- MacLaren, Neil & Braham, Allan (1970). *The Spanish School*. The National Gallery Catalogues.
- McKim-Smith, Gridley (1999). La técnica Sevilla en Velázquez. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 108-123). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Mena Marqués, Manuela B. (1999). El dibujo de Sevilla y Velázquez. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 92-107). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Mestre Friol, Bartolomé (1973). El espejo referencial en la pintura de Velázquez. Jesús en casa de Marta y María, *Traza y Baza*, 2, 15-36.
- Mestre Friol, Bartolomé (1983). “Jesús en casa de Marta y María” y el “lenguaje” de Velázquez, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 57, 153-209.

- Moreno Mendoza, Arsenio (2004). "Cristo en casa de Marta y María" de Velázquez, una interpretación carmelitana. *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13, 25, 117-130.
- Pacheco, Francisco ed. (1990). *Arte de la Pintura*. Ed. Bassegoda i Hugas.
- Prada Pérez de Azpeitia, Fernando Ignacio de & Martínez Pons, José Antonio (s/f). *Pinceladas de ciencias en las Meninas*. Ponencia. Disponible en: - PDF Free Download (docplayer.es).
- Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso (2004). *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Real Academia de Bellas Artes San Fernando.
- Serrera, Juan Miguel (1999). Velázquez y la pintura sevillana de su tiempo. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 50-59). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Valdivieso, Enrique & Serrera, Juan Miguel (1985). *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez.
- Valdivieso, Enrique (1999). Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623. En A. J. Morales (coord.), *Velázquez y Sevilla. Estudios* (pp. 60-75). Catálogo de la exposición. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

**Consolación Camino Navarro**

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación  
Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0009-0000-1097-9986> 

## **El contexto e influencia socio-musical en la obra de Velázquez**

The socio-musical context and influence on the  
work of Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.03>  
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 46-63

Recibido el : 09-09-2023  
Aceptado el : 25-10-2023

## Resumen

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) fue un pintor barroco español considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española y maestro de la pintura universal. Su catálogo consta aproximadamente de 130 obras caracterizadas por su versatilidad, en las que abordó una amplia gama de temas, destacando la capacidad para capturar la esencia de sus personajes y su genialidad para realizar retratos.

Habiéndose formado desde una edad muy temprana en el taller de su suegro, Francisco Pacheco (1564-1644), figura muy vinculada a los escenarios eclesiásticos e intelectuales de Sevilla, es probable que Velázquez hubiese contactado desde temprana edad con músicos destacados y ambientes musicales de diversa índole. A pesar de ello, la impronta de temas musicales que Velázquez ha trasladado a sus cuadros destaca por la escasez de obras destinadas a ensalzar la música popular, profana o religiosa.

Por ello, a lo largo de este artículo se va a proceder al seguimiento de las distintas etapas y ambientes pictóricos de Velázquez para dilucidar qué música percibió y lo acompañó durante toda su vida.

**Palabras Clave:** Velázquez, Barroco, música popular

## Abstract

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez was a Spanish Baroque painter considered one of the greatest exponents of Spanish painting and a master of universal painting. His catalogue consists of approximately 130 works characterised by his versatility in which he tackled a wide range of themes in his works, highlighting his ability to capture the essence of his characters and especially his genius for masterful portraits.

Having trained from a very early age in the workshop of Francisco Pacheco, who was linked to the ecclesiastical and intellectual scenes of Seville, it is likely that Velázquez would have been in contact with prominent musicians and musical circles of various kinds from an early age. Despite this, Velázquez's imprint of musical themes in his paintings is notable for the scarcity of works intended to praise either popular, secular or religious music.

Therefore, throughout this article we will proceed to follow the different stages and pictorial environments of Velázquez to elucidate what music he perceived and accompanied him throughout his life.

**Key words:** Velázquez, Baroque, popular music

## Introducción

Según la periodización del musicólogo alemán Manfred Bukofzer (1910-1955), el período denominado Barroco temprano oscila entre los años 1580 a 1630, mientras que el Barroco medio abarca los años comprendidos entre 1630 y 1680, por lo que fueron estas dos etapas las que acompañaron a Velázquez durante su vida (Ulrich, 1998).

En el aspecto musical, a Velázquez no se le atribuyen muchas pinturas de músicos o con iconografía musical en su obra conocida. Era principalmente un pintor de retratos y pinturas de época y gran parte de su trabajo se centraba en la representación de la nobleza y la vida en la corte española de su tiempo. La elección de los temas de sus pinturas estaba influenciada por los encargos que recibía de la corte y por los gustos de sus patrocinadores y mecenas. Contemplando esta situación, podemos deducir que es posible que simplemente no recibiese muchos encargos relacionados con la música o que no sintiera un interés particular en explorar este tema en su obra. No obstante, resulta difícil entender que dada la influencia que ejercieron otros pintores sobre Velázquez- tanto de la escuela italiana como flamenca- no hubiese reflejado en sus obras las costumbres artísticas musicales con las que convivió a nivel popular o en la corte madrileña.

Como sabemos, Velázquez asimiló algunas de las cualidades de Tiziano (ca. 1488-1576) gracias a las referencias dadas por Pacheco. Subsiguientemente, Velázquez incorporaría técnicas y pinceladas, así como citas directas a la obra de Tiziano, como podemos comprobar en el tapiz del cuadro de *Las Hilanderas* (1657) que está basado en *El rapto de Europa* (ca.1562). No obstante, Tiziano sí realizó algunas obras con clara invocación musical, como dejó constancia en la *Venus recreándose en la música* (1550) o *Concierto campestre* (1510).

Igualmente, hubo otros pintores que de forma directa realizaron alegorías a la música como fue el caso de Jan Brueghel el Viejo (1568-1625) y Rubens (1577-1640) que en una de sus colaboraciones pintaron *El Oído*. Esta obra, custodiada actualmente en Museo del Prado, parte de una colección sobre los cinco sentidos realizada para los Archiducos de Austria y en la que se muestra, sobre una alfombra y en lugar central, una ninfa desnuda cantando y tocando el laúd y un querubín que sostiene la partitura. Con gran detalle se observa en la mesa un libro abierto de madrigales<sup>1</sup> de Peter Philips (1560-1628), organista de los archiducos, rodeada de instrumentos, y de frente, invitando al espectador, la música escrita en dos cánones legibles. Además en el conjunto del cuadro -y según descripción dada por Victor Pliego (1997, p.324) se observa: un clavicémbalo, cinco violas *da gamba* (dos altos, dos tenores y un bajo), un violin *pochette*, un violin de discanto polilobulado, una *lira da braccio*, un laúd, una madora, un arpa, una flauta tenor, una soprano de marfíl, otras flautas en un estuche, una chirimía discanto, un silbato, dos reclamos de caza, un sacabuche, tres cornetas, una tuerta, una recta y una tenor (lisarda), tres cuernos, uno de ellos de bronce, una

<sup>1</sup> El madrigal es una composición de tres a seis voces sobre un texto profano.



trompa francesa, una inglesa y otra de correo, un tambor militar, dos campanas, dos campanillas, dos cencerros y nueve cascabeles. Por otro lado, al final de la escena, están cantando y tocando un laúd, dos trompetas, una flauta alemana, un oboe, otro laúd y una viola.

Este alarde de conocimiento y expresión visual de instrumentos musicales de la época que realizan Jan Brueghel el Viejo y Rubens, contrastan con la moderación en la representación de instrumentos musicales en la obra de Velázquez en la que a lo largo de su carrera tan sólo pintó tres cuadros con escasos instrumentos o evocación musical: *Tres Músicos* (1618), *Las Hilanderas* y *Mercurio y Argos* (1659).

### **Eta­pa Sevillana o de formaci­on, hasta 1622.**

Desde su nacimiento en 1599 hasta el 1622 -año que se traslada a Madrid- Velázquez participó en su etapa de infancia y juventud de un período de gran actividad cultural en Sevilla destacando la música de Francisco Guerrero (1528-1599). Guerrero fue un destacado compositor y maestro de capilla en la Catedral, especialmente conocido por su música sacra. Entre sus obras podemos destacar 17 misas, 2 oficio de difuntos, 23 himnos, unos 105 motetes impresos y un ciclo de magnificats<sup>2</sup>. Destacan también las *Canciones y villanescas espirituales* (Ulrich, 1998).

También en Sevilla, el pintor oiría la música de Cristóbal de Morales (1500-1553) considerado uno de los compositores más importantes del Renacimiento temprano, siendo el principal representante de la escuela polifónica andaluza y cuya música seguiría escuchándose en años venideros, ya que sus partituras se convirtieron en la base para innumerables adaptaciones instrumentales, sobre todo para vihuela, teclado o arpa, que estuvieron entre las más populares para amenizar reuniones sociales (*Ibid*).

<sup>2</sup> Composiciones musicales que ponen en música un himno bíblico de alabanza y gratitud pronunciado por la Virgen María.

Ciertamente, también conocería las obras de Juan Gutiérrez de Padilla (1590-1664), compositor cuyo legado musical está considerado entre las más sobresalientes del Barroco español, destacando en la composición de villancicos. Asimismo, conocería las obras de Juan Vásquez (1500-1563), compositor español del Renacimiento que, a pesar de ser extremeño, se le considera vinculado al grupo de los compositores renacentistas andaluces. Se le conoce principalmente por su obra profana compuesta de villancicos, canciones y sonetos y por su única obra religiosas que ha llegado hasta nosotros: su monumental *Agenda defunctorum*.

En su callejear por los ambientes musicales y catedralicios, Velázquez coincidiría con Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), uno de los compositores y organistas andaluces más importantes de la época de transición entre el Renacimiento y el Barroco. En su música se unen el contrapunto y la armonía de la polifonía renacentista con un ritmo vivo y

con melismas virtuosos, lo cual es propio de la música española de su tiempo (Cea, 2009). Su libro, *Facultad orgánica* (1626) de interesante carácter pedagógico está considerado uno de los principales libros de música europea del siglo XVII.

Respecto a su asistencia a conciertos musicales en la catedral hispalense durante la festividad del Corpus, Velázquez coincidiría con Fray Francisco de Santiago (1578-1644), un compositor portugués que desempeñó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Sevilla entre 1617 y 1642.

En este entorno de música sacra y profana el villancico era un género popular, y constituirá la mayor parte de la producción musical española de la época. Se componían multitud de villancicos para las distintas festividades religiosas como la Asunción, la Inmaculada Concepción, el Corpus Christi o la Navidad. En este período el villancico incrementa el número de voces (hasta ocho voces repartidas en dos coros) y



Figura 1. Villancico de Juan Vasquez. Fuente: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.do?id=1001074>

normalmente contaba con acompañamiento de violón, arpa y órgano. El Villancico tuvo un viaje de ida y vuelta, pues nació en el pueblo para manifestar su júbilo por la venida de Jesucristo y adoptado por la iglesia para cantar la alabanza al Salvador e incorporarlo a la liturgia de la misa (Ulrich, 1998, p. 259). Fue introducido por la reina Isabel la Católica cuando Fray Hernando de Talavera<sup>3</sup> introdujo cantos en lengua vernácula sustituyendo así a los responsorios<sup>4</sup> cantados en maitines de Navidad.

Velázquez fue testigo de la evolución del villancico y tal como afirma Mariano Lambea (2001, p. 60):

el proceso diacrónico de su evolución puede seguirse paso a paso, a la luz de los que se han publicado y estudiado hasta el momento. Y es entonces cuando se puede hablar de un villancico profano o civil y de un villancico sacro o religioso, de un villancico amoroso y de uno cortesano, de un villancico a dos voces y de otro a dos coros, de un villancico renacentista y de uno barroco...

En esta etapa Sevillana, Velázquez, habría disfrutado tanto de la música religiosa como de la música popular entre las que destacamos la *zarabanda*<sup>5</sup>, siendo los instrumentos que acompañaban a este baile la guitarra barroca y la percusión con las castañuelas, además de una parte vocal y la letra estaba relacionada con la temática picaresca (erótica, política, social...) considerado por los moralistas de la época como un baile indecente y vulgar, tal como afirmaría en el 1609 Juan de Mariana<sup>6</sup>:

solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun á las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta; lo que se sabe es que se ha inventado en España, que la tengo yo por una de las graves afrentas que se podían hacer a nuestra nación.

No siendo de extrañar que la zarabanda tuviese poco predicamento ya que entre las instituciones eclesiásticas se encargaron de darle mala fama llegando incluso a estar prohibida en el año 1583. Algunas de sus letras decían:

“Póngome como rana  
 nel cantico de la cama  
 y cuando me viene la gana  
 lo hago con mis amores.

<sup>3</sup> Fray Hernando de Talavera, (1428-1507) fue un monje de la Orden de San Jerónimo, confesor y consejero de Isabel la Católica.

<sup>4</sup> El responsorio es un canto litúrgico en el cual la entonación de los versículos por un solista o grupo de lectores-cantores es respondida por los asistentes con una breve vocalización.

<sup>5</sup> Danza lenta desarrollada entre los siglos XVI y XVII cuyo origen es incierto, pero se atribuye a territorios hispánicos y colonias de América.

<sup>6</sup> Juan de Mariana (1536-1624) fue un jesuita, teólogo e historiador español.

Póngome a la jineta  
 encima de su bragueta  
 y dígole: ¡meta, meta  
 el zumo de sus piñones!”

Las prohibiciones no fueron efectivas ya que las mismas continuaron durante décadas. Así lo confirma en 1598 el poeta Lupercio Leonardo de Argensola que llega a denunciar, en un memorial dirigido al rey Felipe II, que “veíamos a las niñas de cuatro años en los tablados bailando la zarabanda deshonestamente” [(texto atribuido a Francisco Quiroga, (1601, p.851)].

La zarabanda se hizo muy popular y era comúnmente mencionadas en las obras de López de Vega, Góngora y Cervantes. Éste último cita en una de sus *Novelas ejemplares* (*El celoso extremeño*):

Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando le oyeron tocar el *Pésame dello* y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba.

Otro tipo de música festiva, jovial y amada por el pueblo por sus letras desahogadas, e incluso frecuentada por la nobleza y que no escapó de los oídos de Velázquez fue *la chacona*, una danza lenta de compás ternario y de origen español que se hizo muy popular a principios del siglo XVII y que se extendió al resto de Europa a lo largo de ese siglo.

Al igual que ocurrió con la zarabanda, la chacona fue recogida literariamente por Cervantes (1547-1616) y López de Vega (1562-1635). Éste último en su libro *El amante agradecido* (1618) expuso:

¡Vida bona, vida bona,  
 esta vieja es la Chacona!  
 De las Indias a Sevilla  
 ha venido por la posta;

Y en *La Dorotea*, López de Vega plasmó: “con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas”.

En este ambiente festivo, y a la edad aproximada de 18 años Velázquez pinta su primer cuadro *Los tres músicos*<sup>7</sup> en el que sí que aparecen instrumentos musicales. En

<sup>7</sup> Datado entre 1617 o 1618 y recogido en el catálogo de López-Rey con el nº. 1.

el cuadro se muestra a tres jóvenes alrededor de una mesa comiendo, bebiendo y tocando instrumentos. Dos de ellos tocan sendas guitarra barroca y violín, y un tercero -y el más joven- mantiene una guitarra bajo el brazo mientras que sostiene con la mano una copa de vino y exterioriza una pícaro sonrisa como si revelase que el vino es el promotor del ambiente festivo que manifiestan. Se emplea aquí el recurso barroco de meter al espectador en el cuadro mediante la mirada de uno de los miembros, en este caso, la del niño y la del mono a su espalda. Barroca es también la estimulación de los sentidos que hay en el lienzo: oído, tacto, gusto y olfato se unen a la vista para hacer una especie de representación alegórica de los sentidos. El reloj actúa como catalizador que reconduce el significado de la escena hacia el conocido mensaje de las *vanitates* barrocas sobre la caducidad de los placeres y el inexorable poder del tiempo (Gállego, 1991, pp. 220-223).<sup>8</sup>

No hay duda de que Velázquez quiso representar el ambiente popular en el que seguramente había crecido y factiblemente participado, pintándolo con carácter narrativo de su época. De hecho, Peter Cherry (1999:78) afirmaría: estos cuadros “sólo consistiera en ofrecer situaciones con un aire de júbilo báquico, apropiado al ambiente de una taberna”.



Figura 2. Diego Velázquez. *Tres músicos*, 1618. Fuente: Gemäldegalerie, Berlín, Alemania.

<sup>8</sup> Gállego, 1991, pp. 220-223, estudia el significado del reloj y particularmente del reloj de sol en las artes plásticas y la literatura, pero no menciona este cuadro velazqueño.

### Tres etapas madrileñas: Entre los años 1623 a 1628 de 1630 a 1649 y de 1651 a 1960.

Cinco años más tarde, Velázquez viaja a Madrid para efectuar un estudio de las colecciones de pinturas de El Escorial. En este fugaz viaje, tuvo ocasión de retratar a Luis de Góngora (1561-1627) y de conocer a otros nobles influyentes. En el verano de 1623 y gracias a los contactos establecidos durante su viaje anterior a Madrid, y en especial Juan de Fonseca (1451-1564)<sup>9</sup> se consiguió que el Conde Duque de Olivares llamase a Velázquez para retratar al rey Felipe IV. El retrato efectuado gustó extremadamente, de modo que, en octubre de 1623 se ordena a Velázquez que se traslade a Madrid y fue nombrado pintor del rey. Desde 1628 ostentó el cargo de pintor de cámara y su permanencia en Madrid se puede dividir en tres etapas: De 1623 a 1628, de 1631 a 1649 y de 1651 a 1660. Su afianzado puesto en la corte y su valía como pintor obtendría la admiración de otros artistas y músicos contratados en la corte por lo que su relación con la música e instrumentos musicales estaría a la orden del día.

Dentro del Alcázar de Madrid, la Capilla era el lugar de la música religiosa, mientras que la música profana, tenía su lugar en el salón Dorado o de las Comedias.

En 1623, Felipe IV promulgó unas importantes y decisivas Ordenanzas para su Casa y unas constituciones para la Real Capilla fijando las competencias de cada uno de los oficios. Estas modificaciones afectaban también a la renovación de la música en las que se integran los villancicos castellanos a la liturgia y evolucionando la música religiosa hacia la policoralidad<sup>10</sup>.

Felipe IV, tuvo la costumbre de desplazarse por los sitios reales en los que solían pasar temporadas y a los que le acompañaba una lista de músicos con sus correspondientes instrumentos musicales (organistas, arpistas, violines, violones, bajones, oboes, clarines) y cantores (triples contra altos, tenores, contrabajos de voz...).

No cabe la menor duda que Velázquez conocería a Mateo Romero, compositor flamenco afincado en España que cultivó la música renacentista y la música barroca. Ocupó el cargo de maestro de capilla de la Capilla Real y fue uno de los compositores más prestigiosos de la corte de Madrid. Enseñó a Felipe IV, composición y viola da gamba. La producción artística de Mateo Romero trata tanto de villancicos y tonos de guitarra como misas y salmos<sup>11</sup>. Él mismo acompañaba a la guitarra sus numerosos villancicos cuando eran interpretados, respectivamente, en la capilla de palacio o la cámara del rey.

<sup>9</sup> Capellán real y anteriormente canónigo de Sevilla.

<sup>10</sup> Es un género para la práctica musical en los templos religiosos del siglo XVII en los que participan varios coros o conjunto de instrumentos separados espacialmente y tocando alternativamente.

<sup>11</sup> Son cantos de oración de la Biblia. Los salmos son diferentes de los himnos que son canciones creadas por humanos.

Carlos Patiño Sucedió a Mateo Romero como maestro de la Capilla Real, el 1 de enero de 1634. Patiño, simultáneamente sirvió como viceministro y rector del colegio de escolanos hasta 1657 y jubilándose en 1660. Patiño fue uno de los mejores músicos de España en el siglo XVII y junto con Romero estableció allí el estilo barroco<sup>12</sup>. En la policoralidad –de dos hasta cuatro coros– es donde Patiño se encontró más cómodo. Juan Hidalgo, compositor madrileño fue nombrado en 1633 arpista y claviarista de la Capilla Real, y se encargó de la música de los espectáculos teatrales de la corte (comedias y zarzuelas) al menos desde 1645.

El contacto habitual que Velázquez tendría con otros músicos sería inevitable al trabajar en las mismas esferas cortesanas y coincidiría en más de una ocasión con Bartolomeo Giovenardi (“caballero romano”) arpista de la Capilla Real que escribió un Tratado de la Música (1634) editado en castellano e italiano, o por qué no, obviaría a Henry Butler que fue un compositor y violinista inglés que vivió en España desde 1623 hasta su muerte sirviendo como músico en la capilla de Felipe IV, bajo los nombres de Enrique Botelero y Enrico Butler.

No obstante, se tiene certeza que Velázquez tuvo relación en mayor o menor medida, con los músicos al servicio de Felipe IV, ya que incluso llegó a tener una buena amistad con Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta, que fue un cantor de la capilla además de cronista e historiador español, quien escribió al menos seis libros entre los que destacamos *Historia y Nobleza del Reino de León y Principado de Asturias*, compuesto por tres volúmenes de los que se conserva el tercero en el British Museum. En este último volumen según nos cuenta Jose María Riello Velasco (2004, p.111) Lázaro Díaz anotó el día de la muerte del pintor “*Viernes a las tres de la tarde, 6 de agosto, murió en Madrid Diego de Silva y Velázquez... Yo perdí en él un buen amigo, porque correspondía a mi voluntad*”.

El ambiente musical cortesano no se circunscribía tan sólo a la Capilla Real sino que también se organizaba actos musicales en Real Monasterio de la Encarnación de los que fueron maestros de capilla por orden cronológico desde el 1623 Gabriel Díaz Bessón, Carlos Patiño, Vicente García Velcaire, Juan Pérez Roldán al igual que en el monasterio de Nuestra Señora de la Visitación (conocido como Descalzas Reales) de los que fueron maestro de capilla durante la estancia de Velázquez, Sebastian López de Velasco, Gabrién Díaz Bessón y Juan Pérez Roldán por lo que es impensable que Velázquez eludiese la asistencia en algún momento a dichos monasterios y no llegase a entablar amistad con algunos de los músicos.

<sup>12</sup> Estilo que surgió a principios del siglo XVI y se originó al concebir el arte en términos contrapuestos al estilo clásico (griego y romano) manifestándose y extendiéndose por toda Europa Occidental y abarcando todos los campos artísticos ( literatura, arquitectura, pintura, música, danza...)

Al margen de la música religiosa, Velázquez, como cualquier otro ciudadano, estaría en contacto con la música popular que no distanciaba mucho de la escuchada en su Sevilla natal, destacando los villancicos populares, y música para danzas como la zarabanda, la folía<sup>13</sup>, pasacalle<sup>14</sup>, y chacona que se bailarían en el Prado de San Jerónimo, así como la música escuchada en representaciones teatrales que daría lugar a la ópera y a la zarzuela. Estas *fiestas cantadas* darían lugar en España a las primeras óperas con libretos de Lope de Vega y Calderón de la Barca considerándose *La selva sin amor* de Lope de Vega (1629) la primera ópera estrenada en España aunque no se conserva su música y considerada por su autor como una *égloga pastoral* y calificada por él mismo de *cosa nueva en España*. Se sabe de la participación de instrumentos en esta ópera por que el prólogo dice: *Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos*.

Años más tarde en 1957, Velázquez tendría la oportunidad de asistir a la representación de la considerada primera zarzuela compuesta por Calderón de la Barca y titulada *El jardín de falerina* (1648).

Y no podemos obviar la participación del pueblo en los carnavales con la danza del *zarambeque*<sup>15</sup> con la que se cerraba el ciclo de las danzas del Corpus Christi. El zarambeque es una danza de carácter alegre y retozón con cierta influencia de América



Figura 3. Esquemas de pasos de baile. Fuente: *Discurso sobre el arte del Dançado, y su excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*. <http://bdh.rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115522&page=1>

<sup>13</sup> Danza con música originariamente bailada por pastores de la península ibérica entre los siglos XV y XVI.

<sup>14</sup> Forma musical de origen español de principios del siglo XVII interpretada normalmente con una guitarra por músicos ambulantes

<sup>15</sup> Danza con música originada en el siglo XVII en las tierras españolas en América, de carácter alegre y estructurado en tres tiempos. Era tocado tanto por músicos populares como académicos.



Hispana. Era tal la importancia que adquiría los bailes tanto cortesanos como populares, que se publica un tratado en 1624, perteneciente a Juan Esquivel Navarro, titulado *Discurso sobre el arte del Dançado, y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*, donde recopila una serie movimientos y codificación de pasos (Figura 3) y unas apreciaciones y metodología de quienes y cómo deben impartir las clases de baile. Es indudable que Velázquez fue testigo de la decadencia de la vihuela, siendo dicho instrumento sustituido por la guitarra barroca elevándose esta a instrumento tanto cortesano como popular y desbancando a laúdes, claves y arpas y siendo soberana en calles y otros ambientes populares y siendo habitual en obras teatrales nacionales como el sainete<sup>16</sup>, los entremeses<sup>17</sup>, la tonadilla<sup>18</sup> y algunas obras religiosas abiertas al pueblo como eran los autos sacramentales<sup>19</sup>.

Velázquez sería conocedor de las primeras publicaciones dedicado al arte de tocar la guitarra como fue la *Guitarra española de cinco órdenes de J.C Amat* y publicada en 1627.

Es conocida la escasa entidad de alusiones a la música en las obras de Velázquez en comparación con otros pintores como Zurbarán en los que si hace referencias a alegorías musicales en sus cuadros *Aparición de la Virgen de San Pedro Nolasco* (ca. 1929), *La Visión de San Alonso Rodríguez* (1633), *Adoración de los pastores* (1638) y *Tentaciones de San Jerónimo* (1640).

Tras su vuelta a España, una vez finalizada su última etapa italiana, Velázquez pintó *Las Hilanderas* en torno a 1655. La obra cita una *Fábula de Aracne* y en cuadro representa un grupo de hilanderas en el taller de la calle Santa Isabel de Madrid y más al fondo en un plano superior tres damas contemplando un tapiz. El conjunto representa una escena costumbrista a la vez que aprovecha uno de los recursos populares del Barroco: un cuadro dentro de otro. En él se observa dos planos. En el primer plano y de *nivel inferior* se observan a cinco mujeres trabajadoras de baja escala social, descalzas y con vestimentas humildes, afanadas en su labor manual, representando el trabajo de servidumbre y sin contacto visual con un segundo plano de *nivel superior* en las que se contemplan a tres damas con exquisitos vestidos y que observan un tapiz<sup>20</sup> elaborado por las hilanderas. Una de las damas se apoya en un instrumento de cuerda que hay

<sup>16</sup> El sainete consiste en una pieza jocosa que se representa en un solo acto, se caracteriza por tener un contenido popular y costumbrista, razón por la que fue visto como un tipo de pieza cómica. Se representaba durante los espacios de intermedio de una obra mayor.

<sup>17</sup> El entremés es una obra teatral cómica en un acto, escrita en verso o prosa, que se solía representar entre la primera y la segunda jornada de las comedias del teatro clásico español

<sup>18</sup> Tonadilla es una canción tradicional española que tiene su origen en las jácaras (canciones de origen árabe), que se acompañaban con instrumentos y se interpretaban en los entreactos de una función de teatro, alternando con números de baile.

<sup>19</sup> Piezas de teatro enmarcadas dentro del teatro religioso. Se solían representar en festividades religiosas y contaban con una gran escenografía y un trabajo muy cuidado de estilo literario e interpretación artística.

<sup>20</sup> *El rapto de Europa* de Rubens. Rubens a su vez copia este cuadro de Tiziano.

junto a una viola de gamba apoyada del revés sobre un taburete. Estas tres damas y la viola de gamba podrían representar el plano intelectual y la cultura, la cual siempre tendrá un nivel superior respecto del trabajo manual. Además, resulta paradójico la posición en la que se encuentran las violas de gambas que es en el límite de los dos



Figura 4 . Detalle del cuadro de las Hilanderas. Velázquez. Museo del Prado.

planos descritos anteriormente y dando la espalda a lo que hemos considerado el primer plano de *nivel inferior*. La interpretación que podríamos dar a la situación de las violas de gambas siempre serán subjetivas como espectador y no divergiríamos de una simple conjetura del significado de dichos instrumentos: La viola de gamba representa a la música.

#### **Dos etapas italianas: Entre 1629 a 1631 y de 1649 a 1651.**

Velázquez realizó dos viajes a Italia entre agosto de 1629 a diciembre de 1630 y de 30 de noviembre de 1648 a 23 de junio de 1651. Durante el primer viaje se dedicó a estudiar y copiar obras de Tintoretto, Rafael y de Miguel Ángel. También realizó copias de obras antiguas y estableció contactos con la aristocracia vaticana. El segundo viaje tuvo como finalidad la adquisición de obras de arte para embellecer principalmente el Salón de los Espejos y la Pieza Ochavada. Cuando Velázquez llegó a Roma, por recomendación de Rubens, al que conoció en la corte madrileña en el 1628 se encontró

con una ciudad que había abrazado el arte barroco y el embellecimiento de la ciudad se convirtió en un asunto prioritario a partir del pontificado del Urbano VIII (1623-1644). Le sucederá Inocencio X (1644-1655), que será magistralmente retratado por Diego Velázquez (1650-1651) durante la segunda etapa romana del pintor sevillano. Roma se había convertido en el epicentro artístico mundial con la presencia de Gian Lorenzo Bernini, José de Ribera, Peter Paul Rubens...

No se sabe con certeza la relación que mantuvo Velázquez con algunos de los músicos con los que pudo haber coincidido en Roma, pero es probable que vivió en primera persona la evolución de la música barroca en los cuatro años que residió en Italia y en ese entorno cultural conocería a Giacomo Carissimi (1605-1674) quien siempre estuvo vinculado a la ciudad romana y fue maestro de capilla en San Apolinar, perteneciente al Collegium Germanicum en Roma, cargo que nunca abandonó. Le ofrecieron el cargo de maestro de San Marco de Venecia en sustitución de Claudio Monteverdi, pero lo rechazó. Adquirió tal fama, que embajadores y cardenales acudían a los oficios a escuchar la música que allí tocaban. Está considerado como el gran padre de la cantata<sup>21</sup> y del oratorio<sup>22</sup> y apreció antes que nadie la importancia expresiva de las piezas narrativas en los coros e introdujo el acompañamiento musical en la música litúrgica. Lamentablemente no publicó sus obras en vida y su música manuscrita fue destruida tras la disolución de los jesuitas en 1773.

Si en algún momento Velázquez escuchó música religiosa, acertadamente convergería con Gregorio Allegri (1582-1652), sacerdote, cantante y compositor italiano. Su obra, fundamentalmente compuesta por música sacra, consta de numerosas misas, motetes, lamentaciones, magnificats, concertini para voz solista, etc. Compuso una sonata en cuatro partes para cuerdas considerada prototipo del cuarteto de cuerdas, siendo su creación más conocida la música compuesta para el salmo *Miserere mei, Deus*, realizada hacia 1638. Desde entonces la obra es interpretada regularmente durante la Semana Santa en la Capilla Sixtina.

No podemos pasar por alto en la Roma de Velázquez la presencia de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), organista de la Basílica de San Pedro de Roma. Escribió un gran número de obras para órgano y clavicémbalo, incluyendo tocatas, caprichos, fantasías, canciones, ricercare (nombre genérico para cualquier pieza con contrapunto), danzas y variaciones. Fue uno de los inventores de la concepción moderna del tempo y su música tuvo una gran influencia en compositores posteriores, como Johann Sebastian Bach.

La música en Italia durante los siglos XVI y XVII estaba experimentando su máximo esplendor. A finales del siglo XVI en Italia (concretamente en Florencia) se constituye un grupo de músicos e intelectuales denominado *Camerata Fiorentina* que

<sup>21</sup> Es una pieza musical de origen italiano ( principios del siglo XVII) escrita para una o más voces solistas y acompañada de instrumentos

<sup>22</sup> Es un género musical dramático sin vestuarios ni decorados, compuesto generalmente para voces solistas y de temática frecuentemente religiosa.

crean la base del nuevo paradigma musical y atacaban la escritura musical contrapuntística a la que consideran culpable de destrozar la poesía, pues afirmaban que, en la composición contrapuntística, no se entendía la poesía, ya que cada palabra era entonada por distintas voces simultáneamente generando confusión. De este modo, la voz solista se hace protagonista de la escena y los madrigales y motetes que habían sobrevivido al nuevo siglo XVII tienden a reducir el número de voces. El recitativo<sup>23</sup> aparece en la escena musical italiana y sería encuadrado posteriormente en la ópera, el oratorio y la cantata, enriqueciendo la música vocal durante los siglos XVII al XIX. De este modo, el espectro musical en la sociedad italiana se clasificaría en música de “*iglesia, de cámara y de teatro*” tal y como estableció posteriormente Angelo Berardi en su obra *Miscellanea musicale* (1689).

El grupo de *Camerata Fiorentina*, a través de sus estudios realizados sobre las representaciones de teatro en la Grecia clásica, constataron que, en las obras teatrales griegas, el texto era cantado a voces individuales. De este modo, y musicalizando los textos dramáticos de carácter profano, surgió la ópera. *Dafne* de Jacopo Peri (1597) es considerada la primera ópera seguida de *Eurídice* (1600), del mismo autor. Pero fue Monteverdi con su *Orfeo* (1607) quien consolidó la forma añadiendo una introducción musical que se denominó *sinfonía* y dividió las partes cantadas en *arias*, dando estructura a la ópera moderna con la participación de cantantes líricos virtuosos y participación de gran número de instrumentos en la orquesta, en las que destacaban el acompañamiento con bajo continuo con viola o violonchelo y otros instrumentos productores de acordes como el clave o el laúd.

Velázquez no pudo estar ajeno a esta inmersión musical e instrumental durante su permanencia en Italia y es plausible que haya tenido la oportunidad de acudir a actuaciones musicales durante su estancia y haya experimentado sensaciones auditivas que hayan influido posteriormente en su producción artística.

En los últimos días de su vida pinta *Mercurio y Argos*,<sup>24</sup> en la que representa al pastor dormido con la flauta al lado que fue empleada por Mercurio para llevar a cabo su plan de dejar dormido a Argos. Velázquez no podría ser más breve en la representación de este pasaje mitológico con un ambiente crepuscular y la presencia de la vaca *Io* en un segundo plano con la flauta de pan – que previamente ha tocado Mercurio- en el suelo y vista casi de canto con lo que limita la presencia en el cuadro de este instrumento musical.

<sup>23</sup> El recitativo es una forma musical concebida para la voz humana que se caracteriza por tener las inflexiones de esta voz cuando dialoga. El recitativo se usó en la ópera, el oratorio y la cantata durante los s. XVII al XIX.

<sup>24</sup> Este episodio procede de las *Metamorfosis* de Ovidio. La escena representa el encargo de Júpiter de matar a Argos y liberar a *Io* que fue convertida en vaca.



Figura 5. Mercurio y Argos. Velázquez. Museo del Prado

### Conclusiones

Tras los diversos epígrafes de este artículo hemos realizado un recorrido por el ambiente musical que rodeó a Velázquez durante su producción. La escasa presencia de la música en las obras de Velázquez, a pesar de su contacto con músicos renombrados en Italia y en la corte española resulta sorprendente o quizás indica un interés limitado por parte del artista en este arte, sobre todo, cuando fue nombrado pintor real en la corte de Felipe IV, que era conocido por su gran aprecio por la música (ostentaba el título de *rey músico*). Más bien es manifestable que las veces que trasladó al lienzo algún tema musical, lo hizo por exigencia de ilustrar la composición o indicación del encargo.

No se podría decir lo mismo de su interés por la lectura y los libros, ya que, en el *Inventario de Bienes que dejaron a su muerte D. Diego de Silva Velázquez y su mujer Juana Pacheco* la biblioteca del maestro reunía una lista de 150 volúmenes en los que se recogían las principales obras usadas por el pintor en su taller, y recogía textos de pintura, astronomía, cartomancia, geometría, antigüedades, y un largo haber de conocimiento general del mundo entre los que destacamos el libro numerado con el inventario 434 denominado *Lipo Galio de Arte Música*, considerado un tratado de música posiblemente adquirido durante su estancia en Italia.

Finalmente, sería interesante realizar una aproximación a una comparación más exhaustiva de la iconografía musical de Velázquez con la de otros pintores de su mismo círculo artístico para extraer más conclusiones sobre esta índole y llegar a obtener un estudio más detallado.

## Bibliografía

- Álvarez Calero, A. (2013). Fray Francisco de Santiago: (1578?, Lisboa - 1644, Sevilla): su música y su entorno: Transcripciones de sus obras localizadas en las catedrales de Zaragoza. Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- Bejarano Pellicer, C. (2015). *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII* Ayuntamiento de Sevilla-ICAS, 2015.
- Bukofzer, Manfred F. (1986). *La Música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach. (Original en inglés ed. por W.W. Norton, 1947). Madrid: Alianza Música.*
- Bustos Rodríguez, A. (2009). Divertimentos en el siglo de oro español. *Revista Danzaratte*.6, 36-47.
- Capdepón Verdú, P. (2007). Maestros de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en el siglo XVIII (I). *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (47), 293-320.
- Casares, E., José López-Caló, Ismael Fernández de la Cuesta, María Luz González Peña. 1999. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Castellanos de Losada, B. (1854). *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia del baile español*. Madrid.
- Cea Galán, A. (2009). Semblanzas de compositores españoles. *Revista de la Fundación Juan March*, 388, 2-7.
- Cervantes. (1613). *El Celoso extremeño*. Novelas ejemplares.
- Checa, F. (2005). Tiziano, Venus, la música y la idea de la pintura. *Quintana*, 4 pp. 83-97
- Cherry, P. (1999). *Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural*. Catálogo Velázquez y Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- De Mariana, J. 1609. *Tratado Contra los juegos públicos*. Autores Españoles. Ed.: M. Rivadeneyra. p.433.
- Esquivel Navarro, J. 1642. *Discurso sobre el arte del Dançado, y sus excelencias y primer origen reprobando las acciones deshonestas*. Ed.:Juan Gómez de Blas.
- Etzion, J. (2001). *Mateo Romero (Maestro Capitán). Opera omnia latina*, 5 vols. Neuhausen.
- Fernández de Madrid, A; Martínez Medina, Fco J. ; Olmedo, Félix G. (1992). *Vida de Fray Fernando de Talavera: primer Arzobispo de Granada*. Universidad de Granada.
- Hellwig, K. (2004). Interpretaciones iconográficas de las Hilanderas hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez. *Boletín del Museo del Prado*. Tomo 22 (40). pp. 38-55.
- Historia y Nobleza del Reyno de León y Principado de Asturias*. British Museum, Ms. Eg. 1878, fol. 75 v (VARIA, 1960, II, p. 387).
- Jambou, L. (2006). De Mateo Romero a Juan Hidalgo. *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*.22 (1) pp.349-376.
- Mariano Lambea. 2001. *Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y el barroco*. Departamento de Musicología. CSIC. Barcelona.
- Martín Moreno, A. (1985). *Historia de la música andaluza*, Editoriales Andaluzas Unidas.
- Martínez Millán, J. (2018). Las capillas de música en el Barroco. *La música en la capilla Real durante el siglo XVIII* . Instituto universitario «La Corte en Europa. pp.11-50
- Palomino, A. (2008). *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Madrid

- Pliego de Andrés, V. (1997). Música y retórica en La Alegoría del Oído de Jan Brueghel «de Velours» y Rubens. *Archivo Español De Arte*, 70(279), 319-328. <https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i279.654>
- Portús Pérez, J. (2005). Las *Hilanderas* como fábula artística. *Boletín del Museo del Prado*.23. pp. 70-83.
- Portús Pérez, J. (2007). Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro. Museo Nacional del Prado.
- Portús Pérez, J. (2007). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado. p. 336
- Quiroga Arias, F. (J. de Jesús María). 1601. *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*. Ed. Viuda de Juan Gracián.
- Rey Marcos, J. J. 1983. La guitarra barroca en España. Música Barroca en España. Fundación Juan March, pp. 42-52
- Riello Velasco, J. M. (2004). *Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta*. Arte.3 pp. 105-132.
- Rubio, S. (1983). *Historia de la música española, 2. Desde el Ars nova hasta 1600*. Alianza Editorial.
- Sánchez Cantón, F.J. (1933). Fuentes literarias para la historia del arte español. Vol II, pp. 321-393
- Walter Hill, J. (2008). *La Música Barroca: Música en Europa occidental, 1580-1750*. Akal.

### Webgrafía

- <https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/documentos/bibliotecaDeVelazquez.html>
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3>
- <https://www.vallenajerilla.com/berceo/perezsanchez/velazquezysuarte.htm>
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Velázquez y su arte*. Biblioteca Gonzalo de Berceo

**Juan Luque Carrillo**

**Universidad de Córdoba**

<https://orcid.org/0000-0001-8705-0307> 

## **La fortuna crítica de Diego Velázquez: de pintor de corte a caballero de Santiago**

The critical fortune of Diego Velázquez: from royal painter to knight of the Order of Santiago

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.04>  
ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 64-77

Recibido el : 25-10-2023  
Aceptado el : 15-11-2023



**Resumen:**

Uno de los episodios más desconocidos en la vida del prestigioso pintor del barroco español Diego Velázquez fue su polémico nombramiento de caballero de la Orden de Santiago, meses antes de su fallecimiento en agosto de 1660. Desde su llegada a palacio en 1623, al servicio del joven monarca Felipe IV, el artista aspiró a alcanzar el título de noble mediante su ingreso en dicha orden militar, a pesar de no reunir las condiciones necesarias para la admisión. No obstante, tras un largo proceso de investigación sobre su linaje, Velázquez fue finalmente admitido en la Orden, por petición directa de Felipe IV y gracias a la dispensa otorgada por el Papa Alejandro VII en un breve apostólico con fecha de 9 de julio de 1659.

**Palabras Clave:** Diego Velázquez, Orden Militar de Santiago, Felipe IV, siglo XVII, nobleza

**Abstract:**

One of the most unknown episodes in the life of the prestigious Spanish Baroque painter Diego Velázquez was his controversial appointment as a knight of the Order of Santiago, months before his death in August 1660. Since his arrival at the palace in 1623, at the service of the young King Philip IV, the artist wanted to obtain the title of nobleman by joining said military order, although he did not meet the necessary conditions for admission. However, after a long investigation into his lineage, Velázquez was finally admitted to the Order, at the direct request of Philip IV and thanks to the dispensation approved by Pope Alexander VII in the papal brief dated July 9, 1659.

**Key words:** Diego Velázquez, Military Order of Santiago, Philip IV, 17th Century, nobility.

## Introducción. Diego Velázquez a la luz de la historiografía artística actual

Enfrentarse al estudio de la figura de Diego Velázquez puede parecer una labor interesante, y a la vez sumamente compleja, colmada de atractivos artísticos y retos biográficos en los que no faltaron momentos de gran expectación y enigmas aún ocultos. Tal es así que, en las últimas décadas, se ha escrito y publicado más de un centenar de libros, incontables artículos, aportaciones a seminarios, congresos y jornadas de investigación, sobre este “pintor de los pintores”, autor de su particular “teología de la pintura” que son *Las Meninas*, icono inconfundible de su producción artística y pieza clave del concepto de pintura de toda una época: la Moderna<sup>1</sup>.

De este modo, Velázquez ha llegado a ser considerado uno de los grandes pintores de toda la historia de la pintura universal, particularmente del período comúnmente denominado barroco. En concreto, para el caso de España, junto con Francisco de Goya y Pablo Picasso, forma parte del trío de pintores hispanos más ilustres, en opinión de muchos historiadores<sup>2</sup>. Sin embargo, en el caso de Velázquez, su proyección artística experimentó un desafortunado declive a partir de su muerte, acaecida el 6 de agosto de 1660, extendido a lo largo de todo el siglo XVIII, y del que no logró recuperarse hasta su redescubrimiento a partir de 1870 por parte de los artistas del impresionismo francés, quienes encontraron en su pintura un precedente inspirador. Tras esta feliz recuperación de la memoria artística del maestro, a partir de finales del siglo XIX, vieron la luz los primeros estudios y revisiones biográficas abordados por historiadores del arte, que consagraron su identidad y lanzaron su particular y flemática pintura a nivel mundial<sup>3</sup>.

Resulta evidente cómo esta circunstancia se debió, por un lado, al restringido acceso que se tuvo de la mayor parte de su producción, por hallarse encerrada hasta la fundación de la pinacoteca nacional del Prado entre los muros de las residencias reales de Madrid. Pero, por otro lado, lógicamente también influyó el propio estilo del artista, singularísimo e inconfundible, con el retrato como género predominante en cada una de sus etapas y periodos.

Sin embargo, con Velázquez, asistimos al encuentro con un extraordinario maestro del arte de la pintura que, con solo veinticuatro años de edad, logró convertirse en pintor de cámara, al servicio de la monarquía, lo cual le permitió vivir muy desahogadamente en el selecto ámbito cortesano y gozar de un prestigio y supremacía sobre todos los pintores españoles del Seiscientos. No obstante, su estilo no despertó apenas interés en muchos de los artistas de la época, quienes se mantuvieron fieles a los postulados de la pintura de tradición tardorrenacentista, sin valorar pues su moderno

<sup>1</sup> Véase: Calvo Serraller, Francisco (1991).

<sup>2</sup> Brown, Jonathan (1986): 27.

<sup>3</sup> Véase: Camón Aznar, José (1964).

naturalismo retratista. Y para mayor desavenencia, la estética del clasicismo difundida desde las academias instauradas a finales del siglo XVIII, abordó con indiferencia la genialidad y creatividad artísticas del maestro, en beneficio de los pintores barrocos del Setecientos y sus estilos más evolucionados<sup>4</sup>.

Ciertamente, la misión artística de Velázquez consistió, desde sus orígenes sevillanos en 1617, en la experimentación del retrato como principal género artístico, capaz de abarcar y recrear lo natural, la ficción, lo imaginario, las narraciones de las fábulas mitológicas y los pasajes evangélicos de contenido religioso-moral. Para ello, el artista se adentró profundamente en la imagen verosímil, para no quedarse en su mera copia, o reproducción, sino investirla de naturaleza, ya fuese real, es decir tomada del medio natural, o bien una imagen idealizada. En ambos casos, Velázquez dotó a sus imágenes de un particular realismo que terminó por convertirse en la principal característica de su credo y lenguaje artísticos, como puede advertirse en la mayoría de sus producciones creadas a partir de la década de 1630.

Por lo tanto, Velázquez pretendió recrear en sus obras una nueva realidad basada en la apariencia de las manchas, de la luz y el color, y que podía disolverse - cuando el espectador se acercaba - y demostrar la verdad interpretada por el artista, no la verdad específica reflejada en la naturaleza. Ello le llevó a reflexionar frecuentemente sobre el diálogo entre la realidad y la ficción pictórica, motivo por el que, únicamente a excepción de El Greco<sup>5</sup>, Velázquez se autorretrató en su conocido lienzo de *Las Meninas*, ejerciendo precisamente su arte de la pintura, con el pincel y la paleta entre sus manos (fig. 1).



Figura 1. Diego Velázquez (1599-1660): *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (detalle). 1656. Óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid, España.

<sup>4</sup> Cruzada Villaamil, Gregorio (1885): 35.

<sup>5</sup> Su autorretrato con los instrumentos del arte de la pintura, confundido a menudo con el retrato de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se considera el primer autorretrato en el que un artista español (de procedencia griega en este caso), inmortalizó su identidad y categoría profesional.

Es lógico pensar, pues, cómo esta pretensión estética, unida a su carácter -según muchos autores- frío y melancólico, lo convirtió en un artista aislado, excepcional en el medio en el que se movió, con una concepción preferentemente funcional, práctica, y escasamente reflexiva. También por ello nunca contó con verdaderos discípulos y seguidores que crearan escuela pictórica, a pesar de disponer de un taller personal en el que acogió e instruyó a varios oficiales y aprendices. Se impuso públicamente más la imagen del artista buscador incansable del título nobiliario, y que la sociedad estamental española le negaba, que la de su propio arte. Es decir, llegó a tener más importancia su propia identidad, que sus excelentes pinturas.

Al respecto, pocos son los maestros de la pintura española moderna que podrían compararse con Velázquez, retratados después de morir, como aparece en el famoso dibujo realizado por Juan de Alfaro, donde se muestra el cadáver del artista, tocado con un amplio sombrero, una capa y la cruz de Santiago sobre el pecho. Es, sin duda, un claro reflejo de su éxito social y de su mitificación como artista que, un siglo después, Antonio Acisclo Palomino describiría en su volumen de las *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*<sup>6</sup>. No obstante, ello alimentó un riesgo para la concepción artística del maestro, al pretender representar la realidad y no apariencias reales: su postrera condición de artista de ficción.

Es por ello que Velázquez exige, quizá más que otros artistas, un género historiográfico especial ya que, aunque pretendamos insertar su actividad en el contexto moderno que le tocó vivir, su personalidad rehúye y se separa de él. Crea su propia historia, al margen de las trayectorias pictóricas desarrolladas por los restantes pintores españoles barrocos, sin competir laboralmente por obtener encargos, sin tener ni siquiera relaciones personales y lazos de amistad dentro del gremio de pintores, y sin necesidad de darse a conocer y proyectar su arte entre los principales mecenas y patrocinadores locales del momento. Por lo tanto, la mejor forma de abordar a Velázquez es, en nuestra opinión, la biográfica, dando razón personal, aunque circunstanciada, de su concepto pictórico y su personalidad, y de ahí que, frente a los géneros y temáticas más demandados en la sociedad española del siglo XVII, Velázquez se aventuró particularmente en el retrato, logrando captar las personalidades de cada individuo y reflejar sus estados psicológicos.

Por todo ello, Velázquez rompió con la tradicional concepción de artista y obtuvo un éxito inmediato y pleno que le permitió viajar fuera de España en más de una ocasión, y modificar su propio estilo y lenguaje artístico, al tiempo que debió luchar contra su personalidad melancólica y circunstancias familiares, e incluso contra su propio

---

<sup>6</sup> Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1742): 77-85.

nacimiento que, como comprobaremos a continuación, fue su mayor infortunio para la obtención del deseado título de noble.

### Del anhelo a la realidad: concesión del hábito de la Orden Militar de Santiago

Tras su llegada en 1623 a la corte de Felipe IV, y sus dos viajes documentados a Italia, Velázquez experimentó el culmen de su carrera profesional, y también social, en 1659, año en que fue reconocido con la concesión de la cruz y hábito de la Orden de Santiago, gracias a su particular amistad con el rey quien, desde el primer momento, desde su ingreso en palacio, le consideró un cortesano, y no un simple pintor encargado de satisfacer sus inquietudes artísticas.

Sin embargo, Velázquez pertenecía no a la selecta hidalguía hispana seiscentista, sino a un colectivo profesional reunido en torno al arte y oficio de la pintura, un gremio, cuyos integrantes trabajaban y competían por conseguir encargos y proyectos y, de este modo, asegurar sus medios de vida y una cierta solvencia económica. Ahora bien, probablemente desde época temprana, Velázquez deseó ser investido con el hábito de una de las órdenes religiosas militares activas en el siglo XVII, lo cual traería consigo su inmediato reconocimiento de hidalgo y, por tanto, un honor social añadido a su condición de pintor, lo cual le permitiría proyectar su arte con mayor facilidad y conseguir un mayor éxito profesional aún.

Con total seguridad, durante su segundo viaje a Italia entre 1649 y 1651, ante las muestras de aprecio que recibiera de sus aristocráticos interlocutores, este deseo de obtener la hidalguía debió transformarse en necesidad, iniciando los primeros intentos y pasos con el fin de colmar sus pretensiones, incrementadas al recibir, en septiembre de 1652, el título de aposentador mayor de palacio, y su posterior traslado en 1655 a la Casa del Tesoro, inmediata al Alcázar, donde compartió vivienda con el barbero real Juan González<sup>7</sup>.

Además, en marzo de 1654 Velázquez recibió una carta -descubierta hace escasos años- de su viejo conocido y nuncio en España Monseñor Camillo Massimi, cuyo texto expresa una relación íntima y de gran afectividad entre ambos personajes, seguramente forjada durante los años de la etapa en que Massimi residió en Madrid, hasta 1658. El tono cercano y cálido con que Monseñor se dirige al pintor, reflejado particularmente en su despedida "*le bacio affettuosamente le mani [...]*"<sup>8</sup>, indica el grado de simpatía y aprecio que el religioso profesaba hacia Velázquez, verdaderamente no en un nivel de homogeneidad social, pero sí de indudable amistad. Esta relación de Massini con el pintor debió alimentar su necesidad de ser reconocido como caballero, lo cual consolidaría por otro lado, aún más, su trato continuado y amistoso con Felipe IV.

<sup>7</sup> Marías, Fernando (2005): 113.

<sup>8</sup> Baticle, Janine (1990): 56.

Velázquez anhelaba, por tanto, conseguir el hábito de una orden militar que no sólo lo elevara al estamento noble, sino que también lo situara al nivel de los grandes artistas recompensados con un título de caballero: Tiziano (con los títulos de caballero de la Escuela Dorada y Conde Palatino), Baccio Bandinelli, también caballero nombrado directamente por el emperador Carlos V, Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre y caballero de Santiago desde 1626, y Rubens, igualmente caballero (desde 1631) en este caso por petición de la infanta y gobernadora de los Países Bajos Isabel Clara Eugenia<sup>9</sup>.

Un hecho particularmente significativo en la vida del pintor fue la incorporación de su apellido materno en 1647 en su rúbrica, de modo que, a partir de esta fecha, el artista -conocido hasta entonces como Diego Velázquez- comenzó a denominarse Diego de Silva Velázquez, fórmula que incorporaba ahora la categoría social de la rama portuguesa de sus ancestros maternos, como vemos en algunas de sus obras posteriores a ese año, como el famoso *retrato del Papa Inocencio X*, fechado en 1650 y conservado en la romana Galería Doria Pamphili. Su firma en el trozo de pergamino que sostiene el



Figura 2. Diego Velázquez Diego Velázquez (1599-1660): *Retrato de Inocencio X*. 1650. Óleo sobre lienzo. Galería Doria Pamphili, Roma, Italia.

<sup>9</sup> Fernández, Antonio (1989): 48.

pontífice en su mano, informa: “*Alla San[ta] di Nr. Sig. Innocencio X<sup>o</sup>. Per Diego de Silva Velázquez della Camera di S. Mt. Catt.*”<sup>10</sup> (fig. 2).

Para asegurar su nombramiento de caballero de la Orden de Santiago, Velázquez encargó a su amigo el historiador y genealogista leonés Lázaro Díaz del Valle (1606-1669), cantor de la capilla real de Felipe IV, la redacción de un tratado sobre el *Origen e yllustracion del nobilissimo y real arte de la pintura y dibuxo con un Epilogo y nomenclatura de sus muy yllustres insignes y affamados profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores principes del orbe*; doble obra escrita entre 1656 y 1658 y jamás concluida, que se pensaba dedicar a Felipe IV y al propio Velázquez, y en la que incluso se desempolvó un escudo de armas familiar con dos cuarteles que incluyeron trece roeles azules en campo de plata y una orla de ocho aspas de oro en campo rojo. El capítulo final de esta obra reconocía, para mayor fortuna del pintor, como máximos artífices y maestros del arte de la pintura a Pedro Pablo Rubens y al propio Diego de Silva Velázquez<sup>11</sup>.

Sin embargo, para la investidura de un hábito de una orden militar, el Consejo de Órdenes requería de los candidatos dos condiciones imprescindibles: ser hidalgo y no haber ejercido ni ejercer oficio vil o mecánico. Ahora bien, según el procedimiento de concesión de un hábito, regulado por la pragmática de Actos Positivos de 1623, sancionado en 1653, únicamente el Papa podía dispensar al candidato de las dos condiciones requeridas, en caso de no reunir las. Y es que, en la *Regla y establecimientos nuevos* del Capítulo General de 1652-53, se explicaban detalladamente las condiciones que el candidato había de tener y que, por tanto, afectaban a Velázquez: “ser hijodalgo de sangre y sus padres y abuelos, y no de privilegio, no ser bastardo ni hijo o nieto de bastardo, ni descendiente en ningún grado de judío, moro o converso, ni descendiente -hasta el cuarto grado- de un condenado por la Santa Inquisición [...]”<sup>12</sup>. Comprobada su hidalguía, el aspirante debía igualmente demostrar que no había ejercido oficio vil, que implicara trabajo físico manual, o ser hijo o nieto de oficial.

Por otro lado, también se decretó nula la información “por patria común”, aunque Velázquez no dudó en solicitar ser investigado en su rama materna originaria de Oporto (Portugal), petición que fue aprobada, si bien los resultados obtenidos no fueron precisamente los deseados por el artista. De igual modo, el Consejo declaró inválidos los llamados “actos positivos”, es decir, aquellos servicios y trabajos prestados al rey que eximían al candidato de las dos condiciones descritas.

Y en esta situación, el 22 de julio de 1653, el Consejo de Órdenes instó desde Roma a Felipe IV, a que no solicitase dispensaciones de oficios y villanías, pues se habían de reunir escrupulosamente las dos condiciones necesarias, información a la que respondió ásperamente el monarca, apelando y solicitando dicha dispensa directamente

<sup>10</sup> Garrido Pérez, Carmen (1992): 82.

<sup>11</sup> Marías, Fernando. *Op. cit.*: 114.

<sup>12</sup> Lafuente Ferrari, Enrique (1966): 66.

al Papa, en caso de tener algún candidato o pretendiente. Aun así, días después, el 11 de agosto del mismo año, el Consejo advirtió con severidad al rey que no diese hábito a ningún criado de su corte que no tuviera ascendencia hidalga, ni a oficiales de su secretaría que no hubieran ejercido el cargo de secretario real<sup>13</sup>.

Aunque desde su temprana etapa de formación artística en Sevilla durante las primeras décadas del siglo XVII Velázquez fuese considerado por todos como hidalgo, la realidad distaba de esta interpretación. Es por ello que, conociendo el propio artista su origen no hidalgo, permitió en 1658 la publicación de un Real Decreto en que Felipe IV incoó el proceso de investigación de la nobleza de su sangre y de la de su familia, que hubiera lógicamente descubierto su verdadera identidad y su inminente negativa a la investidura del hábito. Sin embargo, varios años antes, en diciembre de 1650, Velázquez había obtenido la promesa de Inocencio X de apoyar su solicitud y concederle, llegado el momento oportuno, la dispensa de hidalguía, promesa que sin duda dio un giro al difícil proceso y permitió finalmente su feliz concesión<sup>14</sup>.

Ahora bien, respecto al segundo requisito solicitado por el Consejo de Órdenes, Velázquez tenía que demostrar que nunca había establecido en su obrador una tienda para la venta y comercialización de óleos y lienzos, beneficiándose económicamente pues de estas operaciones, así como la justificación de su aprendizaje artístico de manera autodidacta, sin ayuda de un instructor durante un periodo de aprendizaje estipulado. Sin embargo, lo más difícil de demostrar, ya que en este caso hubo de negar la realidad, fue la demostración de su libre ejercicio de la pintura, sin haber sido sometido previamente a un examen por el gremio de pintores para su capacitación y ejercicio de la profesión. Para esta difícil operación, Velázquez reunió a 74 testigos -24 madrileños y 50 de Sevilla-, quienes aportaron testimonios e informaciones favorables en todo caso para apoyar la candidatura del pintor<sup>15</sup>.

El Reglamento del Consejo exigía que el candidato -así como su padre y abuelos- no hubiera ejercido “oficio vil o mecánico”, es decir, trabajo que implicara esfuerzo manual o físico, entendiéndose bordador, cantero, mesonero, tabernero, escribano o sastre, entre otros. Para ello, los testigos reiteraron la condición de Velázquez de pintor real, al servicio de los deseos artísticos de Felipe IV y del embellecimiento de su palacio. En realidad, describieron su oficio como el de “criado del rey, aposentador y ayudante de cámara, trazador de interiores en palacio y pintor sólo por distracción personal y para contentar el gusto del monarca [...]”<sup>16</sup>.

Un inusual proceso de estudio de una candidatura cargada, por tanto, de “piadosas mentiras” y “realidad desvirtuada” en el que participaron artistas como Alonso Cano, Juan Carreño de Miranda, el florentino Angelo Nardi, Pedro Sánchez Falconete o

<sup>13</sup> Díez del Corral, Luís (1979): 82.

<sup>14</sup> Marías, Fernando. *Op. cit.*: 115.

<sup>15</sup> Pabón Núñez, Lucio (1964): 1563-1572.

<sup>16</sup> Bonet Correa, Antonio (1960): 215-249.



Francisco de Zurbarán, este último autor de un descarado testimonio por el cual se informaba del aprendizaje absolutamente autodidacta del pintor, sin entrar en contacto con otro maestro, y sin haberse jamás llegado a examinar de la profesión, ocultando pues su instrucción artística junto a su suegro Francisco Pacheco y su examen de ingreso al gremio de pintores en Sevilla documentado el 14 de marzo de 1617, ante los alcaldes veedores y maestros de la pintura Juan de Uceda y el propio Pacheco<sup>17</sup>.

Esta segunda condición debió, sin embargo, pasarse por alto, tras la recepción del breve pontificio que dispensaba de hidalguía al abuelo paterno del pintor. En el auto dirigido a Felipe IV sobre el resultado de la investigación, el Consejo de Órdenes concluyó que Velázquez nunca llegó a ejercer el arte de la pintura como profesión u oficio, al no haberse dedicado a la venta y comercialización de sus pinturas, y que nunca fue examinado como el resto de pintores de la época [grave error], de modo que su ejercicio de la pintura era algo puramente vocacional y al servicio de los caprichos del rey Felipe IV.

El proceso de investigación sobre Velázquez se inició el día 1 de noviembre de 1658 y en él, el Consejo de Órdenes se centró particularmente en el primer aspecto, su expediente de limpieza de sangre. Meses después, en febrero de 1659, los miembros de la comisión de estudio emitieron un primer juicio negativo sobre la supuesta hidalguía del abuelo materno (Juan Velázquez) y de las dos abuelas (María Rodríguez y Catalina de Zayas) del pintor. En respuesta a este dictamen desfavorable, Velázquez presentó en abril del mismo año nuevas pruebas a su favor, procedentes de la exención de “la blanca de la carne” por parte del ayuntamiento hispalense. Sin embargo, tras haber controlado el libro de la *Imposición de la carne* en Sevilla el 15 de febrero, el Consejo no consideró aptas las nuevas pruebas, de modo que no hubo rectificación ni retractación en el documento sobre la no reconocida hidalguía de sus ancestros<sup>18</sup>.

De este modo, Felipe IV fue informado de la necesidad de conseguir una licencia pontificia para poder continuar con el proceso de nombramiento de caballero de su pintor de cámara. Tras un primer breve apostólico de Alejandro VII que rechazó la hidalguía de la línea paterna del artista, un segundo breve con fecha de 7 de octubre de 1659 autorizó el título correspondiente. Felizmente, un mes después, el 28 de noviembre, el rey concedió a Velázquez la cédula real de hidalguía necesaria y, acto seguido, en el madrileño monasterio de las jerónimas del *Corpus Christi*, Diego de Silva Velázquez pudo finalmente recibir el deseado hábito de la Orden Militar de Santiago<sup>19</sup>. Para ello, sin embargo, el artista hubo de invertir una fortuna, entre sobornos, documentación y gastos de administración, superando la barrera de la realidad histórica para acceder a una dimensión ficticia y difusa carente de rigor y certeza, profundamente cuestionada ya entre sus contemporáneos y artistas posteriores.

<sup>17</sup> Marías, Fernando. *Op. cit.*: 115.

<sup>18</sup> Harris, Enriqueta (1991): 97.

<sup>19</sup> Maravall, José Antonio (1987): 112.

No obstante, a pesar de su ambicioso logro social, Velázquez vivió durante sus últimos años asumiendo funciones de aposentador real, envuelto a menudo en tareas propias del cargo, aunque sin descuidar lógicamente su pintura. Debió, por tanto, ocuparse de la calefacción del Alcázar durante los fríos meses de invierno, mantener las esteras en los suelos y pavimentos, dirigir reparaciones e incluso interceder a veces en las habituales disputas y riñas entre sus subordinados.

Y en este contexto, al final de su trayectoria artística, Velázquez intentó volver a viajar a Italia en 1657, aunque esta vez sin éxito. Los motivos de este tercer viaje frustrado se nos escapan, más allá seguramente de la gestión de otros encargos artísticos para Felipe IV. Es muy probable que el pintor, de 58 años, deseara reencontrarse con su hijo Antonio y su nieta Inés, que había enviudado precisamente ese mismo año de su marido, el napolitano Onofre de Lifrangui. Por lo tanto, aparte de las razones profesionales que motivaron este viaje, es lógico pensar que Velázquez deseara reencontrarse con su hijo y su nieta para mostrarles su condolencia ante la dura pérdida del joven napolitano.

De este modo llegamos al final de la vida del artista. Meses antes de su muerte, Velázquez preparó la que sería su última salida fuera de Madrid, con destino Fuenterrabía, donde tuvo lugar el enlace matrimonial entre el rey de Francia Luis XIV y su esposa la infanta María Teresa de Austria y Borbón, acto que serviría para sellar de nuevo la paz entre Francia y España, a través de la llamada Paz de los Pirineos. Allí, el pintor se encargó de preparar el alojamiento del séquito real y de diseñar las decoraciones y estructuras arquitectónicas efímeras que decoraron el pabellón donde se celebró la ceremonia nupcial entre los días 3, 7 y 9 de junio de 1660, en la Isla de los Faisanes, en medio del río Bidasoa, en la frontera franco-hispana<sup>20</sup>.

Sin embargo, según la mayoría de los cronistas que asistieron y narraron el enlace, no parece que Velázquez participara directamente en él, aunque en opinión de Palomino, sí que estuvo presente, vistiendo el día de la entrega de la nueva reina de Francia un jubón con rica punta de plata de Milán bajo la capa de la Orden de Santiago, su espada de caballero al cinto y una vistosa cadena de oro sobre el pecho, sobre la que colgaba la venera de la Orden ricamente adornada con diamantes. Finalmente, concluidos los esponsales, el artista regresó a Madrid a finales de junio<sup>21</sup>.

Solo un mes después de su viaje, Velázquez cayó gravemente enfermo, probablemente de viruela, falleciendo días después, el 6 de agosto de 1660, tras recibir la extremaunción y haber confesado con el patriarca de las Indias y arzobispo de Tiro, Monseñor don Alfonso Pérez de Guzmán.

Debido a la rapidez con que la enfermedad entró en fase irreversible, Velázquez no pudo redactar testamento, dejando la disposición de sus últimas voluntades en

<sup>20</sup> Bonet Correa, Antonio. *Op. cit.*: 215-249.

<sup>21</sup> Marías, Fernando. *Op. cit.*: 117.

manos de su esposa, doña Juana Pacheco, y don Gaspar de Fuensalida, su gran amigo y persona de confianza, quienes ofrecieron 236 misas de ordinario por su alma. Finalmente, el día 7 de agosto Diego de Silva Velázquez fue sepultado en una de las bóvedas de la capilla funeraria de Fuensalida, en la madrileña parroquia de San Juan Bautista, actualmente desaparecida a consecuencia de su demolición a principios del siglo XIX.

Curiosamente, sólo una semana después, falleció también su esposa, recibiendo sepultura junto a su marido, en el mismo panteón. Ante la celeridad de los inesperados acontecimientos, doña Juana Pacheco tampoco redactó carta testamentaria. Consideramos, en efecto, que el verdadero testamento simbólico de Diego Velázquez yacía en el ansiado hábito de Santiago, por el que luchó incesantemente durante sus últimos años de vida y con el que fue amortajado y honradamente enterrado. Precisamente, durante la velación del féretro, su joven discípulo cordobés Juan de Alfaro retrató al difunto Velázquez, presumiblemente con su capa y cruz militar. Este interesante dibujo a carboncillo, al que ya hicimos mención al inicio de nuestro trabajo,

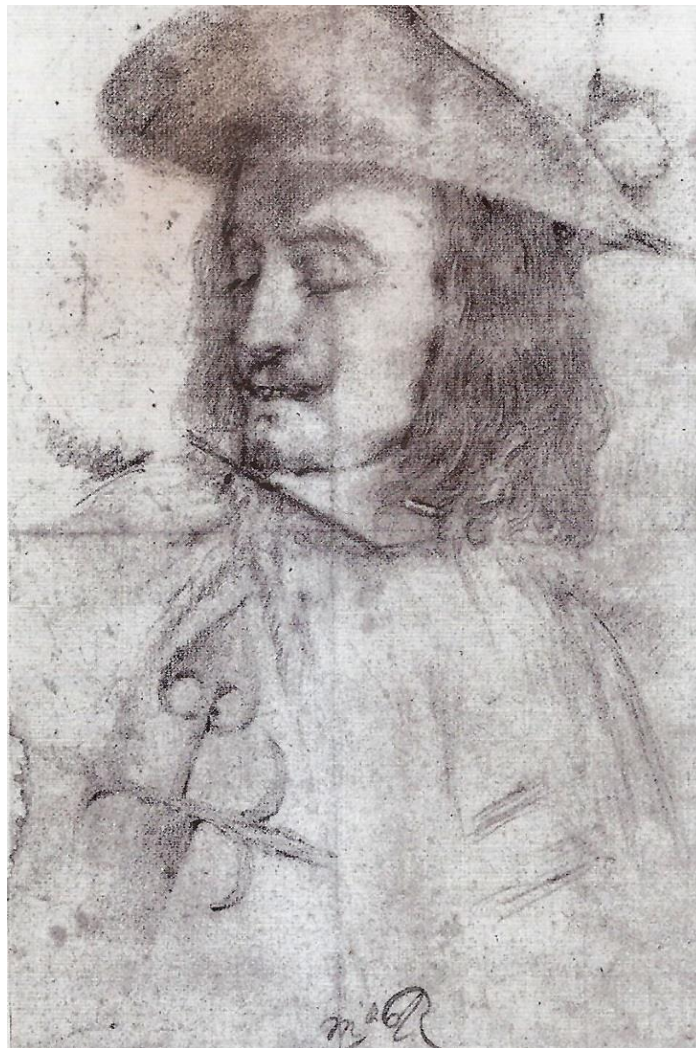


Figura 3. Juan de Alfaro y Gámez (1643-1680): Retrato de Diego Velázquez difunto. 1660. Carboncillo. Colección Frits Lugt, París, Francia.

se conserva actualmente en la Colección *Frits Lugt* de París (fig. 3). El final de la vida de Diego Velázquez quedó, según muchos autores, marcado por su personalidad melancólica, flemática y probablemente poco comprendida en su tiempo. Desde entonces, y gracias al interés que suscitó póstumamente su genio artístico, han sido muchos los pintores -Claudio Coello, Lucas Giordano, Goya, Manet o el mismo Picasso- quienes han mantenido vivas la influencia velazqueña y su memoria en la historiografía artística del vasto universo del Barroco.

### Conclusión

Por último, a modo de conclusión, queremos referirnos nuevamente a la figura de Diego Velázquez como uno de los retos y atractivos más interesantes de la historia de la pintura española de todos los tiempos. Junto a su capacidad creativa y su indudable genio artístico, la personalidad huidiza y enigmática del maestro, ha hecho meditar también sobre su capacidad intelectual, dando a conocer una vida colmada de estragos y dificultades humanas felizmente superadas, con las cuales pretendió crear un mito conscientemente construido en base a sus particulares intereses sociales y personales, como ha quedado de manifiesto en su nombramiento de caballero de la Orden Militar de Santiago.

Pintor de cámara desde los veinticuatro años, especializado en el género del retrato, al que dotó de un especialísimo y singular realismo plástico, Velázquez superó con creces sus ambiciones profesionales, obteniendo un éxito inconfundible y convirtiéndose, por tanto, en uno de los iconos universales del arte del siglo XVII. La calidad de sus creaciones y la categoría humana que otorgaba a sus personajes y escenas cortesanas le convirtieron, pues, en la figura más sobresaliente de la escuela española de mediados del Seiscientos, al amparo de sus influyentes amistades e importantes lazos con los más destacados miembros de palacio y de la sociedad madrileña de la época.

Su personalidad ya descrita le llevó por unos derroteros que él mismo se fijó, difíciles e inusuales, pero apasionados y de gran interés para la historiografía actual. Paralelamente, su estilo pictórico, amable, cercano en su primera etapa sevillana, frente al marcado aristocratismo de sus últimas composiciones, sigue vigente aún en el estudio de la cultura del siglo XVII español, como testimonio inequívoco de un caso excepcional que rebasó las fronteras de nuestro país y participó del expectante y amplísimo capítulo de la pintura europea barroca.

## Referencias

- Baticle, J. (1990). *Velázquez, el pintor hidalgo*. Madrid, Aguilar.
- Bonet Correa, A. (1960). *Velázquez. Arquitecto y decorador*. Archivo Español de Arte, 33, 215-249.
- Brown, J. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid, Alianza.
- Calvo Serraller, F. (1991). *Velázquez*. Barcelona, Antártida.
- Camón Aznar, J. (1964). *Velázquez, 2. Vols.* Madrid, Espasa Calpe.
- Cruzada Villaamil, G. (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid, Librería de Miguel Guijarro.
- Díez del Corral, L. (1979). *Velázquez, Felipe IV e Italia*. Madrid, Espasa Calpe.
- Fernández, A. (1989). *Los grandes pintores barrocos*. Barcelona, Vicens Vives.
- Garrido Pérez, C. (1992). *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid, Museo del Prado.
- Harris, E. (1991): *Velázquez*. Vitoria, Ephialte.
- Lafuente Ferrari, E. (1966). *Velázquez. Estudio biográfico y crítico*. Barcelona, Carroggio.
- Maravall, J. A. (1987). *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*. Madrid, Guadarrama.
- Marías, F. (2005). *Velázquez*. Madrid, Arlanza.
- Pabón Núñez, L. (1964). Góngora, Velázquez y El Greco. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 9, 1563-1572.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (1742). *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres, Imprenta de Henrique Woodfall.

**Rafael Mantas Fernández**

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación  
Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0000-0002-7365-8765> 

## **Y llegó a la Corte... Sebastián Martínez tras los pasos de Diego Velázquez**

And he arrived at the Court... Sebastián Martínez  
in the footsteps of Diego Velázquez

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.05>

ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 78-93

Recibido el : 18-11-2023

Aceptado el : 29-11-2023

**Resumen:**

El *Museo pictórico y escala óptica* aportó una breve, pero interesante, información sobre la estancia de Sebastián Martínez Domedel en la Corte de Felipe IV. Según Antonio Palomino, este acontecimiento se produjo en 1660, tras la muerte de Diego Velázquez. El presente trabajo contextualiza la actividad productiva del pintor giennense antes de su llegada a Madrid. Posteriormente, analiza las noticias recogidas por el tratadista natural de Bujalance sobre la presencia del pintor en la Corte y su relación con el monarca. Por último, examina el enriquecimiento de su estilo al entrar en contacto con las obras de los grandes maestros de la pintura que formaban parte de las colecciones reales..

**Palabras Clave:** Sebastián Martínez Domedel; Diego Velázquez; Corte; Felipe IV.

**Abstrac:**

The *Museo pictórico y escala óptica* provided brief but interesting information on Sebastián Martínez Domedel's stay at the Court of Philip IV. According to Antonio Palomino, this event took place in 1660 after the death of Diego Velázquez. This work contextualises the production activity of the painter from Gienna before his arrival in Madrid. It then goes on to analyse the information gathered by the treatise writer from Bujalance on the painter's presence at Court and his relationship with the monarch. Finally, he examines the enrichment of his style as he came into contact with the works of the great masters of painting that formed part of the royal collections..

**Key words:** Sebastián Martínez Domedel; Diego Velázquez, Court; Felipe IV

**“Vino a Madrid, habiendo muerto Don Diego Velázquez y el Señor Felipe Cuarto le hizo su pintor...”**

“Vino a Madrid, habiendo muerto Don Diego Velázquez, y el señor Felipe Cuarto le hizo su pintor” (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948). Este testimonio recogido por Antonio Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* sitúa a Sebastián Martínez Domedel (Jaén, 1615 – Madrid 1667) accediendo a los círculos cortesanos del monarca Felipe IV, tras el fallecimiento de Diego Velázquez acaecido el 6 de agosto de 1660. El objetivo de este viaje era complejo y a la vez ambicioso, pues intentaba buscar fortuna de la misma forma que lo hizo el pintor sevillano cuando llegó por primera vez a Madrid en 1623, gracias a la mediación ejercida por Francisco Pacheco y por el conde-duque de Olivares, y a la vez aspiraba a ocupar el vacío dejado por Diego Velázquez.

Este suceso de la biografía de Sebastián Martínez Domedel se produjo cuando el giennense tenía aproximadamente cuarenta o cincuenta años y se encontraba en la plenitud de su carrera artística. En su ciudad natal era la figura más destacada como lo acreditaban los diversos encargos recibidos, tanto para la clientela privada como para la eclesiástica. Gracias al crédito alcanzado, el pintor logró una holgada situación económica y un gran prestigio artístico dentro de la sociedad local.

Sin embargo, la fama de Sebastián Martínez Domedel no se limitaba únicamente a la ciudad de Jaén, ya que su producción pictórica gozó de gran reconocimiento fuera de ella, como demuestran encargos como los del Duque de Arcos para la hechura de un gran lienzo para el altar del convento de Capuchinos de Marchena (Sevilla) (Ravé Prieto, 2011) o el del Duque de Segorbe y Cardona para ornamentar dos retablos de la Iglesia de San Mateo de Lucena (Córdoba) (García Luque, 2021), cuyos cuadros según Antonio Palomino contaban “con gran aprobación de los del arte” (Palomino de Castro y Velasco, 1724: 948).

Entre todos los trabajos que lleva a cabo Sebastián Martínez entre las décadas de 1650 y 1660 destacan los encargos de la Catedral de Jaén, que tras la finalización y consagración de la nueva fábrica realizada por Juan de Aranda Salazar necesitaba ornamentar sus capillas (Serrano Estrella, 2016). En su actividad pictórica, Sebastián Martínez demuestra sus buenas dotes como artista y el dominio de un variado registro creativo como sucede en la decoración de la cubierta del relicario del Santo Rostro, obra elogiada por su contemporáneo Juan Núñez de Sotomayor al decir que “justamente merece las aclamaciones de este siglo” (1661: 28) y en el *Martirio de San Sebastián*, el cuadro más reconocido por las fuentes, como aprobó Antonio Palomino al decir que era “cosa admirable, en lo historiado, caprichoso, y bien observado de luz” (ed.1947: 948). Su producción no se limitó exclusivamente a la ejecución de pinturas, sino que además abarcó labores de asesoramiento para el modelo de San Miguel que debía decorar una de las pechinas del cimborrio de la cúpula en sustitución del proyectado previamente por el arquitecto Juan de Aranda Salazar (Higueras Maldonado, 2009: 86). Asimismo, en



1660 proyectó unos diseños de rejería para el altar del presbiterio, que posteriormente fueron ejecutados por los maestros doradores Sebastián Muñoz, Jacinto de Luque y Juan Troyano Gómez (Higueras Maldonado, 2009: 75).

Además de la tabla que representa a la *Efigie de la Santa Verónica*, el nombre de Sebastián Martínez también está ligado a la factura del resto de los lienzos que originalmente completaban el programa iconográfico del Altar Mayor de la Catedral giennense con unos cuadros que reproducen la composición y la iconografía de unas obras del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Esta empresa pretendía “refrescar” el retablo realizado por Sebastián de Solís entre 1602-1605, y posteriormente dorado y estofado en 1610 por Cristóbal Vela y Juan de Quintanilla (Ulierte Vázquez, 1986: 71, 82-86). Para ello, era necesaria la sustitución de los anteriores cuadros de Francisco Silanes de la *Anunciación* y la *Visitación*, los cuales estaban fechados en 1601 (López Molina, 1999: 922-923; López Molina, 2005: 148-149).

### **El encargo para la decoración del altar mayor de la Catedral de Jaén y su contacto con las colecciones reales...**

La designación por parte del cabildo catedralicio para que Sebastián Martínez Domedel pintara estos cuadros entre 1661 y 1662 revela la gran estima que tenían sobre su figura y su obra. Por otro lado, este acontecimiento documenta al giennense en Madrid, pues estas copias debían ser ejecutadas *in situ* en las dependencias reales. Es posible que este encargo para reemplazar los cuadros existentes estuviera motivado por el cambio en el gusto artístico experimentado en la segunda mitad del siglo XVII, así como por la necesidad de enriquecer y renovar el patrimonio de la Catedral de Jaén.

Las primeras gestiones emprendidas por el cabildo catedralicio de Jaén para obtener los permisos para copiar unas pinturas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial datan del 3 de agosto de 1661, gracias a las mediaciones del canónigo Pedro de Sahagún, Vicente Pimentel y Moscoso y Alonso Ramírez del Prado, agente del cabildo en Madrid. Estos nombres estaban relacionados con Baltasar de Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo en ese momento (1646-1665) y anteriormente obispo de la Diócesis de Jaén (1619-1646), por lo que es probable que asesorara al cabildo giennense en la decoración del nuevo retablo y que intercediera en la elección de los cuadros (Serrano Estrella, 2013: 111-115; Serrano Estrella, 2016). En las actas capitulares se especificaba que era necesario “sacar muy buenas copias”, en formato “pequeño”, para que “se ynbianen algunas para hazer elección”<sup>1</sup>. La designación de El Escorial para elaborar el programa iconográfico del retablo mayor giennense, responde a que el Monasterio de San Lorenzo era el referente pictórico y devocional de la España del siglo

<sup>1</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40, (1661-1665), f. s/n. Jaén, 3 de agosto de 1661.

XVII por la interesante colección pictórica recopilada sobre todo por Felipe II y Felipe IV durante los siglos XVI y XVII, con obras de las escuelas italiana, flamenca y española con autores como Tiziano, Tintoretto, Veronés, Van der Weyden, Rubens, Van Dyck, Alonso Sánchez Coello, Navarrete el Mudo o Diego Velázquez.

El 14 de octubre de 1661, el cabildo de la Catedral de Jaén dicta que Sebastián Martínez Domedel sea el encargado de tomar las copias de El Escorial. Según consta en la documentación, el pintor tenía total libertad para elegir las obras que le “parezieren mas apropósito”, al mismo tiempo que se le ordena que “las trayga p<sup>ra</sup> q se elija lo que parezieren mejor”<sup>2</sup>. En esta ocasión, Vicente Pimentel y Moscoso vuelve a mediar en las gestiones y piden que se les informe de todo lo acontecido.

Transcurridos unos meses, y por motivos desconocidos, las copias no se habían ejecutado. Por ello, el cabildo catedralicio dirigió otro escrito al monarca Felipe IV el 14 de febrero de 1662 suplicando que le otorgara nuevamente la licencia para reproducir las pinturas de El Escorial<sup>3</sup>.

Finalmente, tras la elección por parte del cabildo catedralicio, los temas seleccionados para el piso inferior del retablo fueron *La Anunciación*, copia de un lienzo de Alessandro Allori (1584) que gozó de gran devoción durante el siglo XVII y *La Visitación*, considerada tradicionalmente como copia de una obra de Tiziano, pero que recientemente ha sido relacionada con un cuadro homónimo del pintor Cristóbal Vela Cobo del Monasterio de Santa Isabel de Córdoba (Palencia Cerezo, 2016: 73-76). Completan el programa iconográfico los cuadros del piso superior que reproducen los temas de *La Flagelación de Cristo* y *El Descendimiento*, copiados respectivamente de Navarrete “el Mudo” y de Daniele da Volterra.

Esta empresa se puede considerar un punto de inflexión en la carrera de Sebastián Martínez, dado que el conocimiento de las obras de los grandes maestros de las colecciones reales supuso un enriqueciendo notable en su estilo y además podría haber sido el motivo que explicaría su acceso a la Corte de Felipe IV.

### **Aportación documental sobre la estancia de Sebastián Martínez Domedel en la villa de Madrid..**

A pesar de ser uno de los episodios más conocidos de su biografía y de ser señalado de forma unánime por la historiografía (Ponz, 1772-1794: t. XVI, 196; Ceán Bermúdez, ed. 2001: t. III, 80), existen varias incógnitas al respecto ya que dicha información no se encuentra contrastada documentalmente.

La presencia de un pintor en la Corte suponía alcanzar el máximo prestigio dentro de su carrera profesional, al poder firmar sus obras como “Pictor Regis”. Se desconoce

<sup>2</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661-1665), f. s/n. Jaén, 14 de octubre de 1661.

<sup>3</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661-1665), f. s/n. Jaén, 14 de febrero de 1662.

si realmente Sebastián Martínez Domedel trabajó para Felipe IV. Tampoco se sabe cuál fue el título de su nombramiento, ni que labor desempeñó al servicio de la Corona. En cualquier caso, y tomando como verdadero el testimonio de Antonio Palomino, el giennense no pudo disfrutar mucho tiempo ni del cargo ni de su estancia madrileña, ya que pocos años después, en 1667, se produjo su fallecimiento. Sin embargo, las noticias del tratadista de Bujalance poseen cierta veracidad porque fueron autorizadas por Antonio García Reinoso (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948), quien fuera pintor y seguidor de Sebastián Martínez y que según el juicio de Antonio Palomino “imitó en gran manera, si bien con poco estudio del natural, y así salió algo amanerado, pero con una gracia muy singular y de buen gusto en historias, países, paños y celajes” (ed.1947: 996-997).

Además de las referencias halladas en las Actas Capitulares del Archivo Histórico Diocesano de Jaén sobre las copias de El Escorial, existen otras pruebas documentales que certifican la presencia de Sebastián Martínez en Madrid.

A propósito de ello, en 1661 Sebastián Martínez se localizaba en Madrid para declarar juramento a favor de la nobleza del linaje del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano para ingresar en la Orden de Santiago (Delgado Barrado & López Arandia, 2009: 100, 192). El pintor fue el primer testigo, exponiendo que el solicitante era vecino de Jaén y que lo conocía tanto a él como a sus abuelos y sus padres, Fernando de Contreras y Vera y Juana Ramírez de Arellano. Sobre el aspirante, Martínez expuso que jamás había sido retado, ni faltado al linaje de su sangre y que era capaz de montar a caballo. Además informó que previamente habían ingresado en la orden su abuelo paterno, su padre y su hermano y que ninguno de ellos había sido imputado por la Santa Inquisición. Asimismo testificó que disponían de unos enterramientos familiares en la capilla mayor del convento de la Santísima Trinidad y en el convento de las Bernardas.

Por otro lado, Antonio Palomino aseguró haber visto sus cuadros en casas de particulares madrileños (ed.1947: 948). Esta afirmación queda documentada por el encargo que recibió en 1662 de D. Diego Gómez de Sandoval, V Duque de Lerma (Agulló y Cobo, 1978: 94). El 3 de marzo de 1662, el pintor se encontraba en la villa de Madrid recibiendo una carta de pago de cinco lienzos por la cantidad de 2.000 reales de vellón (Mantas Fernández, 2020: 94, 111). Salvo la tasación de los cuadros, se desconoce cualquier otro dato, como sus iconografías, sus medidas o las condiciones del encargo. Dos días después, el pintor declaró recibir el total del pago, figurando entre los testigos el licenciado y presbítero Diego Martínez de Orozco, hijo primogénito del primer matrimonio de Sebastián Martínez con Catalina de Orozco (Agulló y Cobo, 1978: 94). Por otro lado, hay que precisar que durante la década de 1660 el pintor giennense compartió residencia entre Madrid y su ciudad natal. En uno de los continuos viajes entre Jaén y Madrid, el 18 de diciembre de 1662, el cabildo catedralicio de Jaén le encargó la

ejecución del *Martirio de San Sebastián* por la cantidad de 3.000 reales<sup>4</sup>. Igualmente, está documentado que Francisco Domedel, criado del V Duque de Lerma, otorgó en Madrid un poder a Sebastián Martínez para obtener información sobre su ascendencia genealógica en Jaén (Agulló y Cobo, 1978: 95). Posteriormente, el 31 de julio de 1663 Francisco Domedel le concedió poderes notariales para que tramitara su ingreso en la orden de los Caballeros de Cristo o de Montesa (Lázaro Damas, 1994: 307). Finalmente, el 24 de septiembre de 1665, su pariente y Margarita Almeida realizaron capitulaciones matrimoniales para desposarse (Agulló y Cobo, 1978: 95).

El rastro documental de Sebastián Martínez en la villa de Madrid se pierde hasta 1667. A raíz de unos graves problemas de salud y ante la imposibilidad de trasladarse a su ciudad natal (Cañada Quesada, 1991: 30; Capel Margarito, 1973: 24-25), el pintor otorgó un poder el 29 de septiembre de 1667 a Francisco de Miranda y Parra, correo mayor de Jaén<sup>5</sup>.

La razón para emitir este documento antes de fallecer fue la de contraer segundas nupcias con Juana de la Peña, una joven natural de Bailén que llegó a la casa del pintor cuando contaba con siete años. Todo parece indicar que, tras el fallecimiento de su primera mujer, Sebastián Martínez mantuvo un acercamiento afectivo con Juana de la Peña. Desde el principio, la relación estuvo cargada de polémica al producirse poco tiempo después de enviudar y por la considerable diferencia de edad que había entre ambos. A este controvertido episodio se le sumó la ambigua situación de la joven dentro de la casa de Martínez, ya que para algunos había sido parte de su servidumbre, sin embargo el pintor dejó claro en la redacción del poder que nunca la había tenido como criada.

Sebastián Martínez también testificó que tuvo varios hijos con Juana de la Peña, a los cuales quiso reconocer legalmente para honrarlos a ellos y a su madre, puesto que habían sido fruto de una relación fuera del matrimonio, incrementando aún más el escándalo<sup>6</sup>. El número total no parece estar de todo claro, pues según las noticias del pintor fueron tres; aunque para Juan Francisco de Moya, prior de la parroquia de San Ildefonso, pudieron ser hasta cuatro o cinco.

Respecto a sus hijos, el propio pintor expuso que Juan, el mayor, nació en 1660<sup>7</sup>, estando Martínez fuera de Jaén y que en ese momento contaba con siete años de edad. Cuando se produjo su alumbramiento, el niño fue dejado en la puerta de una iglesia sin el conocimiento de sus padres con la intención de evitar un escándalo dentro de la ciudad. Juana de la Peña, su madre, lo dio por muerto, hasta que pasados unos años descubrió que estaba vivo y que había sido adoptado por otra familia giennense, intentando

<sup>4</sup> AHDJ: Actas Capitulares, nº 40 (1661-1664), f. s/n. Jaén, 18 de diciembre de 1662.

<sup>5</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>6</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>7</sup> Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657 - 1669), f. 95v. Jaén, 4 de marzo de 1660.

recuperarlo, aunque sin éxito. Los otros dos, Manuela (1663)<sup>8</sup> y Sebastián (1665)<sup>9</sup>, no corrieron la misma suerte y fueron criados sin incidentes por su madre en su vivienda, siendo reconocidos como hijos legítimos.

El 10 de octubre de 1667<sup>10</sup>, Antonio de Torres Bernal manifestó el deseo del pintor de desposarse de palabra con Juana de la Peña a través de un poder que había sido enviado a Francisco de Miranda y Parra. Además, informó que Sebastián Martínez continuaba en Madrid y que se encontraba muy enfermo, corriendo su vida un serio peligro.

Por su parte, Juan Francisco de Moya, prior de la parroquia de San Ildefonso de Jaén, declaró conocer a los contrayentes diciendo que ambos eran libres y solteros y que habían tenido cuatro o cinco hijos siendo severamente amonestados por ello en tres ocasiones. Además transmitió el deseo del pintor de casarse. Según el clérigo, Sebastián Martínez tenía el deseo de satisfacer a Juana de la Peña y de cumplir con su obligación de honor para legitimar a sus hijos y para cesar con el escándalo. Por último, Joseph de Rivas, deán, canónigo de la Santa Iglesia de Jaén, gobernador, provisor y vicario general del Obispado giennense autorizó los autos y el poder, junto con el informe presentado por el párroco de San Ildefonso para que se realizara verdadero matrimonio entre el pintor y Juana de la Peña.

Ese mismo día, a las tres y media de la tarde, Francisco de Moya desposó por palabras de presente a Sebastián Martínez con Juana de la Peña en la parroquia de San Ildefonso<sup>11</sup>.

En todo momento Sebastián Martínez mostró su intención y voluntad de honrar a Juana de la Peña, para evitarle todo el deshonor que le había causado, dejándola a ella y a sus hijos como herederos legítimos y para darles una mayor tranquilidad económica. No obstante, además de querer cumplir su promesa de casarse con Juana de la Peña el pintor quería morir en paz para “salir de carga tan pesada”<sup>12</sup>.

El enlace matrimonial duró poco tiempo a causa del fallecimiento del pintor unos días después en la villa de Madrid. Todo parece indicar que la causa de su muerte se debió a que el pintor se encontraba “enfermo mui de peligro de tercianas maliciosas”<sup>13</sup>, cuyos síntomas han sido identificados con la enfermedad de paludismo, una de las principales causas de mortandad durante la Edad Moderna (Lázaro Damas, 1994: 301). La noticia fue contrastada por Vicente Ibáñez (1918:169) al localizar la partida de defunción, que indicaba que Sebastián Martínez Domedel residía en el Mesón Nuevo de

<sup>8</sup> Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657 - 1669), f. 211v. Jaén, 30 de enero de 1663.

<sup>9</sup> Agradezco a Rafael Cañada Quesada la localización del documento. AHDJ: San Ildefonso, Libro de Bautismos, nº 15 (1657-1669), f. 362v. Jaén, 24 de diciembre de 1666.

<sup>10</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Jaén, 10 de octubre de 1667.

<sup>11</sup> AHDJ: San Ildefonso, Libro de Desposorios y Velaciones, nº 8, ff. 378-379. Jaén, 10 de octubre de 1667.

<sup>12</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, leg. 443-A (1665-1668), s/f. Madrid, 29 de septiembre de 1667.

<sup>13</sup> AHDJ: Expedientes Matrimoniales de Jaén, Legajo 443-A (1665-1668). Jaén, 10 de octubre de 1667.

Francisco Delgado, en la Puerta de Segovia y que murió el 30 de octubre de 1667 sin dejar testamento. Esta fue la última referencia conocida sobre la vida del pintor.

**“Estáte quedo Martínez...” , El episodio recogido por Antonio Palomino sobre la relación entre Sebastián Martínez Domedel y Felipe IV**

Entre las noticias aportadas por Antonio Palomino, destaca la anécdota que relata la buena relación que mantuvieron Sebastián Martínez y Felipe IV. El tratadista de Bujalance llegó a asegurar que el monarca solía visitarle con frecuencia a su estudio, y que en una ocasión le sorprendió cuando se encontraba pintando en palacio, como refleja el siguiente testimonio:

y sucedió, que pintando un día en Palacio, y estando sentado, llegó el Rey por detrás, cogiéndole descuidado; y habiéndose él conocido a su Majestad, levantábase para hacer el debido acatamiento; y entonces el Rey le puso las manos sobre los hombros diciéndole: Estáte quedo Martínez; y él desde entonces, venerando esta honra, acostumbró a poner en sus obras: Martínez fecit, que antes ponía su nombre entero (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948).

La credibilidad de esta historia debería ser puesta en tela de juicio, pues parece impensable que Felipe IV, un monarca considerado como un ser casi divino, se dirigiera a un pintor de una forma tan cercana, teniendo en cuenta la diferencia de estatus que había entre ambos. Esta anécdota parece ser uno de los mitos que se acumulan relacionando a un artista con un rey o con un príncipe con la intención de prestigiarle a él y a su oficio (Kris & Kurz, 1982: 50, 86). Galera Andreu comparte esta opinión cuando aborda este aspecto al analizar la relación que existe entre los pintores nobles y la nobleza de la pintura en el Jaén del Barroco, llegando a decir, en el caso de Sebastián Martínez, que a través de esa historia, se pretendía demostrar el “reconocimiento de la nobleza del arte a través del pintor” (Galera Andreu, 2009: 205). Cierta o no esta historia, hay que tener presente que el *Museo Pictórico y Escala óptica* incorpora numerosos sucesos de este tipo en las biografías de otros artistas como Alonso Sánchez Coello (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 803-804), al igual que hizo la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo con los casos de los pintores griegos Zeuxis y Parrasio.

Otro aspecto a tener en cuenta para valorar la veracidad de esta historia es a través del análisis de la firma de Sebastián Martínez. Las obras rubricadas conocidas alternan las grafías de “*Sebastianus*” y “*Sebast<sup>us</sup> f. giennii.*”, las cuales no coinciden con las mencionadas por Palomino. Por otro lado, el hecho de escribir su nombre en latín era un acto consciente por parte de Martínez, al igual que lo hacían otros compañeros de profesión para demostrar su intelectualidad y para buscar el reconocimiento público y social, mientras que la incorporación de su gentilicio era un signo de identificación con

su ciudad natal para indicar sus orígenes, al igual que Ribera, quien solía acompañar su firma con las grafías “español” o “hispanus”.

Desde el punto de vista artístico, la técnica de Martínez es empastada, de pinceladas cortas y rápidas en busca de una factura libre y diluida. Este tipo de pintura no era especialmente aceptada por los tratadistas los siglos XVI y XVII, como Vasari o Pacheco, que preferían la pintura basada en el dibujo, siguiendo la tradición florentina que tomaba a Miguel Ángel como gran referente. No obstante, el gusto de Felipe IV era bien distinto, como demostraba su predilección por la obra de Velázquez o Tiziano, que practicaban un lenguaje plástico que se encontraba en la misma línea que la desarrollada por el giennense.

La ausencia de un férreo dibujo en detrimento del protagonismo absoluto de una pincelada matérica, quedó plasmada en la famosa calificación por parte del monarca al decir que la pintura de Sebastián Martínez era “de poca fuerza, y que era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado; pero con un capricho peregrino” (Palomino de Castro y Velasco, ed.1947: 948). Sobre los juicios acerca de esta técnica, no existía un consenso entre los tratadistas del Seiscientos, viviendo un intenso debate al respecto. Para unos, este tipo de pintura era criticada diciendo que era de poco gusto y que había sido realizada de forma natural y despreocupada. Aunque Vasari no se decanta a favor de ella, la elogió al referirse a la pintura de Tiziano porque a su modo de ver “aunque muchos creen que se hacía sin esfuerzo, la verdad es muy diferente, y se engañan quienes así piensan, pues es obvio que esas pinturas han sido retocadas y que se ha vuelto sobre ellas tantas veces con los colores, de forma que es evidente el esfuerzo”<sup>14</sup>. Igualmente, destacó las sensaciones de vida y movimiento que lograba, “y esta técnica, así ejecutada, es juiciosa, bella y formidable, porque logra que las pinturas parezcan vivas y realizadas con gran arte”<sup>15</sup>.

Para Antonio Palomino la ejecución técnica de Sebastián Martínez era “extravagante” (ed.1947: 948) al referirse al aspecto anieblado que envuelven sus lienzos. La atmósfera que advierte Palomino está causada por la pincelada suelta, que generalmente suele ser empastada al trabajar directamente sobre las manchas de color. Del mismo modo, el nerviosismo de sus trazos impide la correcta definición de los contornos de sus figuras, diluyéndose las formas y los volúmenes con las preparaciones terrosas de sus fondos. Sin embargo, sus composiciones se sustentan sobre un correcto dibujo, tal y como indicó Ceán Bermúdez cuando lo definió como un pintor “correcto en el dibuxo, gracioso en el colorido” (ed. 2001: t. III, 80-81).

<sup>14</sup> “se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s’ingannano; perchè si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fática vi si vede” (Vasari, ed. 1845: 1587).

<sup>15</sup> “e questo modo s’è fatto è guidizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte” (Vasari, ed. 1845: 1587).

Otro de los interrogantes que rodea a Martínez es la ausencia de obras suyas dentro de las Colecciones Reales. Al respecto, Antonio Palomino dijo estar extrañado de no haber encontrado algún cuadro suyo en las colecciones reales, aunque aseguró ver obras en colecciones privadas madrileñas, puntualizando que eran pocas, como consecuencia de su corta estancia en la Corte (ed.1947: 948).

### El enriquecimiento del estilo de Sebastián Martínez en contacto con la pintura de las colecciones reales.

El contacto con la escuela y el ambiente pictórico madrileño es evidente en la obra de Sebastián Martínez Domedel durante los últimos años de su vida. Del mismo modo que le ocurrió a otros pintores andaluces como Zurbarán, Alonso Cano o Velázquez su llegada a Madrid hizo que el registro cromático de su paleta se aclarase, a la vez que se enriqueció su repertorio de imágenes y de soluciones compositivas tras contemplar las obras de Tiziano, El Greco, Rubens, así como las de otros grandes artistas que se encontraban en el palacio y en los sitios reales, junto a todos los cuadros que se hallaban repartidos en los templos y en las casas nobles y señoriales.

La *Santa Catalina* del Museo de Jaén refleja estas características. La obra sitúa en el centro a la co-patrona de Jaén, siguiendo un “retrato a lo divino” (Gállego, 1991: 212-214) al ataviarla ricamente con una indumentaria anacrónica que parece inspirada en las utilizadas en el siglo XVII; con este recurso, los artistas del Barroco –especialmente Zurbarán con su serie de santas– pretendían hacer más accesibles al público de la época las imágenes religiosas. Para equilibrar la composición utiliza un cortinaje rojo que sirve para ambientar la escena dentro de un espacio interior, al mismo tiempo que



Figura 1. Sebastián Martínez Domedel (1615-1667): *Santa Catalina*. Lienzo, 205 x 113 cm. Museo de Jaén. España (Fuente: Wikipedia Commons)





Figura 2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660): La reina Mariana de Austria. Lienzo, 234 x 132 cm. Museo Nacional del Prado. España (Fuente: Wikipedia Commons)

indicaba la nobleza del personaje (Gállego, 1991: 225-226). El colorido y la luz de este lienzo son más amables, alejándose del dramatismo y de los violentos contrastes lumínicos a los que Martínez acostumbraba. El cromatismo sonrosado de la vestimenta de la santa centra la atención del cuadro. Los pliegues y las diferentes calidades de los tejidos son insinuados por la aplicación de brillos y veladuras expresados a través de una pincelada suelta y diluida.

Tanto la composición general de la obra como el papel predominante de las tonalidades rosáceas evidencian el conocimiento de la pintura madrileña del siglo XVII y cierto paralelismo con algunos de los retratos regios, como sucede con el de *La reina doña Mariana de Austria*, realizado por Velázquez (Museo Nacional del Prado, Madrid) y el de *La infanta Margarita de Austria*, considerado como una de las obras maestras de Juan Bautista Martínez del Mazo (Museo Nacional del Prado, Madrid).

Además de ello, una radiografía realizada al lienzo de *Santa Catalina* ha detectado el dibujo inacabado de un caballero<sup>16</sup> (Nancarrow & Navarrete Prieto, 2004: 123; Navarrete Prieto, 2016: 48-50). Este boceto no sólo evidencia el conocimiento de los modelos velazqueños, sino que puede ser un buen punto de partida para el estudio de la supuesta presencia de Sebastián Martínez en la Corte.

En el cuadro de *Santa Catalina* también se aprecia cómo Martínez economizó el modelo femenino de otras obras como sucede con el planteamiento de la Virgen de la *Adoración de los Pastores* y de la *Inmaculada*, de la serie del convento cordobés del Corpus Christi, o el de la *Santa Águeda* de la Colección Granados. En todos ellos repite el mismo modelo que se corresponde con una mujer joven de cabello largo y mirada abstraída, cuyo rostro supuestamente ha sido relacionado por la historiografía con el de Juana de la Peña, su segunda esposa.

A propósito de ello, esos rasgos físicos podrían corresponderse con los del grabado



Figura 3. Radiografía del lienzo de Sebastián Martínez Domedel (1615-1667): *Santa Catalina*. Lienzo, 205 x 113 cm. Museo de Jaén. España (Fuente: Benito Navarrete Prieto)

<sup>16</sup> Agradezco al profesor Benito Navarrete Prieto su cortesía al ceder la imagen.

*Madame Martinez, épouse du peintre espagnol Sebastián Martínez Domedel (1599-1667)* (instantánea 11- 511730 y nº de inventario LP41.106.2) que forma parte de los fondos de estampas del Álbum de Louis-Philippe que se localiza en los Palacio de Versalles y Trianon. El grabado posee la inscripción “Femme de Sebastian Martinez, peintre espagnol, vivait en 1660”.

### Conclusiones

A propósito de la noticia aportada por Antonio Palomino sobre el nombramiento de Sebastián Martínez como pintor de Felipe IV, desgraciadamente todavía quedan muchas incógnitas por resolver. Sin embargo, queda documentada la presencia del pintor giennense en la villa de Madrid a partir de octubre de 1661, a propósito del ingreso del Capitán D. Melchor de Contreras Arellano en la Orden de Santiago. Igualmente, hay que tener presente que durante su estancia madrileña siguió manteniendo contacto con su ciudad natal, tanto por motivos personales como para satisfacer los encargos de la Catedral de Jaén.

Por otro lado, el cambio cromático y el uso de unas pinceladas sueltas y diluidas de la *Santa Catalina* del Museo de Jaén justifican su contacto con la escuela madrileña. Se trata de una obra “anieblada”, siguiendo las palabras de Felipe IV, y con un “capricho peregrino”, según el juicio expresado por Antonio Palomino para definir un concepto de pintura en el que predomina el uso del color en detrimento del dibujo, de un modo similar al desarrollado por Diego Velázquez. Lamentablemente, la temprana y repentina muerte de Sebastián Martínez en 1667 frenó su carrera, justo en el momento de mayor proyección y reconocimiento social y artístico. Este triste suceso impidió que hoy en día se conserven un mayor número de cuadros de este interesante periodo.

### Referencias

- Agulló y Cobo, M. (1978). *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Cañada Quesada, R. (1991). Nuevas noticias sobre el giennense Sebastián Martínez, pintor de cámara de Felipe IV. *Senda de los Huertos: revista cultural de la provincia de Jaén*, 21, 27-32.
- Capel Margarito, M. (1973). Pintura dispersa de Sebastián Martínez Domedel (1599-1667). *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78, 9-29.
- Ceán Bermúdez, J.A. (ed. 2001). *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España (1800)*. Ediciones ISTMO.
- Delgado Barrado, J.M. & López Arandia, M.A. (2009). *Poderosos y privilegiados. Los caballeros de Santiago en Jaén (siglos XVI-XVIII)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Galera Andreu, P. (2009). Pintores nobles y nobleza en la Jaén del Barroco. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 193-208. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/262>
- Gállego, J. (1991). *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*. Cátedra.
- García Luque, M. (2021). Antonio Arias y Sebastián Martínez, pintores al servicio del duque de Segorbe y Cardona. *Boletín de Arte*, 42, 143-154. <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/8141>
- Higueras Maldonado, J. (2009). *La Catedral de Jaén. Su construcción renacentista (s. XVII-XVIII)*. Universidad de Jaén.
- Ibáñez, V. (1918). La partida de defunción del pintor Sebastián Martínez. *Revista Don Lope de Sosa, crónica mensual de la provincia de Jaén*, 66, 169.
- Kris, E. & Kurz, O. (1982). *La leyenda del artista*. Cátedra.
- Lázaro Damas, M.S. (1994). Consideraciones en torno a Sebastián Martínez Domedel y su obra. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, 1, 299-314.
- López Molina, M. (1999). Pintores giennenses en la primera mitad del siglo XVII. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 172.2., 921-946.
- López Molina, M. (2005). *Vida y mentalidad en el Jaén del siglo XVII*. Ayuntamiento de Jaén.
- Mantas Fernández, R. (2020). *Sebastián Martínez Domedel. Vida y obra*. Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Navarrete Prieto, B. (2016). *Sebastián Martínez Domedel en el contexto de la pintura barroca española*. En F. Serrano Estrella & P. Galera Andreu (Ed.) *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel* (Jaén, 1615-Madrid, 1667) (pp. 17-58). Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Nancarrow, M. & Navarrete Prieto, B. (2004). *Antonio del Castillo*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Núñez De Sotomayor, J. (1661). *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la iglesia de Jaén celebró en la traslación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso Templo por el mes de octubre de 1660*. Impresor Mateo López Hidalgo.
- Palencia Cerezo, J.M. (2016). *Sebastián Martínez y Córdoba*. En F. Serrano Estrella & P. Galera Andreu (Ed.) *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel* (Jaén, 1615-Madrid, 1667) (pp. 59-112). Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- Palomino de Castro y Velasco, A. (ed. 1947). *Museo pictórico y escala óptica* (1724). Aguilar.
- Ponz, A. (1772-1794). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Publicación por Joaquín Ibarra.
- Ravé Prieto, J.L. (2011). Patrimonio histórico, mentalidad y fundaciones en la villa de Marchena durante la Edad Moderna. En J.L. Carriazo Rubio, J.M. Miura Andrades, R. Ramos Alfonso (Ed.), *Actas de las XIV Jornadas sobre Historia de Marchena. Iglesias y conventos* (pp. 11-80). Ayuntamiento de Marchena.
- Serrano Estrella, F. (2013). La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 6, 103-124. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/potestas/article/view/1681>
- Serrano Estrella, F. (2016). *Sebastián Martínez, "maestro pintor" de la Catedral de Jaén*. En F. Serrano Estrella & P. Galera Andreu (Ed.) *Sebastianus. Pintor de Jaén. Sebastián Martínez Domedel* (Jaén, 1615-Madrid, 1667) (pp. 149-194). Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.

Ulierte Vázquez, M.L. (1986). *El retablo en Jaén (1580-1800)*. Ayuntamiento de Jaén.

Vasari, G. (ed. 1845). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (1550). V. Batelli e compagni.

**Carlos Jiménez Llamas**

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0009-0006-6736-3297> 

## **Los rostros perdidos de Velázquez**

Velázquez's lost faces

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.06>

ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 94-104

Recibido el : 15-11-2023

Aceptado el : 30-11-2023

**Resumen:**

Velázquez es un pintor universal, referente de la pintura española del siglo XVII y del barroco europeo. La destreza del pintor ha sido siempre demostrada por los críticos e historiadores del arte a lo largo de cuatro siglos. En este artículo, exploraremos algunos rostros perdidos de Velázquez poniendo como ejemplos algunos cuadros. Desentrañaremos la maestría con la que retrató de forma especial a algunos personajes en éstos. Nos adentraremos de una forma superficial en el análisis de dónde se encuentran esa característica y por qué ha pasado siempre desapercibida para el espectador, siendo siempre un motivo secundario de observación que se convierte en una técnica muy usada por el pintor.

**Palabras Clave:** Velázquez, miradas, siglo XVII, Sevilla, Madrid, barroco, naturalismo, realismo, perspectiva aérea.

**Abstrac:**

Velázquez is a universal painter, a reference of 17th-century Spanish painting and the European Baroque. The skill of the painter has always been demonstrated by critics and art historians over four centuries. In this article, we will explore the lost faces of Velázquez with some paintings as examples. We will unravel the mastery with which he portrayed some characters in theses in a special way. We will enter in a superficial way into the analysis of where that characteristic is and why it has always gone unnoticed by the viewer, always being a secondary reason for observation which becomes a technique widely used by the painter.

**Key words:** Velázquez, looks, 17th century, Seville, Madrid, baroque, naturalism, realism, aerial perspective.

Decía Jacques Aumont que *“la imagen mental no es, pues, una especie de fotografía interior de la realidad, sino una representación codificada de la realidad”*. Quizás llevara razón, si lo miramos desde el punto de vista del que observa la obra. Los grandes artistas como Picasso, Dalí o Velázquez han dejado siempre una puerta abierta a la imaginación del espectador; es, en el momento de la observación directa, donde el receptor de la imagen se pregunta qué ha querido expresar el autor. Estas interpretaciones aparecen sobretodo con las Vanguardias a lo largo del siglo XX siendo en demasía las críticas, juicios y análisis que se han hecho sobre obras concretas. En muchas ocasiones, se le ha preguntado al propio autor, en vida de éste, para tener un conocimiento iconográfico o sociológico más exhaustivo.

Las interpretaciones del que observa han llegado a crear más controversias entre los propios críticos. Los artistas nunca han sido propensos a contar la lectura iconográfica de sus obras. No por ello, si recorremos cuatro siglos atrás, nos encontramos un Velázquez que, aún trabajando para la Corte, siempre tuvo un carácter reservado y celoso de sus obras. (Aumont, J., 1992).

Con motivo del Cuarto Centenario de la llegada de Velázquez a la Corte española, me animo a escribir estas líneas sobre Velázquez, tarea ardua y complicada. ¿Qué no se ha escrito de este magnífico pintor del siglo XVII? Lo haré de una forma discreta y divulgativa, y para ello he buscado y desgranado algunas curiosidades y características que residen en sus cuadros; objetos, personajes, anécdotas, misterios, técnicas o lugares.

A Velázquez siempre se le ha considerado el genio español por antonomasia, revolucionario en la técnica, con originalidad, precursor del impresionismo, autor de la perspectiva aérea, y de muchas otras características propias de un pintor que bebió de las fuentes y técnicas del Barroco pleno. Es cierto que, a Velázquez se le ha considerado un autor realista, característica que es evidente en casi todos sus cuadros, bien por los ambientes, por las escenas costumbristas, por la temática, o bien por el producto final que es la obra en sí misma. Pero, si algo no le falta en sus obras, tanto las de su etapa sevillana, madrileña e italiana, es el concepto de lo irreal o irrealizado, inacabado, abocetado, etc..., le podríamos llamar de muchas formas.

*El naturalismo de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son... fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen... Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva a la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre en su realidad, es decir, en tanto que viables, los cuerpos son imprecisos* (Ortega y Gasset, 1925).

¿Qué diferencia podemos buscar entre lo real, lo preciso y lo natural? Es cuando Velázquez pinta lo natural y no lo real, de ahí que la acuñación de Realismo a su pintura haya quedado un poco obsoleta. Velázquez no pinta escenas de manera fiel y detallada,



como podríamos observar en el cuadro de la *Rendición de Breda o Las Lanzas*, ya que se inventa el paisaje donde transcurre la escena. El pintor sevillano tampoco pinta interiores con precisión, dispone a los personajes sobre fondos neutrales y a los objetos en perspectiva aérea, enseñándonos el fondo de los cuencos o cazuelas como hace en la *Vieja friendo huevos*. Sin embargo, el pintor engaña al receptor con lo Natural, captura la apariencia esencial de la realidad, se enfoca en lo simple, en lo armónico como en la silueta corporal de la *Venus del Espejo*, y nos deja muchas formas en lo subjetivo, distorsionado, esfumado, inacabado, y ahí también veremos a personajes que jamás conoceremos.

La expresión y la mirada de sus personajes están llenas de expresión, aunque algunas no llegase a pintarlas, no son más que una mancha de óleo gris, un matiz que irradia naturalidad al resto de la obra.

Hay una característica que Velázquez conoció de sus contemporáneos de la escuela sevillana, y es el punto de fuga asimétrico en los ojos, en las formas de hacer los rostros de algunos personajes. Esta característica atípica pero peculiar, propia del dramatismo barroco, la podemos encontrar en imágenes universales como en *Nuestra Señora de la Esperanza Macarena*, en el *Cristo de la Clemencia o de los Cálices de la Catedral de Sevilla de Juan Martínez Montañés*, o en la *Virgen de las Fiebras de la Parroquia de la Magdalena*, por citar algunas obras diferentes. Pero, claro está que Velázquez no era escultor, aunque posiblemente conociera el hacer de otras artes para emplearlo en la pintura. Para ello, podríamos citar algunas obras de sus maestros dónde encontramos esos ojos a *la virulé*, que viene del francés girar o voltear, una expresión que mira hacia varias direcciones y que posiblemente le enseñara Francisco Pacheco. Su maestro y suegro, nos muestra esta característica en *Santa Inés*, como se puede apreciar en la (Figura 1). Igualmente, su otro maestro Francisco Herrera *El Viejo* hizo uso de esta extravagancia como podemos comprobar en su obra *San Francisco* (Figura 2), una imagen que mira con ternura al Cielo, pero que desvía el ángulo de un ojo con respecto al otro, iconografía que se va a seguir practicando por diferentes artistas a lo largo del



Fig.1. (Detalle) Santa Inés. Francisco Pacheco. 1603.

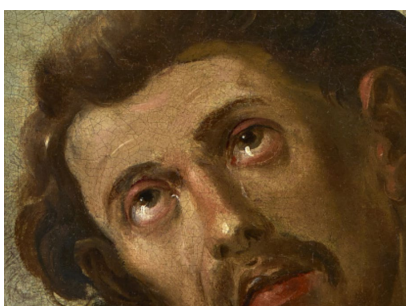


Fig. 2 . (Detalle). San Francisco. Herrera el Viejo. 1635



Fig. 3. (Detalle). Stmo. Cristo de la Expiración, el Cachorro. 1682.

siglo XVII, como podemos observar en el *Cristo de la Expiración o del Cahorro* (Figura 3), de Francisco Antonio Ruíz Gijón.

Podríamos puntualizar un antes y un después según qué temática ejecutara. Cierto es, que en su etapa sevillana, la mayoría fueron temas religiosos o populares, donde el autor siguió consejos de su maestro y suegro Francisco Pacheco. Hay que recordar que, éste fue censor de pinturas del Santo Oficio, aunque este asunto parece que no le proporcionó a Velázquez ninguna inquietud, ya que siempre fue un autor de iconografías fieles a lo que se dictaba, y lo hizo siempre a través de mensajes y símbolos que impuso la Contrarreforma. Según Camón Aznar, Velázquez “*muestra la falta de sentido místico [...], no hay en estas obras idealidad ni raptos religiosos que transfigure expresiones y materia*”<sup>1</sup>. Independientemente de cumplir con las normas del Santo Oficio, para Velázquez era más fácil aceptarlas que complicarse la vida. Son muchos los estudiosos del artista e historiadores del arte los que han recogido apuntes sobre su posible “*back ground familiar con objeto de ocultar para su ingreso en la orden militar*”<sup>2</sup>. Este asunto tenía que ver con la “limpieza de sangre” que había en España en aquella época, una incógnita que aún hoy se plantea, si la procedencia de Velázquez era morisca o judía.

Volviendo a las técnicas brumosas, asimétricas, irreales o inconclusas, podemos destacar los ojos y miradas con las que el autor que nos ocupa pintó a sus personajes. Fuesen imágenes de Santos, imágenes populares, modelos como Diego de Melgar “el aldeanillo”, bufones, Velázquez le va a dar a sus obras una capa de cola y polvo de mármol o de rosa-ladrillo. Esta peculiaridad la vamos a observar en muchos de sus fondos neutros y grises, de ahí, que el autor pintara hendiduras en los ojos con formas vacías de contenidos en las cavidades oculares. Esos grises y neutros subyacen en esa zona, dando la sensación de que los personajes representados carezcan de realismo y aparenten tener las miradas perdidas. En esta segunda característica que hemos destacado en las miradas, parecen inmortalizar nuevamente momentos y escenas, un hecho que podemos comprobar en muchos de sus cuadros.

Seguidamente vamos a comentar varios detalles de algunas obras, como por ejemplo en la *Rendición de Breda o de las Lanzas* (Fig. 4), que se encuentra en el Museo Del Prado. Si nos acercamos y nos detenemos en el cuadro, independientemente de la escena central, que es la que le da vida y sentido a la temática del mismo, podemos observar un personaje que casi no se aprecia y que está dispuesto en sentido contrario a la escena que está sucediendo en ese momento; decía el escritor

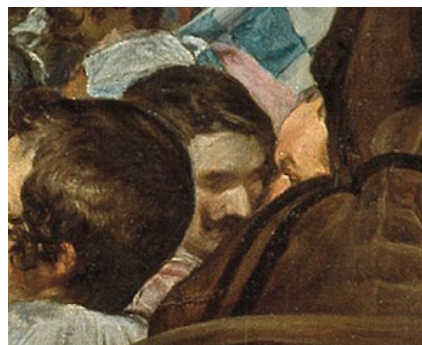


Fig. 4 . (Detalle). *La Rendición de Breda*. Museo Del Prado. 1634.

<sup>1</sup> José Camón Aznar fue un gran conocedor de la figura de Velázquez y de la pintura española.

<sup>2</sup> Esta cita la contempla el Catedrático Rafael Cómez Ramos, donde a su vez cita a K. Ingram, en su artículo del Laboratorio de Arte nº 15-2002, de la Universidad de Sevilla.

Eugenio Montes en una exaltación patriótica y refiriéndose a esta obra “*con más de cien años de vejez y la Muerte en los ojos, las tropas del Imperio rinden Breda un buen día*”. Es interesante la cita, ya que es cierto el hecho histórico y el cansancio de las tropas en aquellas tierras, pero tan sólo un soldado de “los tercios” es representado por Velázquez de forma abatida, y con rostro fantasmagórico propio de los signos de la muerte.

Seguimos en el Museo Del Prado, y nos encontramos con una obra llena de colorido, de temática religiosa, es la *Coronación de la Virgen*. En esta obra podemos encontrar unas imágenes donde predominan los rojos, los violetas y un resaltado azul del manto que atrae la mirada del fiel, dejando de lado los representados. A la izquierda aparece Jesucristo que mira en oblicuo hacia el infinito; y a la derecha un Padre Eterno, representado calvo y con los ojos cerrados; en el centro una Virgen María adolescente que asciende a los Cielos, una imagen muy lejos de la iconografía impuesta y con los ojos cerrados, una técnica muy montañesina. ¿Qué similitud podemos encontrar de una imagen pictórica que hace Velázquez en 1641-1644 y una obra escultórica que hace Juan Martínez Montañés sobre la Virgen, que ha pasado a la Historia del Arte como *la Cieguecita*? Ambas, tienen las mismas formas fisiológicas, una cabeza descubierta, con ralla en medio de los cabellos caídos por encima de las orejas a cada lado de cada rostro, y una mirada perdida hacia abajo, con ojos entreabiertos o casi cerrados, una iconografía que les sirvió a ambos artistas en formatos diferentes y en pasajes distintos de la vida de la Virgen. En la Figura 5, observamos una Virgen niña en bulto redondo en madera policromada donde se representa la Inmaculada Concepción y en la Figura 6 vemos una imagen pictórica donde nos muestra la Coronación de la Virgen. Sin embargo, aunque sean pasajes que se deben representar de distinta forma, Velázquez toma la iconografía del Tratado del Arte de la Pintura de Francisco Pacheco, su yerno, que, a su vez, diez años antes le sirvió también de postulado iconográfico a Martínez Montañés, y que con toda probabilidad el propio Pacheco policromara. Por tanto, Velázquez de una forma muy sutil, se salva nuevamente de la llamada de atención que le pudiera ocasionar el Santo Oficio, y nos deja símbolos de libertad como creador, nuevamente nos engaña al espectador haciéndonos ver una Virgen que en ningún momento podía ser la de una adolescente hermosa que asciende al Cielo<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Recoge Francisco Pacheco en su Tratado del arte de la pintura sobre cómo representar a la Virgen: “...hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio, esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel...”



Fig. 5. Inmaculada Concepción, la Cieguecita. (Detalle). Juan Martínez Montañés. Catedral de Sevilla. 1629-31.



Fig. 6. La coronación de la Virgen. Diego Velázquez. 1641-44. Museo Del Prado. Madrid.



Fig. 7. Coronación de la Virgen. (Detalle).

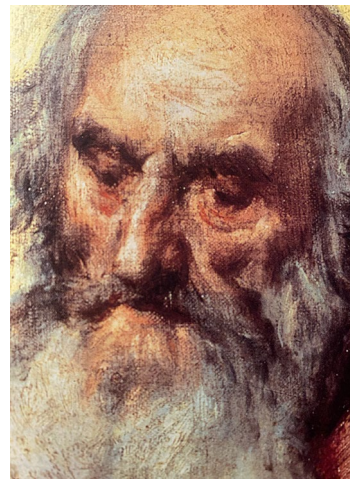


Fig. 8. Coronación de la Virgen. (Detalle del Padre Eterno).

En la Galería Nacional de Londres podemos ver una de las obras más universales del Arte, la *Venus del espejo*. Una obra que fue realizada en Roma, y que por su color y su pincelada tan difuminada, los estudiosos en la materia, la han catalogado siempre como una obra de su etapa italiana. Lo primero que hay que destacar es su controvertida temática, donde se representa el cuerpo de una mujer desnuda y de espaldas, aunque el pintor lo camuflara con el título de Venus, colocando a un Cupido sujetando un espejo donde se refleja la cara de la modelo. El uso del espejo como juego óptico en Velázquez es muy frecuente, y en esta obra utiliza el espejo para no acabar la imagen del rostro de la modelo, la difumina dentro del



Fig. 9. *La Venus del Espejo*. 1650. Velázquez. Galería Nacional de Londres.

mismo, como un reflejo. En esta obra no vamos a fijar nunca la mirada en el espejo, sino en la silueta corporal, llena de sensualidad, una escena inmortalizada, una exaltación de la belleza femenina. En el espejo hay una mirada oculta bajo el rostro, nuevamente el autor no nos ha desvelado de quien se trata, ni qué modelo utilizó para ello, ya que realmente la difumina en el espejo. Aunque estudios recientes, nos ha permitido sacar a la luz que la representada en dicha obra es la pintora Flaminia Triva, con la que Velázquez tuvo una relación sentimental, y fruto de ello tuvo un hijo, Antonio De Silva. De ahí, que podamos extraer como conclusión la probabilidad de que el pintor sevillano nos quisiera ocultar la cara de la Venus, mostrándonos así una nueva estampa inconclusa, otra mirada perdida (Portús, J., 2004).

Volvemos al Museo del Prado en Madrid, y sin entrar en detalles precisos de la obra, puesto que es la más universal del artista e incluso una de las más conocidas en la Historia del Arte, nos adentramos en una de las particularidades intrínsecas de las *Meninas*. Primeramente, he de destacar que en el cuadro todos son miradas perdidas, ninguno de los personajes dispuestos en la pintura tienen conexión entre ellos, todos se encuentran conectados en un todo. Las imágenes son naturales y reales, sin embargo, vuelve a llamar la atención los representados en el fondo, sin saber aún a ciencia cierta por los críticos si es un cuadro, un espejo, etc. Justo al lado, está el aposentador, que abre la puerta y que a la inversa nuestra hace también de espectador de la escena que se está llevando a cabo



Fig.10. *Las Meninas*. 1656. (Detalle). Diego Velázquez. Museo Del Prado. Madrid.

en ese momento. La participación de adentrarnos como espectador en la obra es una característica propia del barroco español. En esta obra nos encontramos un nuevo visitante de escena, que es esta figura fantasmagórica, donde sólo vemos una mancha y una cara sin rostro, con ojos difuminados, técnica que vuelve a emplear el autor, dejando libre a la imaginación del que está en este lado de la obra.

Otro cuadro que podemos observar en el Museo Del Prado es Mercurio y Argos, de 1659. Estos dos personajes de la mitología griega son representados dentro de un paisaje a la manera italiana, teniendo en cuenta la fecha de la obra y la técnica con la que hace la obra es propia de sus aprendizajes adquiridos en su estancia en Italia. Aunque hay quien ve influencias de diferentes autores, cita Javier Portús, como del *desnudo bronceo encima de la escena de la vigilia de Ezequías en la Capilla Sixtina* (Portús, J, 2004). Pero

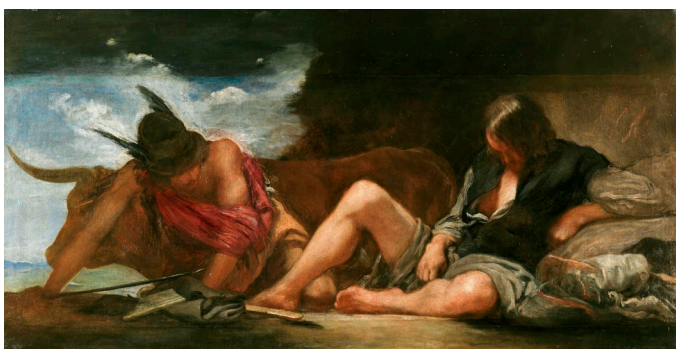


Fig. 11. Mercurio y Argos. 1659. Velázquez. Museo Del Prado, Madrid.

recordando esta estancia en Roma, no está menos exento de otros parecidos e influencias como por ejemplo del propio Leonardo da Vinci, en su obra *San Jerónimo*, que hoy se encuentra en la pinacoteca vaticana, aunque el cuadro tuvo diferentes caminos y recorridos a lo largo de estos siglos. Posiblemente, Velázquez

conociera este cuadro que le inspiró para hacer su obra de Mercurio y Argos, similitud que vemos en la disposición de los personajes en una cumbre rocosa con cueva, donde los representados se encuentran agachados y en la que ambos autores han destacado la musculatura de las piernas; utiliza tonos grisáceos para los fondos de paisajes, lo que Colalucci denominó *técnica de pintura dactilar y manual* o lo que conocemos como esfumado con transiciones fluidas. En ambos cuadros se incluye un animal; en la escena de Velázquez aparece una vaca que representa a la joven Ío, cuando se transforma para que no sea descubierta y seducida por Júpiter; y en la escena de Leonardo aparece un león símbolo de San Jerónimo.

Esta característica del abocetado, lo inacabado, la fluidez, el esfumado casi dos siglos después, interpretado por nuestro pintor sevillano, propia de sus aprendizajes en su estancia en las diferentes ciudades italianas. Debemos tener en cuenta que siempre se habla de un Velázquez en Roma, en la Villa Médicis en Florencia; pero también tenemos constancia de que Velázquez viajó y conoció otras ciudades italianas, como Venecia, Génova y Milán. Quizás, en esta última es donde vio esta obra de San Jerónimo que luego influenció en su Mercurio y Argos, una obra que no es de las más glorificadas, pero no se encuentra exenta de encanto y de técnicas diferentes de su última etapa. Si a estas características, le unimos el pasaje mitológico, en el que el príncipe Argos, que lo era

del Peloponeso y que dice la leyenda que tenía cien ojos, le damos más misterios a esta obra si conocemos la iconografía. Porque si vamos al Prado y nos postramos ante esta obra, lo primero que haremos es buscar los múltiples ojos, sin embargo, nos encontraremos un personaje recostado sobre una roca, con la mirada perdida y dormida hacia abajo, un hombre más propio de la picaresca cervantina, o de aquellas escenas costumbristas que quedaron atrás en su etapa sevillana.

*“Y he aquí que nuestro Velázquez, reúne unos cuantos ganapanes, unos pícaros, hez de la ciudad, sucios, ladinos e inertes. Y les dice: Venid, que vamos a burlarnos de los dioses. En medio de la viña desnuda, a un mozancón rollizo, de carne linfática, le pondré una hojas de vid en torno a la cabeza. Este será Baco...”*, hacía esta descripción José Ortega y Gasset sobre el cuadro del Triunfo de Baco o Los Borrachos. Una obra que igualmente

podemos ver en el Museo Del Prado, en el que el autor ha reunido una serie de pícaros, campesinos, personajes populares que Velázquez ya había utilizado en otras obras suyas de la etapa sevillana. Todos ellos rodean al muchacho semidesnudo que se encuentra en el centro de la escena, que es mitad costumbrista y mitad mitológica; una naturaleza muerta a los pies de Baco, y un personaje inacabado en el



Fig. 12. El triunfo de Baco. Velázquez. Museo Del Prado. 1628-1629.

lado izquierdo, de espaldas al espectador y que le hace honores a Baco. Es un hombre desconocido, sólo sabemos que lleva cuatro siglos en el mismo sitio, no conocemos su rostro, ni su mirada, ni su gesto; igual hizo en su obra *La túnica de José*, donde dispone a un personaje en la parte derecha de espaldas al espectador, característica muy natural que utiliza el pintor, que nos inquieta y nos gusta a la vez. Y volviendo a la de antes, ¿por qué pintó a uno de ellos de espaldas en forma de silueta, de mancha oscura, sin diálogo, rompiendo toda escena de luz, creándonos incógnitas y misterios durante tantos siglos? Secretos de rostros inconclusos, rostros que no están, miradas perdidas, personajes de espaldas; son los secretos que Velázquez se llevó con él para siempre.

## Referencias

- Camón Aznar, José (1964). Velázquez. España: Madrid. España-Calpe.
- Campoy, Antonio M. (1983). Velázquez. España: Madrid. Cursa Editorial.
- Gállego, Julián (1994). Velázquez en Sevilla. España: Sevilla. Arte Hispalense, Excma. diputación de Sevilla.
- Ortega y Gasset, José (1925). La deshumanización del Arte. España. Revista de Occidente.
- Portús, Javier, (2004). Velázquez. Italia: Florencia. RCS Libri.
- Zöllner, Frank (2011). Leonardo da Vinci. Taschen.



**José Manuel Baena Gallé**

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0000-0001-7386-7201> 

**Basilio Moreno García**

**Asociación Velázquez por Sevilla**

## **¿Velázquez y Sevilla? Una compleja relación.**

Velázquez and Seville? A complex relationship

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.07>

ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 105-115

Recibido el : 18-11-2023

Aceptado el : 30-11-2023

**Resumen:**

Se analiza en este artículo la trascendencia que Sevilla tuvo para Diego Velázquez y la importancia que el pintor tiene para Sevilla. Se examina los elementos materiales relacionados con el pintor y su momento histórico, así como una reflexión sobre la necesidad que tiene Sevilla de tomar conciencia de la significación que la ciudad tuvo para el pintor, en especial, durante su primera etapa.

**Palabras Clave:** Velázquez, Sevilla, Casa Natal de Velázquez

**Abstrac:**

This article analyses the importance of Seville for Diego Velázquez and the importance of the painter for Seville. It examines the material elements related to the painter and his historical moment, as well as a reflection on the need for Seville to become aware of the significance that the city had for the painter, especially during his first period.

**Key words:** Velázquez, Seville, Velázquez's Birthplace

## Introducción

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nació en Sevilla en 1599 y falleció en Madrid en 1660. Evidentemente no es necesario reafirmar la importancia de este pintor del barroco español, verdadero maestro artístico y artífice de obras imprescindibles para la Historia del Arte mundial. Es conocida su evolución artística que comenzó en Sevilla en el taller de Francisco Herrera el Viejo y a partir de 1611 continuó en el de Francisco Pacheco, personaje que tendrá una importancia fundamental en su vida. Allí adquirió las bases teóricas y técnicas que hicieron que en 1624 fuera llamado a la Corte por el rey Felipe IV. Desde ese momento comenzará una aventura personal y profesional que, con su conocimiento de las colecciones reales, el trato con Rubens y, muy importante, sus viajes a Roma le harán ser la gran figura excepcional de la pintura.

Desde 1617 cuando aprueba el examen de ingreso al gremio de pintura de Sevilla hasta 1624 tuvo en la ciudad taller propio y realizó alguna de sus grandes obras de juventud. Desgraciadamente, la mayor parte de éstas ya no se encuentran en la ciudad. Obras, por poner solamente unos ejemplos, como la *Inmaculada Concepción* de 1618 (National Gallery de Londres), *El almuerzo* de 1617-1618 (Museo del Hermitage de San Petersburgo), *La Adoración de los Magos* de 1619 (Museo del Prado de Madrid), *La vieja friendo huevos* de 1618 (National Gallery of Scotland de Edimburgo), o el conocido *El aguador de Sevilla* de 1620 (Wellington Museum de Londres) entre otras muchas.

En este momento en el que está a punto de conmemorarse el 400 aniversario de su partida a Madrid es la ocasión de plantearse dos preguntas sobre Velázquez y Sevilla. La primera de ellas es ¿Qué queda original de Velázquez en la ciudad? Y ahí hay que referirse tanto a obra pictórica como elementos materiales relacionados con el pintor y su momento histórico. La segunda, más trascendental por lo que significa de futuro, ¿qué siente la ciudadanía de Sevilla ante Velázquez y su obra y cómo lo manifiesta?

### ¿Qué queda original/histórico de Velázquez en Sevilla?

El primer elemento que se podría señalar es la llamada Casa Natal de Velázquez (figura 1) sede de la fundación del mismo nombre <sup>1</sup>. Es un edificio del siglo XVI situado en el número 4 en la denominada desde al menos 1455 calle de la Gorgoja y desde 1939 Padre Luis María Llop (Cruz Villalón C, 166) <sup>2</sup>. Está considerada una de las viviendas más antiguas de Sevilla construida en torno a 1570 con diversas estancias en dos plantas y dos patios con fuentes y al parecer manteniendo una estructura similar a la original. El edificio ha tenido diversas funciones como casa de vecinos, sala de exposiciones o taller de los modistos Vitorio y Lucchino. Actualmente la fundación antes aludida desea

<sup>1</sup> <https://casanatalvelazquez.com/>

<sup>2</sup> Según Álvarez Benavides también se llamó de la Coscoja aunque según Montoto es el único autor que la denomina así (Montoto, 244).

montar un centro de interpretación y difusión de la obra y personalidad de Velázquez. Poco más queda en la ciudad de lugares específicos relacionados con el pintor. Al menos, se puede señalar que en la iglesia de San Pedro (cercana a la casa natal) hay una placa colocada por la Academia Provincial de Bellas Artes, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial en 1899 conmemorando el tercer centenario de su nacimiento y bautismo en dicha iglesia el 6 de junio de 1599. Esta placa se encuentra en el interior del templo en el muro de la nave del evangelio. También se puede señalar que la antigua calle del Puerco, desde 1845 denominada Trajano, en el siglo XVII aparece relacionada con ocupaciones artísticas y culturales y era donde tenía su taller Francisco Pacheco, en el actual número 31 en la fachada del Hotel Venecia<sup>3</sup>. A comienzos del siglo XX se puso una lápida en su honor que desapareció y en 1994 los Amigos del Museo de Bellas Artes colocaron una nueva aludiendo al magisterio de Pacheco con Velázquez y Alonso Cano (Cruz Villalón D, 422).



Figura 1. Fachada casa natal de Velázquez. Sevilla  
(Fuente: autores).

A nivel documental existen diversos testimonios de la vida de Velázquez como la partida de casamiento de sus padres Juan Rodríguez de Silva y Gerónima Velázquez, su partida de bautismo, la partida de casamiento con Juana Pacheco o su carta de examen, entre otros. La mayor parte de ellos se encuentran en el archivo de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla y en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla y pueden ser consultados en la página web del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico<sup>4</sup>. Con respecto a la pintura pocos son los ejemplos que se pueden citar ya que, como se ha señalado, la mayor parte de las obras de este periodo se encuentran en otros museos y colecciones fuera de la ciudad e, incluso, del país. Se podrían señalar los siguientes:

- *Inmaculada Concepción*. Óleo sobre lienzo pintado en 1617. Pertenece a la Fundación FOCUS y se expone en el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla.

<sup>3</sup> Según Montoto desde el siglo XVI al crearse la Alameda de Hércules tomo este nombre (Montoto, 441).

<sup>4</sup> <https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/documentos/matrimonio.html>

- *Cabeza de Apóstol*. Óleo sobre lienzo de 1619-1620 perteneciente al Museo del Prado y depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.
- *Retrato de Cristóbal Suárez de Ribera*. Óleo sobre lienzo firmado en 1620 y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, era originario de la Iglesia de San Hermenegildo donde se encontraba junto a la tumba de este personaje.
- *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Propiedad del Ayuntamiento de Sevilla, está datado en 1623 procedente del convento de San Antonio y depositado en el Arzobispado de la ciudad en el siglo XIX. Actualmente se encuentra depositado en la Fundación FOCUS en el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla.
- *Santa Rufina*. Óleo sobre lienzo pintado entre 1629 y 1632. Pertenece a la Fundación FOCUS y se expone en el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla.

Por último, hay que señalar que recientemente se ha atribuido a Velázquez una *Inmaculada con el Niño* que se encuentra en la Iglesia Parroquial de la Magdalena de Sevilla y que habría sido realizada cuando se encontraba de aprendiz en el taller de Pacheco.

### ¿Sevilla y Velázquez en la actualidad?

Habría que analizar en este momento que ha hecho y hace la ciudad de Sevilla por la figura de Velázquez. Hay ejemplos históricos y otros más actuales, algunos más ocultos y otros más públicos. Entre los primeros se podrían observar por ejemplo la existencia de un retrato del pintor del siglo XIX en el salón comedor del Ayuntamiento de Sevilla o un medallón de la galería sobre los bancos de Madrid y Málaga de la plaza de España <sup>5</sup>. También en el Palacio de San Telmo se encuentra la Galería de los doce sevillanos ilustres en la fachada de la calle Palos de la Frontera. Entre ellas se encuentra una representación de Diego Velázquez realizada, como el resto de las efigies, por Antonio Susillo en 1895 por encargo de los Duques de Montpensier. Pero existen otros ejemplos más específicos y visibles que muestran como la memoria de Velázquez está presente en Sevilla en la actualidad.

#### Una calle.

En 1845 la calle Triperas o Triperos, conocida con ese nombre al menos desde 1485, pasó a denominarse Velázquez en honor del pintor sevillano. Desde el siglo XVII también se tituló como calle de San Gregorio por la existencia en la zona de un hospital con esa denominación que desapareció en 1587 (Montoto, 451). Era una calle muy estrecha y con recovecos, pero a finales del siglo XIX y comienzos del XX se procede a

<sup>5</sup> <https://www.visitarsevilla.com/que-ver/rutas-tematicas/velazquez/>

su alineamiento para crear un eje que uniera la Plaza Nueva con la Campana junto con la calle Tetuán (Reyes Cano, 443-444).

Actualmente es una calle peatonal en pleno centro de la ciudad. Normalmente se encuentra muy concurrida y tiene una eminente función comercial que ha ido sustituyendo a la que poseía anteriormente de zona de encuentro y tertulias, teatro y café. En algún momento ha sido calificada como la calle con mayor tráfico peatonal de Andalucía <sup>6</sup>. Pero son apenas 100 metros de calle y popularmente conocida por los tramos que le preceden, “Tetuan”, y le siguen “O’Donell”, para todo sevillano le cuesta recordar ese tramo con el topónimo correcto. Muy cercano se encuentra el mural cerámico que más tarde detallaremos (figura 3).

### Un monumento público.

Existe un monumento público dedicado al pintor en pleno centro de la ciudad. Aunque se encuentra en una posición principal en una zona muy comercial y transitada muchas veces pasa desapercibida para los transeúntes. Se trata de la escultura de Velázquez que se halla en la plaza del Duque de la Victoria. Al ser este lugar uno de los ejes urbanos más importantes de Sevilla y con un gran interés comercial y ciudadano la posición de la escultura es primordial.

Desde 1892 la plaza se organiza en torno a un basamento con cuatro calles en cuyo centro se encuentra la estatua de Velázquez. Ésta se sitúa sobre un pedestal octogonal con pilastras corintias diseñado por el arquitecto municipal Juan Talavera y de la Vega (Cruz Villalón A, 304). Sobre él se encuentra la imagen del pintor obra del escultor sevillano Antonio Susillo que para la representación eligió seguir el modelo de autorretrato que el propio Velázquez representó en la pintura de “Las Meninas” mostrando al pintor con paleta y pincel. La única inscripción que presenta el monumento es el apellido del artista y su fecha de nacimiento y fallecimiento. La escultura está realizada en bronce y fue fundida en los talleres de Ojeda, siendo restaurada por el Ayuntamiento de Sevilla en 2016 para reparar los efectos de la corrosión en el material.



*Figura 2. Monumento a Velázquez. Plaza del Duque de la Victoria. Sevilla (Fuente: autores).*

<sup>6</sup> [https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Velazquez-comercial-trafico-peatonal-Andalucia\\_0\\_680332316.html](https://www.diariodesevilla.es/sevilla/Velazquez-comercial-trafico-peatonal-Andalucia_0_680332316.html)

### Un centro escolar.

En la calle Francisco Carrión Mejías número 10 se encuentra el Instituto de Educación Secundaria “Velázquez”. Este centro educativo fue inaugurado el 26 de noviembre de 1966 siendo el tercer instituto de la ciudad, tras el “San Isidoro” de 1845 y el “Murillo” de 1933.

Se encuentra ubicado en el centro próximo a los terrenos del antiguo Hospital del Cardenal que se usaron para abrir la calle y en el que existieron también un asilo y un corral de vecinos. La calle, “*una de las últimas actuaciones urbanísticas de importancia en el casco histórico*”, fue finalizada poco antes de la apertura del centro escolar y comunica la plaza de San Leandro con la calle Almirante Apodaca (Cruz Villalón B, 365).

### Un mural cerámico

Un último ejemplo de la presencia de Velázquez en Sevilla se encuentra en la calle Sierpes número 9. Se trata de una decoración mural de azulejería que muestra un anuncio comercial de la empresa “Seguros Velázquez” realizado entre 1927 y 1929. El panel de azulejos está realizado a la cuerda seca y al aguarrás y es obra de José Macías realizada por José Mensaque (Rey, Rodríguez, Orce, ficha 86).



Figura 3. Mural cerámico. Calle Sierpes. Sevilla (Fuente: autores).

El panel, junto con elementos publicitarios de la empresa que se presentan en dos paneles también de azulejería laterales, representa una imagen de la célebre pintura de Velázquez “La rendición de Breda o las Lanzas” en medio del cual se ubica una imagen del pintor sentado con su paleta y sus pinceles. Esta representación recuerda en su pose a la escultura de Velázquez situada frente al Museo del Prado de Madrid. Detalle interesante es que la nota más colorista de la composición es la cruz de la Orden de Santiago de color rojo situada en el pecho del artista.

Con respecto a sus autores se sabe que José Macías Macías (1879-1963) destacaba por manejar con maestría la pintura cerámica al aguarrás y destacó por su sentido naturalista y preciosismo formal. Trabajo habitualmente en los hornos de Mensaque (Domenech Martínez, 202). Con respecto al industrial José Mensaque Vera es una figura imprescindible para entender la evolución de la azulejería trianera y sevillana ya que acogió en sus talleres a muchos de los grandes pintores de azulejería y fue un innovador y recuperador de técnicas de fabricación de azulejos (Domenech Martínez, 203-204).

### A modo de conclusión. ¿Y ahora qué ?

Poco más que lo mostrado anteriormente queda como muestra en Sevilla de la relación de la ciudad con el pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. En ese sentido, habría que plantearse que se puede o se podría hacer para que la ciudadanía sevillana fuese consciente de la trascendencia que su ciudad tuvo para el pintor y la importancia que el pintor tiene para Sevilla. Si se estudia a otros artistas históricos de Sevilla se puede ver que la situación es diferente. Es el caso de Bartolomé Esteban Murillo, un pintor conocido a nivel popular e, incluso, se podría afirmar que querido por Sevilla y del que los ciudadanos se sienten orgullosos. El caso de Velázquez es diferente. Se le conoce, a nivel común se sabe de la existencia de algunas de sus obras, pero su relación con Sevilla es poco conocida por la ciudadanía en general, hasta el punto de que para algunos sevillanos su procedencia es desconocida y se le considera madrileño por haber sido durante muchos años pintor de la Corte.

¿Qué se puede hacer para intentar mejorar que Sevilla reconozca como parte suya al joven Velázquez? ¿Cómo lograr que la ciudadanía de Sevilla se apropie de la figura de Diego Velázquez? Evidentemente, a nivel institucional se pueden organizar eventos como congresos, exposiciones, conferencias, o actos públicos, entre otros. Estos acontecimientos tienen gran importancia, pero en muchas ocasiones no llegan al común de los ciudadanos. Hay que tender hacia actuaciones más permanentes en el tiempo y con un mayor sentido de estabilidad. En ese caso habría que citar la labor del Centro de Investigación Diego Velázquez de la Fundación Focus Loyola que desde 2007 y como afirma en su página web *“responde a la necesidad de contar con un lugar para investigar, divulgar y reflexionar en torno a los antecedentes y consecuentes de la obra del genial pintor sevillano, cuya representación pictórica y legado en la ciudad eran hasta la fecha insuficientes”*<sup>7</sup>. Este centro, además de exponer obras de Velázquez ya citadas y de artistas del momento, promueve la investigación, el conocimiento sobre el pintor sevillano y la difusión de su obra.

<sup>7</sup> <https://losvenerables.es/el-monumento/centro-velazquez/>



Pero a otro nivel hay que lograr que la figura de Velázquez sea valorada a nivel más general. Para eso son fundamentales los movimientos asociativos que existen en la ciudad de Sevilla y a través de los cuales ciudadanos comprometidos con la cultura y la historia de la ciudad intentan realizar actuaciones que difundan y den a conocer a “*nivel de calle*” al pintor. Es el caso de la Asociación Cultural “Tercio de Olivares” que entre sus objetivos tiene la divulgación de la historia de España de los siglos XVI y XVII y para lo cual organiza una serie de eventos de recreación histórica, entre los que destacan algunas actividades y desfiles en torno a la figura de Diego Velázquez en los aniversarios del nacimiento del pintor, organizados por la “Fundación de la Casa Natal de Velázquez”<sup>8</sup>.



Figura 4. Miembros de “Velázquez por Sevilla” con el cuadro Santa Rufina (Fuente: Foto Santana).

Otro ejemplo interesante es la Asociación “Velázquez por Sevilla” que propugna un activismo ciudadano activo en pro de los intereses culturales de la ciudad y que ha participado en campañas tan importantes como la que tuvo lugar para lograr que la “Santa Rufina” de Velázquez viniese a Sevilla, así como la permanencia en la ciudad de “San Pedro Penitente” y “Santa Catalina de Alejandría” de Murillo. La Asociación “Velázquez por Sevilla” se crea por lo aquí ya expresado, por el desconocimiento del Sevillano sobre el gran pintor que nos ocupa, era una apuesta de seis sevillanos en la implicación de la ciudad por Velázquez, después de varias propuestas coincidimos en la implicación de los dos nombres.

Las acciones se inician con un personaje llamado “Dieguito”, que los fines de semana algunos miembros de la asociación, vestidos como el pintor distribuían pasquines explicativos de su vida, su vinculación a la ciudad y sus obras.

Los miembros de “Velázquez por Sevilla”, ven la necesidad de atraer más cuadros de Velázquez a la ciudad de Sevilla, se proyectó una exposición temporal que reuniera una cantidad suficiente para atraer la atención de los sevillanos principalmente, pero en esos momentos, como si del destino se tratara, salió a subasta “Santa Rufina”, cuadro aún no vinculado en autoría al pintor que nos referimos. Fue muy grande el trabajo y la misión que esta asociación acomete, organizando charlas, conferencias y tertulias entorno a esta pintura. Afortunadamente el especialista en Historia del Arte de la universidad de Alcalá de Henares D. Benito Navarrete, vió con claridad los trazos del maestro en la pintura y nos ayudó para que administraciones como la municipal apoyaran la adquisición de la obra y se quedara en la ciudad de Sevilla, hoy la podemos disfrutar como he mencionado antes, en la fundación Focus, antiguo Hospital de Venerables.

<sup>8</sup> <https://terciodeolivares.es/>

Otro trabajo que se realizó con la asociación fue un cuadernillo didáctico para los primeros cursos escolares, un intento de integrar al gran pintor sevillano entre los sevillanos del futuro, el proyecto se llamó “Dieguito, un niño cómo tú”. Pero no se consiguió el apoyo para que se mantuviera en el tiempo, una pena.

Hoy día la asociación sigue trabajando con sus conferencias, charlas y otras actividades para conseguir que el gran pintor sevillano, tenga un lugar en el corazón de los nacidos en esta ciudad, al igual que él.

Además de todas estas actuaciones es primordial en esa finalidad futura que la ciudadanía de Sevilla asuma o adopte a Velázquez, sobre todo el de su primera etapa, como algo propio y es necesario trabajar la acción educativa. Es fundamental, que nuestros escolares -especialmente los de las etapas obligatorias- conozcan al pintor, a su obra y su relación con la ciudad. Eso es garantía de futuro para que la figura de Velázquez tenga el puesto que debe en el sentir de Sevilla.

### **Bibliografía:**

Cruz Villaón, Josefina:

- A. “Duque de la Victoria, plaza del”, *Diccionario Histórico de las Calles de Sevilla*. Consejería de Obras Públicas y Transportes y Exmo. Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993. Tomo I.
- B. “Francisco Carrión Mejías, calle”, *Diccionario...* Tomo I.
- C. “Padre Luis María Llop, calle”, *Diccionario ...* Tomo II.
- D. “Trajano, calle”, *Diccionario ...* Tomo II.

Domenech Martínez, Rafael: *El azulejo sevillano (Segunda época hasta la Exposición de 1929)*. Dialpa, S.L. Sevilla, 1988.

Montoto, Santiago: *Las Calles de Sevilla*. Imprenta Hispania, Sevilla, 1940 (Librería Anticuaria Los Terceros, Sevilla, 1990).

Rey, Juan, Rodríguez, Juan Carlos, Orce, Alfonso: *Anuncios de Antaño. Azulejos publicitarios de Sevilla*. Fundación el Monte, Sevilla, 1995.

Reyes Cano, Rogelio: “Velázquez, calle”, *Diccionario...* Tomo II.

**Beatriz Valdivieso Martínez**

**Experta en obras de artes**

## **Velázquez en el mercado de arte**

Velázquez on the art market

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.08>

ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 115-124

Recibido el : 15-11-2023

Aceptado el : 30-11-2023

**Resumen:**

Este artículo analiza el mercado de subastas en torno a algunas obras de Velázquez desde los años noventa del pasado siglo a nuestros días. Pocas obras de Diego Velázquez se han vendido en subasta pública a lo largo de la historia. Esto es debido a que, al lograr convertirse en pintor de corte a temprana edad, sus obras en su mayoría pertenecían a la familia real y, por ende, son propiedad del estado español y están en casi en su totalidad en el Museo del Prado de Madrid. Algunos cuadros de Velázquez eran encargados asimismo por la alta aristocracia madrileña, duques y marqueses, alta burguesía e intelectuales, que fueron vendidos posteriormente por sus descendientes a grandes colecciones privadas y museos del mundo.

Es necesario señalar a este respecto que en el siglo XIX el Deán López Cepero, aprovechando su condición de clérigo influyente, convenció a los frailes del Convento del Carmen Calzado para comprar una pareja de cuadros con las representaciones de la *Inmaculada* y *San Juan Evangelista*. Inmediatamente los volvió a vender para su propio beneficio económico al ministro de Gran Bretaña Bartholomew Frere, por lo cual actualmente se encuentran en la National Gallery de Londres. Y así surgen las ventas de cuadros de Velázquez en subastas.

**Palabras Clave:** Velázquez, Subasta pública, Museo del Prado, mercado de arte

**Abstrac:**

This article analyzes the auction market for some of Velázquez's works from the nineties of the last century to the present day. Few works by Diego Velázquez have been sold at public auction throughout history. This is because, having become a court painter at an early age, most of his works belonged to the royal family and, therefore, are owned by the Spanish state and are almost entirely in the Prado Museum in Madrid. Some of Velázquez's paintings were also commissioned by the high aristocracy of Madrid, dukes and marquises, the gentry and intellectuals, and were later sold by their descendants to major private collections and museums around the world.

It should be noted in this regard that in the nineteenth century, Dean López Cepero, taking advantage of his status as an influential clergyman, convinced the friars of the Convent of Carmen Calzado to buy a pair of paintings depicting the Immaculate Conception and St. John the Evangelist. He immediately sold them again for his own economic benefit to the minister of Great Britain Bartholomew Frere, which is why they are currently in the National Gallery in London. And so it was that Velázquez's paintings were sold at auctions.

**Key words:** Velázquez, Velázquez, public auction, Museo del Prado, art market

Pocas obras de Diego Velázquez se han vendido en subasta pública a lo largo de

la historia en comparación con otros autores de la época como Murillo o Zurbarán, y todavía es menos común que aparezca su nombre en el mercado del arte actual, si consideramos éste como a partir de los años noventa del siglo pasado hasta nuestros días. Esto es debido a que, al lograr convertirse en pintor de corte a temprana edad, sus obras en su mayoría pertenecían a la familia real y, por ende, son propiedad del estado español y están en casi en su totalidad en el Museo del Prado de Madrid. Cabe destacar en este punto que también algunos retratos fueron encargados por el rey para enviar a otras cortes, como la austriaca. Aparte de para la realeza, muchos cuadros de Velázquez eran encargados asimismo por la alta aristocracia madrileña, duques y marqueses, alta burguesía e intelectuales, que fueron vendidos posteriormente por sus descendientes a grandes colecciones privadas y museos del mundo.

A pesar de que Velázquez nació en Sevilla en 1599 y allí se formó como pintor - en un primer momento con Francisco de Herrera el Viejo y enseguida con Francisco Pacheco - casi nada queda en la ciudad perteneciente a la mano de este artista. Es necesario señalar a este respecto que en el siglo XIX el Deán López Cepero, aprovechando su condición de clérigo influyente, convenció a los frailes del Convento del Carmen Calzado que confiaban plenamente en él, de comprarles una pareja de cuadros con las representaciones de la *Inmaculada* y *San Juan Evangelista*. Inmediatamente los volvió a vender para su propio beneficio económico al ministro de Gran Bretaña Bartholomew Frere, por lo cual actualmente se encuentran en la National Gallery de Londres. Estas piezas tendrían que estar en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, pues eran uno de los últimos tesoros de la mano de Velázquez que se conservaban en la ciudad de Sevilla, sometida a un saqueo continuo y permanente de su patrimonio artístico durante su historia.

Resaltaremos el hecho de que durante la Guerra de la Independencia de 1810 los soldados invasores franceses no pudieron sustraer nada de Velázquez porque ninguna pieza relevante había ya, no cabe duda de que de otra forma se las hubieran llevado, tal y como hicieron impunemente con grandes obras maestras de Murillo, Zurbarán, Herrera el Viejo y Pacheco para integrarlos en sus propias colecciones. Tras la muerte del mariscal Soult y los otros miembros del ejército francés que perpetraron este expolio artístico sin precedentes, generalmente sus herederos vendieron los cuadros, que pasaron al mercado del arte internacional y en la actualidad están repartidos por las principales colecciones privadas y museos del mundo. En relación a este tema llamaremos la atención al hecho acontecido en 1812, cuando los franceses se retiraban de España camino de Francia. Fueron detenidos por el ejército inglés bajo las órdenes del Duque de Wellington, el cual requisó todo el cargamento de obras de arte que José I se llevaba de España y que había robado en el Palacio Real de Madrid. Allí, entre estas obras, se encontraba una de las más célebres composiciones de Velázquez que es el *Aguador de Sevilla*. Fernando VI, como recompensa por la gran victoria que había

obtenido y en agradecimiento a que honradamente quiso devolver ese equipaje que los franceses se llevaban, le regaló esta obra de Velázquez. Así pues el *Aguador de Sevilla* no fue vendido, sino regalado, y esta es la causa de que se exponga actualmente en la que fue la mansión del duque, el Apsley House Museum<sup>1</sup>.

Las obras de la primera etapa sevillana de Velázquez, bodegones y escenas de género, como *La Vieja friendo huevos* o *Cristo en casa de Marta y María* fueron compradas ya en el siglo XVII y XVIII por coleccionistas extranjeros y no se sabe la fecha exacta en que salieron de Sevilla.

Respecto al mercado de subastas, distinguiremos el actual - a partir de los años noventa del pasado siglo a nuestros días - y el anterior a esta fecha. Citaremos apenas una decena de piezas que salieron a pujas desde mediados del siglo XIX en las principales firmas que eran Christie's y Sotheby's, como *Retrato de pie de la Reina Isabel* (Christie's London, 1853); *Retrato de una niña* (Christie's London, 1885); *Retrato de un enano* (Hotel Drouot París, 1867); *Retrato de pie de Felipe IV* (Christie's London, 1882); *Campesinos en una mesa* (Christie's London, 1908); *Estudio para la cabeza de Apolo en La Fragua de Vulcano* (Sotheby's London, 1935); *Retrato de la Reina María Ana* (Christie's London, 1935); *El Conde Duque de Olivares* (Sotheby's London, 1947); *Retrato del bufón Juan Calabazas* (Christie's London, 1965); *Retrato de Juan Pareja*, (Christie's London, 1970) y *Retrato de Francisco Bandrés de Abarca* (Christie's New York en 1986)<sup>2</sup>.

Entre las primeras obras de Velázquez que aparecen en el mercado de subastas de arte internacional más contemporáneo está la *Inmaculada Concepción* (figura 1) vendida en París, en Ader Picard Tajan el 22 de junio de 1990. En dicha subasta figuraba con el número 28 catalogada como círculo de Velázquez. Respecto a su autoría, los expertos no se ponen de acuerdo y hay una gran controversia acerca de su atribución, pues no es absolutamente seguro que sea de su mano.

Acerca de su procedencia solo se sabe lo que el propietario afirmaba, que estuvo en Francia en su familia desde aproximadamente 1870, fecha en la que los herederos del



Figura 1. Diego Velázquez: *Inmaculada Concepción*. Sevilla, Fundación Focus Abengoa.

<sup>1</sup> LÓPEZ REY, 1963, n. 16, p. 40-41.

<sup>2</sup> LÓPEZ REY, 1963.

Deán López Cepero pusieron parte de su colección a la venta en París.

Este óleo sobre lienzo 142 x 98.2 cm volvió a aparecer en el mercado del arte el seis de julio de 1994 en Sotheby's London, situado en la página 15 de su catálogo, pero no fue vendido porque la puja más alta (800 millones de pesetas de la época) se quedó muy lejos del precio de reserva - una cantidad no desvelada - acordado entre Sotheby's y Charles Bailly, el marchante de arte francés dueño del cuadro. Entonces la Fundación Focus Abengoa lo adquirió, negociando con el coleccionista privado de modo confidencial con la intermediación de la sala de subastas.



Figura 2. Diego Velázquez. Santa Rufina. Fundación Focus. Sevilla.

En segundo lugar está una *Santa Rufina*<sup>3</sup>,(figura 2) lote 202 de la subasta de Christie's Nueva York celebrada el 29 de enero de 1999. El óleo sobre lienzo de 77 x 64.5 cm ilustrado en las páginas 53-59 del catálogo obtuvo un precio de remate de 7.129.084 euros. Esta misma obra volvió a subastarse más adelante en Sotheby's London con el número 59 en la página 179 del catálogo de Maestros Antiguos. También fue en esta ocasión adjudicada a la Fundación Focus Abengoa por el exorbitado precio de 11.109.750 euros, en un alarde de la institución de recuperar esta pieza para Sevilla (incluyendo la comisión de la sala el precio final fue de 12.472.546 euros).

Fecha hacia 1632-1633 esta *Santa Rufina*, realizada tras su partida a la corte madrileña, debió ser encargada por algún devoto sevillano de las santas hermanas en Madrid. Por su posición corporal es más probable que la representada sea santa Justa, pues iría formando pareja con su hermana y, por el orden de lectura, santa Justa siempre queda a la izquierda y santa Rufina, enfrentada, a la derecha. Sin embargo, como la iconografía de ambas es la misma y éste es el único dato válido para diferenciarlas cuando no están rotuladas, es fácil confundirlas y así sucedió en algunos inventarios desde antiguo, porque lo que, para evitar confusiones con los documentos, se sigue denominando *Santa Rufina* a este lienzo de Velázquez. Podría ser la obra que consta como *Santa Rufina* en el inventario en la colección del marqués de Carpio que a principios del siglo XIX se cita en las colecciones de la duquesa de Alba y de Sebastián

<sup>3</sup> MAYER, 1936, nº 47; CHERRY, 1999, pp. 52-56; VV. AA., 2008, t. I y II; BROWN, 2014, pp.105-106; KIENZ, 2015, nº 54; PORTÚS, en 2016, nº 14, pp.114-115.

Martínez para pasar más tarde por colecciones privadas internacionales. Como hemos dicho, por lo general este lienzo tendría una pareja que representaría a la otra hermana alfarera, pues no solían representarse individualmente. No obstante, no se conoce en estos momentos, por lo cual estaría en paradero desconocido.

Esta santa constituye la visión personal de Diego Velázquez sobre el tema de las patronas de Sevilla: alejándose de los estereotipos estilizados del siglo XVI, está representada muy joven, como una niña de diez o doce años, para subrayar el hecho de que ambas murieron vírgenes y que desde corta edad ya manifestaban santidad, y quizás también por el culto a la Santa Infancia tan extendido en la Sevilla de la época. Captada de algo más de medio cuerpo en posición de perfil tres cuartos, está orientada hacia su izquierda. Velázquez no viste a la santa elegantemente, como otros artistas anteriores, sino de forma sencilla al igual que su maestro Pacheco, para resaltar su origen humilde. En la mano derecha, inserta entre sus dedos índice y pulgar, porta una palma de mártir de gran tamaño y, en un detalle de bodegón, con la mano izquierda abierta hacia arriba sujeta su principal atributo iconográfico, los cacharros de barro de su profesión: un plato y dos cuencos esmaltados en blanco que recuerdan a los que aparecen en la obra de Hernando de Esturmio. Sin embargo, parece que la loza blanca es demasiado fina para ser de Triana y pudiera ser de tipo italiano, probablemente de Talavera, de donde llegaban las mejores piezas de este tipo a la zona de Madrid<sup>4</sup>. Velázquez rompe con el pasado artístico sevillano manierista y, siguiendo los pasos de Roelas, ha prescindido del sentido dramático y trascendental que se le daba a las pinturas religiosas; la figura de la santa está humanizada, inspirada en la expresividad del ambiente popular y los sentimientos de la gente sencilla.

La tercera pieza (figura 3) del maestro sevillano que nos ocupa que salió a pujas es el *Retrato de Felipe IV*, lote 454 en la página 119 del catálogo de la subasta extraordinaria de la Sala Retiro sita en Madrid celebrada el 12 de diciembre de 2007. El óleo sobre lienzo de gran tamaño, 201 x 110 cm, quedó desierto en esta ocasión, pero sin embargo corrió mejor suerte cuando salió a la venta en una segunda ocasión. Esta vez fue la sala Isbilya Subastas de Sevilla en la página 58 del catálogo de su subasta de primavera celebrada el 14 de abril de 2015.

---

<sup>4</sup> PLEGUEZUELO, en 2008, p. 52



Se remató en el precio de salida, que eran 750.000 euros. Más adelante sus adjudicatarios lo volvieron a vender en venta privada. La causa principal de la dificultad de vender esta pieza fue siempre su deficiente estado de conservación. Víctima de pésimas restauraciones, la obra estaba llena de repintes y también presentaba grandes pérdidas en la superficie pictórica. Esta circunstancia hace también dudar de su autoría.

Es este retrato es una de las réplicas del original conservado en el Museo del Prado<sup>5</sup>, con unas medidas muy similares (201 x 111 cm.). Era algo habitual que los nobles de la época, con el fin de mostrar su lealtad a la corona, encargaran retratos del rey iguales que el oficial para colgarlos en sus domicilios. Otro ejemplo de réplica de este mismo retrato real es el realizado para Dña. Antonia de Ipeñarrieta, que permaneció en manos de la aristocracia madrileña hasta 1906 cuando pasa a manos de importantes marchantes del mercado del arte londinenses, primero Agnew and Sons y después Duveen Bross, para acabar formando parte de la gran colección de arte de Benjamin Altman (1911-1933) que lo donó al Metropolitan Museum de Nueva York<sup>6</sup>. La realización de réplicas de una obra en los talleres de los pintores barrocos era bastante usual:

clientes acaudalados querían poseer las representaciones que veían en catedrales e iglesias y por ello pagaban grandes sumas de dinero; era una demostración de poder. Todos los pintores las realizaban con mayor o menor participación de los ayudantes de su taller en ellas, y el mismo Velázquez ya en su época sevillana realizó réplicas de sus obras, como el *Retrato de la Venerable Madre Sor Jerónima de la Fuente*, de la colección Fernández Aroz, cuyo precedente se conserva en el Museo del Prado<sup>7</sup>.



Figura 3 . Retrato del rey Felipe IV de España.  
Museo del Prado. Madrid.

<sup>5</sup> Cat. 1182.

<sup>6</sup> LÓPEZ REY, 1963, n. 29, p. 66-69.

<sup>7</sup> GARRIDO, 1992, pp. 79-95; LÓPEZ REY, 1963, n. 21, p. 50-51.

Expuesto en varias ocasiones<sup>8</sup>, este ejemplar se diferencia del original en el añadido de una cartela de 26 cm. Situada en la parte inferior del lienzo, tiene una inscripción que hace referencia a los propietarios: el secretario real Pedro de Contreras y su hijo Don Sebastián Antonio de Contreras, quien lo dejó en mayorazgo a sus descendientes en reconocimiento de la protección real que habían gozado ambos funcionarios<sup>9</sup>. A continuación, en otra letra y como fruto de una manipulación incorrecta del lienzo, se lee: “1623” y “carreño ft”. La firma original, situada justo encima de esa inscripción, es apenas perceptible a causa de las restauraciones, aunque sí se conservan fotografías antiguas del lienzo en las que claramente se puede leer “Velázquez fecit 1928”, escrito con un pigmento más ligero que el utilizado en la gran cartela.

Otra obra (figura 4) que aparece catalogada como de Velázquez en el mercado del arte es el *Retrato de un caballero de busto con túnica negra y gola*, óleo sobre lienzo con medidas de 47 x 39 cm ilustrado en la página 91 del catálogo de la subasta de Bonhams Londres celebrada el 7 de diciembre de 2011. Con una estimación de 2.334.200 - € 3.501.300 euros se remató en 3.446.738 euros. Indicaremos aquí que aunque es muy velazqueño, también otros pintores pertenecientes a la escuela madrileña de la época como Maíno o Van der Hamen hacía retratos con esa precisión y fuerza expresiva, de forma muy próxima a Velázquez y es difícil determinar la autoría con seguridad. Sin embargo, este tipo de pieza se atribuye por regla general a Velázquez puesto que el beneficio económico obtenido por la venta siempre será mayor si la obra se considera del sevillano.



Figura 4. *Retrato de un caballero de busto con túnica negra y gola*. Fuente: <https://www.pubhist.com/w60249>

<sup>8</sup> “Obras maestras de colecciones particulares”, celebrada en el Hostal de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela, diciembre de 2010; “Ayer y hoy. Obras maestras”. Sala de exposiciones museísticas Cajasur. Córdoba, julio de 2002; “Cuatro siglos de pintura andaluza, del siglo XVII al XX”. Museo de Arte de la provincia de Nuoro, (Cerdeña, Italia), noviembre, 2002- febrero, 2003. En colaboración con el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la Colección Bellver y otras colecciones privadas.

<sup>9</sup> “El señor Dn Felipe quarto Rei i Monarcha de ambos Mundos fue espezialissimo favorecedor y honrrador del mérito de su secrettario Pedro de Contreras (como lo avía sido también los señores reies su padre i abuelo) manteniendole siempre empleado cerca de su persona en el despacho universal i de estado de esta monarchia hasta su muerte i despues della continuó protegiendo a su familia en la persona de su hijo unico i sucesor Dn Sevastián Antonio de Contreras quien dexo vinculado a sus descendientes este retrato original de su rei i señor para memoria i reconocimiento de su gratitud i fidelidad”.

Lo mismo ocurre con la última obra (figura 5) subastada hasta la fecha atribuida al maestro Velázquez, un *Retrato de Olimpia Maidalchini Pamphilj (1591-1657), de medio cuerpo y vestida de negro*. Se vendió el 3 de julio de 2019 en Sotheby's London, incluida en la página 149 de su catálogo con el número 28. Esta pieza es un óleo sobre lienzo de 77.4 x 61 cm y se adjudicó en 2.303.837 de euros (estimación 2.229.699 - 3.344.549 euros).

Con el sello al dorso «Marqués del Carpio #DGH/429», era propiedad de una colección privada europea checa. Acerca de su procedencia, el cuadro tiene un amplio historial de ventas. Fue encargado por o para la modelo el 11 de julio de 1650 y de ahí por descendencia fue heredado por su nieto el



Figura 5. Olimpia Maidalchini Pamphilj.  
Fotografía cortesía Sotheby's.

cardenal Camillo Massimi (1620-1677), figurando en su inventario póstumo, fechado en Roma el 11 de octubre de 1677, como "Diego Velasco". En 1678 fue comprado a la sucesión del anterior por "20 y 20 escudos" por don Gaspar Méndez de Haro, VII marqués del Carpio, duque de Montoro, conde-duque de Olivares, Marqués de Eliche (1629 - 1687) Roma y Nápoles, en cuyos inventarios está como "Ritratto di Donna Olimpia Panfilia con velo nero in testa" de "Diego Velasco" con un valor de 50 escudos. Más tarde pasa a ser propiedad de Don Eugenio de los Ríos, Caballero de Santiago y Mayordomo Mayor del difunto Marqués del Carpio, en 1688, junto con el retrato de Velázquez de Camillo Massimi (como "dos retratos de Velázquez de 3 x 2½ palmos"), quizá en pago de una deuda del difunto Marqués. Posteriormente, el 8 de junio de 1692, pasa a manos de Cesare Barbaro, Nápoles, y después, hacia 1724 figura como propiedad del cardenal Pompeo Aldrovandi (1668-1752), Bolonia y Roma, (como "Diego Valaschi, Ritratto di D. a Olimpia Pamphili"). Ya el 22 de abril de 1986 figura como lote 205 de una venta anónima en La Haya como Escuela holandesa, hacia 1650, donde fue adquirido por un coleccionista privado que lo legó al propietario que lo llevó a Sotheby's London en 2019. Sin embargo, aunque las obras tengan una buena y abultada procedencia, esto no tiene nada que ver con su calidad, e insistimos en que es muy difícil saber con seguridad si una pieza pertenece a Velázquez o a algún otro pintor notable de la época. Consideramos esta atribución todavía más dudosa que la del ejemplo anterior, pues del mismo modo responde a esa tendencia de asociar el nombre del gran maestro, uno de los mitos esenciales en la historia de la pintura sobre todo en el mundo contemporáneo, a toda obra tenga parecido con su estilo para conseguir con ello un mejor precio de remate,

pues su estimación es mucho mayor a la de otros artistas coetáneos.

## Referencias

- Bardi, Pier María: *La obra pictórica completa de Velázquez*. Barcelona, Editorial Noguer, S.A., 1970. (1ª edic., Milán, Rizzoli, 1969).
- Brown, Jonathan, *In the shadow of Velázquez: A life in Art History*, New Heaven, Yale University Press, 2014.
- Cherry, Peter: "Spanish old masters paintings included Velázquez's Saint Rufina", Nueva York, Christie's, 1999.
- Garrido, Carmen: *Velázquez, técnica y evolución*. Madrid, Museo del Prado, 1992.
- Garrido, Carmen: "Puntualizaciones sobre algunos retratos de Diego Velázquez". *Goya: Revista de arte*, No 298, 2004 , págs. 4-24.
- Kientz, Guillaume: catálogo de la exposición *Velázquez*, París, Louvre, 2015. López Rey, José: "Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre, with an Introductory Study". Londres, Faber and Faber, 1963.
- Mayer, August Liebmann: *Velazquez, a catalogue raisonné of the painting and drawings*, Londres, Faber and Faber, 1936.
- Pleguezuelo, Alfonso: "Rufina, mártir y alfarera", en catálogo del simposio internacional *En torno a santa Rufina, Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, 2008, pp. 46-57.
- Portús, Javier: en catálogo de la exposición Velázquez. Murillo. Sevilla, Fundación Focus, Sevilla, 2016, nº 14, pp.114-115.
- VV. AA., catálogo del simposio internacional *En torno a santa Rufina, Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, 2008 2008.

**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*”<sup>2</sup> 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 1649<sup>3</sup>. 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 hispalenses<sup>4</sup>.

En todo momento, este proceso de diletancia-codificación-universalización se realiza bajo el sentido de “*conveniencia y decoro en historias o figuras*”<sup>5</sup>, 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 persuasión<sup>6</sup>.

## 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”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Lleó Cañal, 2015.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Pacheco, 1649: 188.

<sup>6</sup> Pereda, 2017: 38-39

<sup>7</sup> 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 escudos<sup>8</sup>.

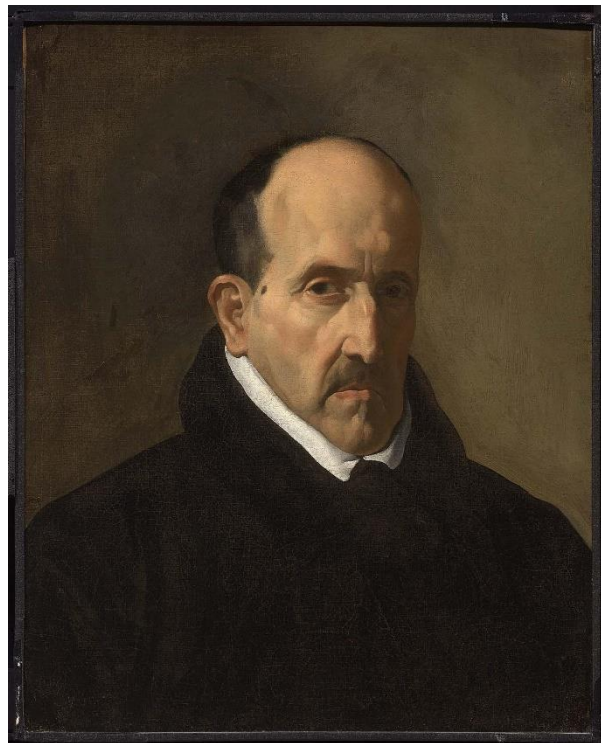


Figura 1. Luis de Góngora y Argote. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, 1622. Museum of Fine Arts Boston, inv. 32.79

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*<sup>9</sup> y con el retrato que pasó de mano en mano aquella noche en el Alcázar.

<sup>8</sup> Pacheco, 1649: 102.

<sup>9</sup> 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*”<sup>10</sup>.

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

<sup>10</sup> 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*”<sup>11</sup>.

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*”<sup>12</sup>. No en vano, él mismo había hecho su propia incursión en la corte entre 1610 y 1611<sup>13</sup>; 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 1619<sup>14</sup>.

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

<sup>11</sup> Palomino ----.

<sup>12</sup> Pacheco, 1649: 101.

<sup>13</sup> Pacheco, 1649: 622-623.

<sup>14</sup> 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 Apeles<sup>15</sup>.*

<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup>. 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 desapercibido<sup>17</sup>:

*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.*

<sup>16</sup> Delenda y Borobia, 2015: 22.

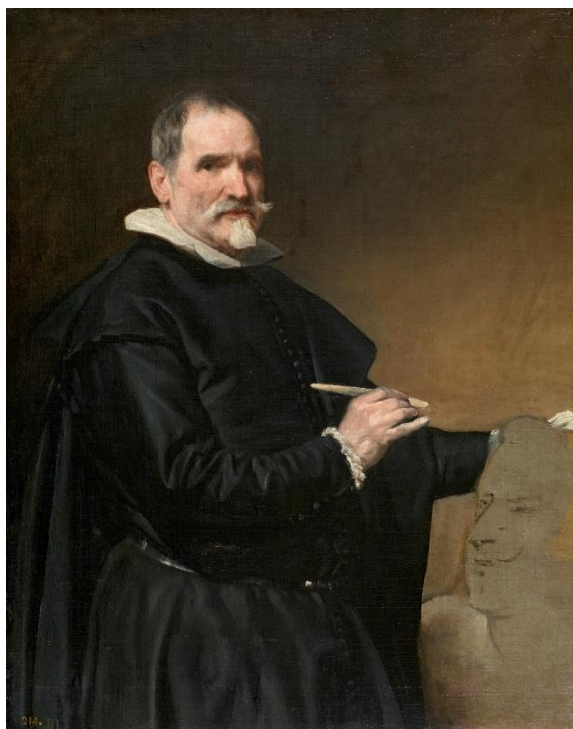
<sup>17</sup> Sobre la relación de los versos de Gabriel Bocángel y Unzueta con el retrato de Juan Martínez Montañés realizado por Velázquez véase Arraiza-Rivera, 2022.

*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 Viejo<sup>18</sup>. Diego de Silva parece estar detrás de la llamada que realizó el conde

<sup>18</sup> 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 Guadalquivir<sup>19</sup>. 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”*<sup>20</sup>.

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 Retiro<sup>21</sup>. Así lo indica un poder que los artistas de la *“corte y villa de Madrid”* que estaban ocupados en estos

<sup>19</sup> García Baeza, 2016: 23.

<sup>20</sup> Palomino, 1724: 322.

<sup>21</sup> 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*<sup>22</sup>. 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 Aterido<sup>23</sup>, 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.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> "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 costado 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”*<sup>24</sup>. 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)<sup>25</sup>. 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

<sup>24</sup> Palomino, 1724: 420.

<sup>25</sup> 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)<sup>26</sup>, 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-místico<sup>27</sup>.

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 espacios<sup>28</sup>, de diseñador a arquitecto<sup>29</sup>. 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.

<sup>26</sup> Navarrete Prieto, 2023: 27-33.

<sup>27</sup> García Baeza, 2019.

<sup>28</sup> García Baeza, 2023.

<sup>29</sup> 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.