

COLECCIÓN VELAZQUEÑA

Estudios sobre la vida, la obra y la fortuna crítica e iconográfica de Velázquez:

- Recopilaciones de textos dispersos de destacados especialistas
- Nuevas investigaciones y perspectivas
- Antologías críticas sobre sus obras maestras

TÍTULOS PUBLICADOS

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ / COMPLETE STUDIES ON VELÁZQUEZ, por Enriqueta Harris

PRÓXIMOS TÍTULOS

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ, por Diego Angulo
VENUS ANTE EL ESPEJO, por Andreas Prater

COLECCIÓN
Velázquez
VELAZQUEÑA

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

www.ceeh.es

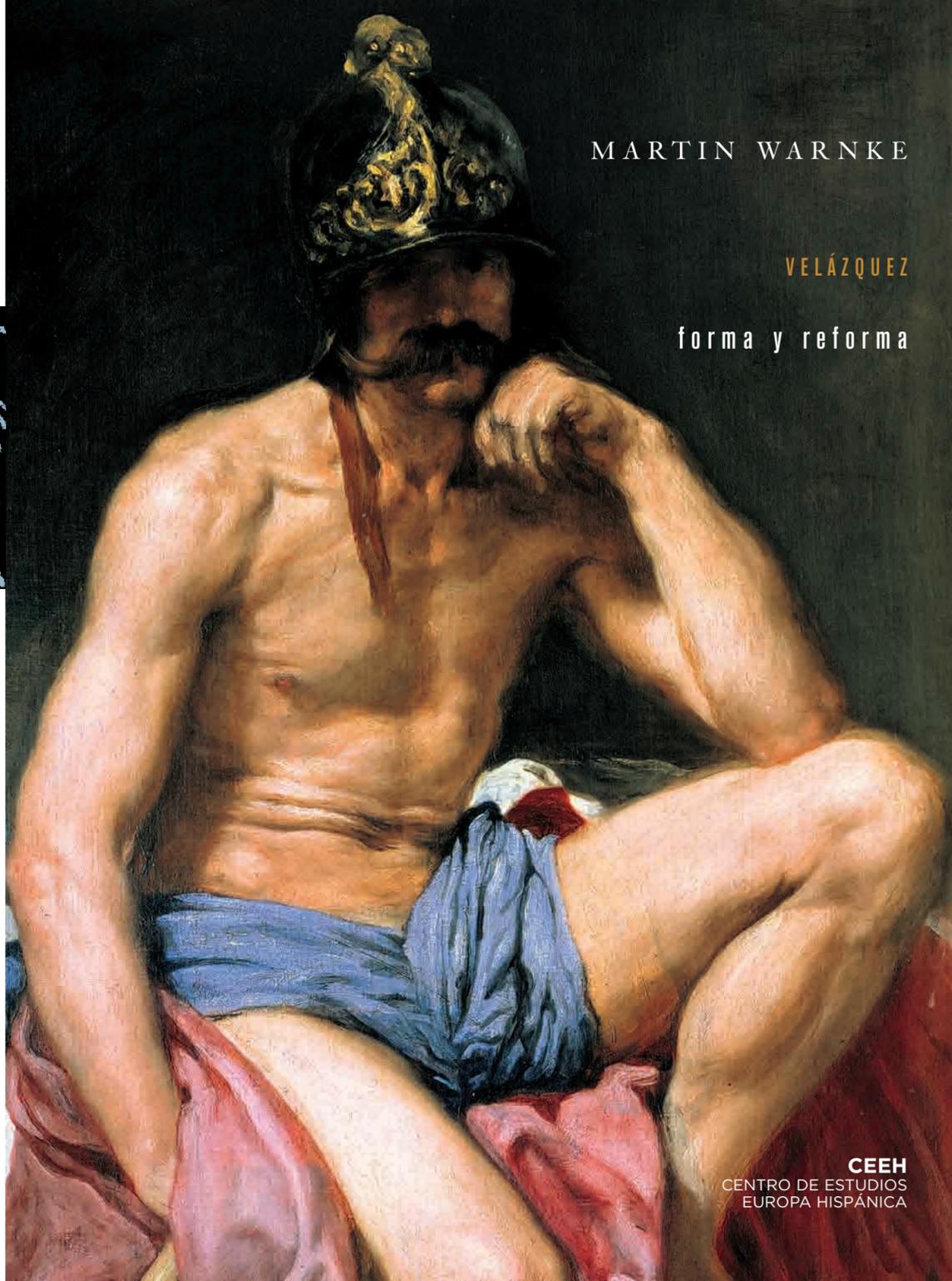
con la colaboración de:

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO



MARTIN WARKE

Velázquez. Forma y reforma



MARTIN WARKE

VELÁZQUEZ

forma y reforma

CEEH
CENTRO DE ESTUDIOS
EUROPA HISPÁNICA



MARTIN WARKE

Nacido en 1937 en Ijuí (Brasil), Martin Warnke reside desde 1953 en Alemania. Allí cursó primero el bachillerato y después estudios de historia del arte, historia y filología alemana, concretamente en las universidades de Munich y Berlín. Vino a España con una beca para investigar la estancia de Rubens en Madrid, y los resultados de ese trabajo se integraron después en su tesis doctoral sobre la correspondencia del maestro flamenco. Colaborador voluntario de los Museos de Berlín (1963-1965) e investigador becado en Florencia (1967-1969), fue después catedrático en las universidades de Marburgo (1971-1978) y Hamburgo (1978-2003, actualmente emérito). Miembro de la Akademie für Sprache und Dichtung, entre las numerosas distinciones que ha recibido destacan el Premio Leibniz de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (1990) y el Premio de Investigación Gerda Henkel que concede la fundación de ese nombre (2006). En 2005 la Universidad de Hamburgo y la Fundación Aby Warburg crearon la *Medalla Martin Warnke*, que premia cada tres años a un especialista en estudios culturales.

De su amplia bibliografía cabe destacar *Kommentare zu Rubens* (Berlín, 1965, que fue su tesis doctoral), *Politische Landschaft* (Munich, 1992), *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Colonia, 1996, obra fundamental sobre la cuestión del artista y la corte) y *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400-1750* (Munich, 1999, segundo volumen de la *Geschichte der deutschen Kunst*; los otros dos han sido escritos por Heinrich Klotz).

Capítulo 1

LOS COMIENZOS EN SEVILLA: EL MUNDO SENCILLO

La vida

La vida y la obra de Velázquez se desarrollaron en dos fases radicalmente diferentes. La primera abarca los años que van de 1599 a 1623, y la segunda toda su vida restante, de 1624 a 1660. La primera fase es la época de formación, de aprendizaje, de temprana destreza; la segunda es la de una carrera profesional llena de éxitos. La primera fase se desarrolla en su ciudad natal, Sevilla, una ciudad comercial bulliciosa y cosmopolita, y la segunda en Madrid, la capital, en la elevada esfera de la corte de un poderoso monarca. Desde el punto de vista de la historia del arte, Velázquez se mueve al principio en el ámbito de un taller gremial que satisface una demanda común como la de cuadros religiosos, por ejemplo. Después, en la segunda fase, se mueve en la esfera de las necesidades de la corte, de carácter representativo, estatal y, en gran medida, mundano. Rara vez ha pasado un artista de una esfera a la otra de un modo tan radical y consecuente y con una serie de repercusiones personales y artísticas tales que casi lo llevaron a abandonar su profesión.

Los datos de la vida del Velázquez de la primera fase son escasos. Nació en 1599 en Sevilla, hijo de Juan Rodríguez de Silva y su esposa Jerónima de Velázquez¹. Velázquez, por cierto, adoptó con el tiempo el apellido de su madre y firmó como *Diego Velázquez*. Fue bautizado en la iglesia parroquial de San Pedro y creció, pues,

¹ Sobre el origen de Velázquez véase J. GÁLLEGO, *Velázquez en Sevilla*, Madrid, 1974, pp. 15 y ss.

en pleno centro de la ciudad. La familia del padre era originaria de Portugal, como indica el apellido *de Silva*. El padre, que no pertenecía a la baja nobleza, tenía un puesto en la administración eclesiástica². Los padres eran sólo moderadamente acomodados, pero pudieron proporcionar a su hijo una formación culta; nos referimos al latín y a la filosofía. Se contaba que con la leche materna se le instiló el temor de Dios, un modo más bien supersticioso de decir que se le educó en la piedad religiosa. Lo cierto es que a sus once años se le encomendó a las enseñanzas de un pintor. Durante mucho tiempo se creyó, con Antonio Palomino, su primer biógrafo (1653-1726), que su primer maestro había sido Francisco Herrera el Viejo, cuyo rudo trato y cuyas maneras poco convencionales, incluso en lo artístico, habrían hecho que el muchacho abandonara el taller a los pocos meses. Hoy se tiende a admitir que la instrucción de Velázquez comenzó el 1 de diciembre de 1610, cuando su padre cerró un trato con el pintor Francisco Pacheco³: como era habitual, la instrucción debía durar seis años y durante ese tiempo el muchacho debía vivir en el taller del maestro. La enseñanza, como también solía ocurrir, acabaría en boda con su hija. Su suegro Pacheco escribirá: «Diego Velasques de Silva, mi yerno... a quien después de cinco años de educación y enseñanza casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande ingenio...»⁴. La boda se celebró el 23 de abril de 1618. Se advierte aquí cuán convencional era el modo en que discurría la vida de un artesano en Sevilla. Velázquez murió en agosto de 1660 de una fiebre que no le dejó tiempo para hacer su testamento y que pocos días después también se llevó a su mujer, doña Juana Pacheco.

La bibliografía histórico-artística refiere cuán mediocre era Pacheco como pintor, cómo intentaba, con sequedad y esfuerzo, reavivar en Sevilla el arte del admirado Rafael. Procedente del entorno de su tío, que era canónigo, Pacheco había acogido a un círculo de hombres cultos en su casa, donde, como en una academia, podían hablar y discutir con libertad. Estas relaciones en casa de

² A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, «Velázquez en su tiempo y en el nuestro», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, 2000, pp. 31-62, p. 32.

³ *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, 2 tomos, t. II, p. 217. Véanse Z. VÉLIZ, «Becoming an artist in seventeenth-century Spain», en S.L. STRATTON-

PRUITT (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, 2002, pp. 11-29, y P. CHERRY, en «Artistic Training and the Painter's Guild in Seville», en *Velázquez in Seville*, cat. exp., Edimburgo, 1996, pp. 67-75.

⁴ F. PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 202.

El «más allá» examinado en el «más acá»: cuadros de iglesia

Pacheco prepararon a Velázquez para su futura trayectoria: aquí adquiriría conocimientos lingüísticos, filosóficos y de teoría del arte, según refleja su biblioteca –más tarde llegó a poseer libros de Alberti, Leonardo y Alciato, así como de humanistas españoles⁵. El hecho de que pudiera leerlos y comprenderlos se lo debía sin duda al ambiente de la casa de Pacheco, en la que se reunían poetas, teólogos y sabios humanistas. El propio Pacheco desarrolló una teoría de las artes. El tratado, que intentaba implantar la Reforma católica también en la pintura cristiana, apareció en 1649 bajo el título de *Arte de la Pintura*.

Pacheco ofrece muchos datos de valor incalculable y relevantes para hacer un juicio artístico sobre la producción de Velázquez, pero no nos da ninguna información acerca de cómo llegó el joven pintor a su original estilo, tan radicalmente diferente del de Pacheco y en el que los más recientes progresos patrios se integran con los de Flandes e Italia.

El «más allá» examinado en el «más acá»: cuadros de iglesia

La obra temprana de Velázquez en Sevilla consta de pequeños cuadros de género y cuadros religiosos de gran formato, que tratan temas convencionales. Mediante grandes encargos oficiales por parte de las órdenes religiosas y las iglesias, un pintor podía lograr sustento y prestigio. Hacia 1617 Velázquez pintó, para los carmelitas calzados, un cuadro con el popular tema de la Inmaculada Concepción y otro de un San Juan Evangelista⁶, y, para el convento de San Antonio, un lienzo sobre la imposición de la casulla a San Ildefonso. El joven pintor estaba en camino de dedicarse plenamente a pintar historias sacras para iglesias y conventos sevillanos, lo que también pretendió en Sevilla su coetáneo Francisco de Zurbarán.

Entre estas instancias eclesiásticas, los jesuitas eran los más importantes e influyentes; exigían de la pintura religiosa que, por cercanía a la realidad y energía espiritual, comprometiera a todos los sentidos. Velázquez pintó probablemente para ellos un lienzo de más de 2 m de alto por 1,25 m de ancho, la *Adoración de*

⁵ Sobre Pacheco véase J. BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, 1978, pp. 21-83 (ed. esp.: *Imágenes e*

ideas en la pintura española del siglo XVII, Madrid, 1980).

⁶ Ambos en la National Gallery de Londres.



1. *La Adoración de los Reyes Magos*, óleo sobre lienzo, 203 x 125 cm. 1619. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Pacheco⁷, no puede hacer ningún gesto, permanece en la inmovilidad propia de un Buda. Los Reyes no llevan suntuosos ropajes de colores, no muestran damascos ni topacios, carecen de adornos lujosos y cadenas de oro, dromedarios o esclavos negros. También en cuanto al tipo de rostros tienen más bien que ver con campesinos, con «figuras del pueblo», y los perfiles del rey más anciano y de José, el carpintero, situados a la misma altura, podrían ser los de dos hermanos. Mientras que en las epifanías de El Greco podrían confundirse los pastores con reyes, los Reyes de Velázquez muestran porte de pastores. La aplicación de la luz, convertida en recurso escenográfico por el que las figuras se extraen de la oscuridad, elabora las nuevas sugerencias procedentes de Italia, del círculo de Caravaggio. Estos recursos formales de los pintores, muy discutidos por entonces, en ocasiones se entienden en la literatura española en el sentido de que «lo más en el mundo nacieron mas que para ser sombras en la pintura, no luces ni reales»⁸. El Niño Jesús y su Madre son los que más luz reciben, y las demás figuras se iluminan sólo lo justamente necesario para desempeñar su papel de reverentes personajes mundanos.

Cuadros de la vida diaria con mensajes al fondo

Hay cuadros del joven Velázquez que estaban destinados a un entorno profano y que aun así contienen indicios religiosos. Se trata de los bodegones. Apenas hay otro tema de la historia del arte español que se haya investigado con mayor profundidad que éste. Según parece, las copias de Caravaggio o los cuadros de Ribera impresionaron a los pintores de Sevilla y promovieron una orientación hacia el naturalismo. Los Países Bajos pertenecían a España, de modo que no sorprendería que además hubiera una influencia de la pintura de género flamenca; en colecciones de comerciantes flamencos de Sevilla pueden verse

⁷ PACHECO, *op. cit.* (nota 4), pp. 577-578 y 605-607; *Velázquez in Seville*, cat. exp., Edimburgo, 1996, núm. 36, con indicaciones sobre la función de la imagen en la pedagogía jesuítica de los novicios.

⁸ D. DE SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas Políticas* (1640), ed. F.J. Díez de Revenga, Madrid, 1988,

p. 453: «La sombra dio luz a la pintura, naciendo della un arte tan maravilloso». Lo dice en relación con la leyenda de la creación de la pintura. B. GRACIÁN, *El Criticón* (1651-1657), Madrid, 1971, parte II, crisis 12, t. 2, p. 253: «los más en el mundo nacieron mas que para ser sombras de la pintura, no luces ni reales».



2. *Cristo en casa de Marta y María*, óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm. 1618. Londres, National Gallery.

bodegones⁹. No es raro que se mencionen por entonces en inventarios de colecciones privadas sevillanas. Sin embargo, también se produjo un desarrollo español autónomo, que condujo a los bodegones como género. El monje y matemático Sánchez Cotán a veces puso fecha a sus espléndidos bodegones, por ejemplo uno del año 1602, con lo que pertenecería a los pioneros del género. También se apunta como origen del mismo la tradición literaria de la novela picaresca, en la que se describe una activa realidad vital. Otro origen de los bodegones de Velázquez está en un pasaje del tratado de Pacheco, donde se mencionan unos pintores de la Antigüedad llamados Dionisio y Pireico, que, según Plinio, habrían pintado piezas culinarias y bodegones¹⁰. Pacheco escribe sobre la inoportuna moda advenediza: «Otros se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros, aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida; otros, figuras ridículas con sugetos varios y feos

⁹ A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, «El primer naturalismo, Madrid y Sevilla», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, pp. 43-71, y B. NAVARRETE

PRIETO, «Gli anni di Velázquez a Siviglia», en *Velázquez*, cat. exp., Roma, 2001, pp. 45-51.

¹⁰ PACHECO, *op. cit.* (nota 4), pp. 517-519.



6. *El aguador de Sevilla*, óleo sobre lienzo, 106 x 82 cm. 1620-1622. Londres, Wellington Museum.



8. *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*, óleo sobre lienzo, 145 x 96,5 cm. 1636-1639. Ecclestone, Colección de los duques de Westminster.



23. *La coronación de la Virgen*, óleo sobre lienzo, 176 x 124 cm. 1641-1642. Madrid, Museo Nacional del Prado.

24. El Greco, *La coronación de la Virgen*, óleo sobre lienzo, 99 x 101 cm. 1590-1595. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Disfraces mitológicos

Es posible que en la admisión de Velázquez en la corte influyera el hecho de que ya no se quisiera que el arte estatal estuviera exclusivamente en manos de extranjeros. Desde que Tiziano gozó del favor de Carlos V y Felipe II y lo justificó con brillantes resultados, la corte española, al igual que numerosas cortes de la Europa septentrional, solía seguir los modelos de Italia y atraer artistas italianos a palacio. Velázquez tenía colegas italianos en la corte, como el vivaz Vicente Carducho, que en 1609 había sucedido a su hermano mayor Bartolomé en el cargo de pintor del rey. Carducho, que también tenía sus ambiciones como teórico del arte, pudo burlarse de Velázquez, que, a sus ojos, estaba poseído por la realidad. Es posible, por tanto, que dentro de la corte hubiera una presión competitiva que obligara a Velázquez a ampliar su repertorio con el género, genuinamente cortesano, del cuadro de historias mitológicas⁷⁸; sólo a través de este género podía aspirar a situar la pintura española a la altura de miras de Tiziano o incluso de Rubens.

Desde el siglo xv, todos los círculos sociales que pudieran comprar o encargar cuadros utilizaron la mitología antigua como medio para explicar visualmente su interpretación del mundo de forma excelsa. Bien fuera en palacios, en sus salas del trono o dormitorios, en casas consistoriales, en escuelas, universidades, sobre fachadas de residencias privadas, o sobre copas, fuentes, muebles, cerámicas y plata... los temas mitológicos se podían encontrar pintados por doquier. Humanistas ilustrados, que pronto dispusieron de manuales específicos, tenían que seleccionar los temas y atribuirles significados esotéricos subyacentes. A través de mensajes encubiertos adaptaban las mitologías a cualquier situación vital imaginable. En la medida en que el arte presentaba a la vista todo el *corpus* mitológico como campo de ejercicio intelectual, contribuyó en la Edad Moderna a ejercitar y mantener el pensamiento y la acción dentro de categorías mundanas.

El primer cuadro de historias mitológicas de Velázquez trata con Baco un tema que le permitía que en una obra palaciega apareciera con nuevos ropajes el

⁷⁸ Sobre Carducho, *Varia Velazqueña*, *op. cit.* (nota 3), t. II, pp. 51-52, y S. WALDMANN, «Vicente Carducho», en *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 1997, 16, pp. 371-373. Sobre la situación de

competencia, véase S. ORSO, *Velázquez, Los Borrachos and Painting at the Court of Philip IV*, Cambridge, 1993, pp. 47 y ss.

personal de sus cuadros sevillanos de la calle. *Los borrachos*, lienzo de 165 x 225 cm (figura 25), es quizá el cuadro más popular de Velázquez en España. Ante un árido paisaje, un mancebo semidesnudo, disfrazado de Baco, corona a un joven que, procedente de un grupo de campesinos risueños y entregados a la bebida, se ha arrodillado ante él.

Baco muestra portes de soberano: entronizado sobre un tonel, está coronado con hojas de vid; tiene cubierto el regazo por un rico lienzo blanco y telas color púrpura, y cruza las piernas al modo que suelen hacerlo los reyes-jueces. Tras él está sentado un «consejero» o «ministro» bajo una corona arbórea, que Don Quijote sin duda habría tomado por baldaquino del trono. Está desnudo y con la mano derecha tira del blanco paño del jefe, como si quisiera cubrir un poco la desnudez de su tronco; en la mano izquierda sostiene en alto una refinada copa veneciana. El cuadro contrapone dos partes: allí el rey y su trono con su séquito y aquí los entregados súbditos, campesinos españoles normales, que se han dejado caer sobre unas mantas, tienen recipientes de bebida, alzan los vasos, saludan con el sombrero, muestran una sonrisa sardónica y aprietan la gaita contra el pecho, mientras que el más joven de ellos, un soldado con espada, se arrodilla con devoción para obtener una distinción del soberano entronizado en el reino del vino. El personaje agachado a la izquierda, en sombra, que sostiene una jarra con ambas manos, ya ha debido pasar por la ceremonia; puesta a los pies de Baco su ofrenda, una garrafa de vidrio, el siguiente de la fila la ha volcado al depositar su jarra de barro. Los campesinos se acercan al soberano según el esquema de una Adoración de los Reyes Magos⁷⁹.

En el curso de la investigación, el cuadro ha sufrido interpretaciones contradictorias. Durante largo tiempo se ha supuesto una intención crítica hacia el mito⁸⁰: Velázquez se habría mofado de la afición humanista por los temas mitológicos, al confrontar a un dios de la Antigüedad con los campesinos españoles. Según esto, se habría hecho descender la mitología a la esfera de la novela picaresca, de modo que nos veríamos ante un mito travestido, tal como en la

⁷⁹ Así J. GÁLLEGO en *Velázquez*, cat. exp., Madrid, 1990, núm. 21; también A. BORELIUS, «En torno a 'Los Borrachos'», en *Varia Velazqueña*, op. cit. (nota 3), I, pp. 245-249, p. 248. Para las relaciones con la emblemática véase S. SEBASTIÁN,

Emblemática e historia del arte, Madrid, 1995, pp. 311 y ss.

⁸⁰ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, «Velázquez y la mitología», en *III Centenario de la muerte de Velázquez, conmemorado por el Instituto de España...*, Madrid, 1961, pp. 47-62.



25. *Los borrachos*, óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. 1628-1629. Madrid, Museo Nacional del Prado.



26. Jan Saenredam según Hubert Goltzius, *Baco entre los campesinos*, aguafuerte. 1596.