

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

Universidad de La Laguna

VELÁZQUEZ EN SEVILLA: ENTRE UNA CASA PRINCIPAL Y UN CORRAL DE VECINOS.



Patricia Oliva González

Tutora: Dra. Clementina Calero Ruiz

Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado.

Septiembre de 2021

Curso 2020-2021

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	pág.
1.1 Justificación del tema	3
1.2 Objetivos	3-4
1.3 Plan de trabajo	4-5
2.- SEVILLA EN LA ÉPOCA DE VELÁZQUEZ	
2.1 CULTURA Y SOCIEDAD	5
2.1.1 Economía y crisis.....	5
2.1.2 La sociedad: las clases sociales	8
2.1.3 Pícaros, mendigos y ladrones	11
2.1.4 Artistas del crisol sevillano	14
2.2 VELÁZQUEZ Y LA PINTURA SEVILLANA DE SU TIEMPO	
2.2.1 Origen y formación artística	15
3.- GÉNEROS PICTÓRICOS	
3.1 Los bodegones y la <i>imitación del natural</i>	24
3.2 Retratos.....	34
3.3 Pintura religiosa.....	41
4.- CONCLUSIONES	46
5.- BIBLIOGRAFÍA	47

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

Nuestro propósito es estudiar la figura de Velázquez en su contexto histórico-cultural y artístico, en el marco de la ciudad de Sevilla, localidad donde nace en 1599, y donde recibe sus primeras nociones de pintura. Solo estudiaremos su primera etapa, que incluye su formación con Herrera “el viejo” y Francisco Pacheco, y los temas que desarrolla. Una etapa que lo conecta con el ambiente humanista de Sevilla, gracias al ambiente en la que se desarrolla.

El ambiente social y económico de ese primer momento le lleva a ejecutar un tipo de pintura, que intenta reflejar el ambiente sevillano, sus gentes y sus costumbres; un tipo pintura demandada por la clase burguesa que allí vive: los “bodegones con figuras”, retratos de sevillanos ilustres y una pintura religiosa, donde la Virgen, Jesús o los Reyes se transforman en retratos de familia. Al ser Sevilla un puerto cosmopolita, se establecen en la ciudad comerciantes y banqueros del norte de Europa, convirtiéndose en una clase social acomodada, de mentalidad más abierta que el hidalgo español tradicional, que demandan este tipo de obra.

1.2 Objetivos

El objetivo que perseguimos con este trabajo es, básicamente, hacer un estudio de la etapa sevillana de Velázquez que se desenvuelve a lo largo de los primeros veinticuatro años del siglo XVII. Para ello indagaremos en el contexto sevillano del momento, en su economía y las crisis que sufrió. Veremos cuáles eran las clases sociales más señeras de la ciudad y los artistas y talleres que allí estaban abiertos.

Todo ello es importante para conocer el porqué del tipo de obra que pinta en esa etapa, y cómo va progresando hasta que con solo veinticuatro años se marcha a Madrid, y se instala en la Corte, cambiando radicalmente no solo de vida, sino de estilo a la hora de pintar.

Para lograr nuestro objetivo es necesario enfocar el trabajo desde un punto de vista sociológico que nos permita entender de la mejor manera posible, el desarrollo

artístico del Siglo de Oro en Sevilla. Al mismo tiempo, nos va ayudar a entender cuáles fueron los factores que marcaron su vida y su obra en esos momentos.

Otro de nuestros objetivos, es mostrar la libertad que tuvo Velázquez para pintar aquello que vio con inocencia en su etapa primera de formación. Las obras de esta etapa son lo más cercano que tenemos respecto a lo que se entiende por pintura de género o de la vida cotidiana. Cuadros como *La vieja friendo huevos* o *El aguador de Sevilla* son la representación de la vida que se hace en la calle, en el mercado o en la casa; es decir, todos los ingredientes de la vida cotidiana.

Y en determinadas pinturas religiosas del momento, como en *La Adoración de los Reyes*, posa su propia familia, su esposa, su suegro y su hija recién nacida como Niño Jesús. No es un realismo directo, sino que se usa lo que se encuentra en la calle para aproximar al espectador al hecho religioso de una manera más afectiva y efectiva.

1.3 Plan de trabajo

Una vez elegido el tema, el primer paso fue recabar toda la información posible acerca del contexto histórico, cultural y artístico de la ciudad de Sevilla durante el siglo XVII, y de ese modo entender qué motivos atraieron a personas de diferentes nacionalidades y trabajos. Y sobre todo, por qué se convirtió en un lugar tan importante de asentamiento de talleres y artistas. Al respecto el catálogo titulado *Velázquez y Sevilla* nos fue de gran ayuda para entender al artista y su contexto. Se trata del catálogo (2 tomos), publicados en 1999 por la Junta de Andalucía, con motivo de la Exposición que se celebró en diciembre de ese año en la cartuja sevillana de Nuestra Señora de las Cuevas, dentro de los actos organizados para conmemorar los cuatrocientos años de su nacimiento.

Una vez visto el contexto histórico-cultural, pasamos a estudiar al artista, comenzando con su origen y posterior formación primero con Herrera “el viejo” y luego con el que se convertiría en su suegro, el pintor e Inquisidor Francisco Pacheco. Para ello hicimos un barrido por la biblioteca de Humanidades de la ULL, buscando no solo aquellos libros que trataban al artista y sino también aquellos que lo estudiaban dentro de su contexto histórico y social. También encontramos algunos artículos en páginas web que nos han ayudado mucho a entender ese contexto y la realidad sevillana del momento.

Por último abordamos los géneros pictóricos, agrupándolos en tres bloques: bodegones, bodegones con figuras, y/o el “cuadro dentro del cuadro”, según la definición dada por el profesor Julián Gállego, los retratos y la pintura religiosa.

2. SEVILLA EN LA ÉPOCA DE VELÁZQUEZ

2.1 CULTURA Y SOCIEDAD

Durante el siglo XVII en España se produjo una decadencia de las ciudades del interior que conllevó la expansión de las periféricas del Mediterráneo y de la fachada atlántica. El hundimiento del interior de Castilla condujo a la despoblación progresiva, a excepción de Madrid que sufrió grandes procesos de inmigración atraída por las demandas de la Corte.

Felipe II muere en 1598, cuando el escenario en el país era complicado. La política internacional no cesaba en su perseverancia de llevar a España a la defensa del catolicismo europeo frente al protestantismo inglés. Por su parte, Felipe III, no tenía las capacidades de su padre, dejando el gobierno en manos de su predilecto, el Duque de Lerma. La figura del valido aparece así en la España del Antiguo Régimen, como el hombre de confianza del rey, ostentando un gran poder político. Dicha figura tomó gran fuerza a lo largo del siglo el XVII, durante el gobierno de los llamados Austrias menores.

2.1.1 Economía y crisis

Durante esta época la situación financiera fue complicada por lo que se produjeron numerosas suspensiones de pagos que derivaron, a su vez, en iniciativas legislativas que surgieron de la mano del Conde Duque de Olivares. En 1623 se hacía pública en Madrid la Real Orden relativa a las prohibiciones que habían puesto límite a las exuberancias de vestuario, el lujo excesivo del vestido y las joyas, llevándose a cabo un protocolo estricto para los diferentes actos sociales.

Este siglo sumó, además, una crisis demográfica derivada de las cifras de la mortalidad, la despoblación y el exceso de miembros del clero. Por ello, sugerían

revalorizar la pureza del matrimonio, castigar la prostitución y el adulterio y, por último, limitar la emigración a las Indias.

J. E. Gelabert en González Martínez (2002: 62-63), indica cómo las ciudades del interior del país se vieron sometidas a las presiones fiscales, políticas y administrativas del Estado, y su población fue decreciendo poco a poco a favor de estas nuevas urbes en las que se produjo un crecimiento comercial que, a su vez, favoreció el desarrollo poblacional que buscaba la mejora de las condiciones de vida.

Una de las ciudades favorecidas fue Sevilla y, uno de los motivos principales de su auge tuvo que ver con el monopolio comercial que tenía con América. Simultáneamente, se consolidó una importante elite comercial, no solo local sino también internacional, constituida principalmente por comerciantes genoveses y flamencos. Pero este no fue el único motivo, también influyó su condición geográfica, supremacía que mantuvo hasta que más tarde fue suplantada por Cádiz. La Monarquía hispánica valoró y llevó a cabo el traslado seguro de Sevilla a Cádiz, de la conocida como Flota de Indias, para así evitar conflictos, como los ataques piráticos.

Sevilla crecía de una forma descontrolada debido a que la gente se aglomeraba en torno al puerto, dando lugar a que las medidas higiénicas fueran insuficientes. El tráfico marítimo era persistente, llegando gentes de lugares muy diferentes. Pero por su puerto también entraron epidemias, como la de peste que se extendió rápidamente por toda la ciudad. A ello se le sumaron las grandes lluvias que cayeron en 1649, que causaron grandes inundaciones por las crecidas de los ríos, en especial del Guadalquivir, que destruyó granjas y destrozó cultivos. La hambruna vino de la mano de este desastre natural, dando como resultado alta tasa de mortalidad y una gran paralización económica.

La ciudad vive una decadencia progresiva ocasionada por las continuadas epidemias de peste, aparte del declive del comercio de Indias entre 1595 hasta 1650. Sin duda, la economía entró en crisis y la epidemia hizo descender el número de habitantes. La llegada de plata desde América era derivada a Europa; solo una mínima parte pertenecía a conquistadores, particulares, mercaderes, administradores o colonos, de modo que la balanza económica española era deudora.

El derroche del Rey en la política internacional con otros países era notable. Los banqueros extranjeros, judíos, genoveses o portugueses, adelantaban el dinero que se destinaba a indemnizar a las importaciones europeas y a los adinerados asentistas. Como consecuencia, la plata y el oro desaparecieron de la circulación, siendo sustituidos por el cobre. Todo ello conllevó a una gran crisis social, al aumento de la indigencia y marginalidad, lo que trajo aparejado el bandolerismo y la violencia en las calles.

Sevilla, a causa de las epidemias y su mala economía, fue poco a poco dejando atrás su opulencia, convirtiéndose en una ciudad ruinosa, lo que llevó a los comerciantes a tomar la decisión de reubicar sus negocios en Cádiz. Desde principios del siglo XVI, la navegación por el Guadalquivir se había vuelto complicada por la masificación de los barcos, de modo que Cádiz aprovechó este problema para ofrecer una mejor localización geográfica, evitando trabas con la administración española, aunque el contrabando se desarrollaba mejor en las zonas costeras, facilitando este tipo de actividades ilegales. El estoque final llegó con el fin de la dinastía de los Austrias y la llegada de los Borbones, trasladándose la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz, a pesar de que muchas jurisdicciones sevillanas estuvieran en contra, causando un éxodo comercial y poblacional (*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999:24-25).

No solo había desigualdad social en el ambiente, sino también en la economía pues los impuestos los pagaba todo aquel que no perteneciera al clero y/o a la nobleza. Los altos impuestos asfixiaban a las clases populares, mientras que favorecían a las clases altas. Los nobles, además, para no pagar impuestos optaron por los matrimonios de conveniencia, que los beneficiaba en lo económico y en lo social pues compraban títulos nobiliarios, lo que les daba la opción de alcanzar la hidalguía¹, y Sevilla se benefició de este tipo de ventas. En la nómina de titulados aparecían tanto apellidos españoles como foráneos. (Domínguez, Pérez, y Gállego, 1990: 9)

Los mercaderes flamencos aprovecharon el comercio y sus beneficios para adquirir títulos nobiliarios, como marquesados. De este modo familias como los Peralta, los Jácome de Linden, oriundos de Lovaina, se convirtieron en reconocidos nobles. Pero

¹Tiene su origen en España y Portugal y es sinónimo de noble, aunque coloquialmente se utilice el término para referirse a la nobleza no titulada.

no fueron los únicos, también comerciantes italianos como los Federighi y Bucarelli, que pertenecían al Gran Ducado de Toscana, lo consiguieron.

Durante el reinado de Felipe III, había muchos negocios para comerciar con América, de modo que muchas familias con títulos nobiliarios de marquesado de diferentes nacionalidades, se emparentaban para llegar a la más alta aristocracia y así alcanzar cotas de poder reservadas para la alta cúspide social. Un ejemplo de ello sería el de Antonio María Bucarelli, que recibió el virreinato de la Nueva España en 1771 (Díaz Blanco, 2007: 625).

A lo largo del siglo XVIII la migración foránea se fue debilitando, al tiempo que Sevilla se alejaba de los circuitos económicos internacionales, como indica Domínguez Ortiz (1984:56-58). Las historias locales de ennoblecimiento figuradas por extranjeros comenzaron a disminuir, aunque aún disfrutaban de una enorme visibilidad los apellidos y los títulos creados en la centuria anterior, perdurando muchos de ellos hasta hoy en día.

Las guerras con Francia y los Países Bajos también influyeron en la crisis económica y en la política exterior en el siglo XVII. A ello se sumaron las revueltas andaluzas del 1641 por la independencia del marquesado del Duque de Medina Sidonia o el Marquesado de Ayamonte. Además por estas fecha Portugal se separaría por completo de España, y Cataluña se uniría a Francia, lo que provocaría la renuncia política del Conde Duque de Olivares en 1643.

España tocó fondo a mediados del siglo XVII, y un imperio tan extendido se convirtió en insostenible y caótico. El comercio con Flandes y las Indias se quebró, reafirmandose en 1648 el tratado de Westfalia donde España reconocía la independencia de los Países Bajos, poniendo así fin a la guerra de los 30 años. Todo ello trajo como consecuencia la dispersión de la hegemonía española en Europa. (González Martínez, 2002: 93)

2.1.2 La sociedad: las clases sociales

Sevilla se caracterizaba por ser un crisol de diferentes culturas, pero no solo respecto a la élite burguesa, sino también de aventureros, ladrones, esclavos o pillos que buscaban oportunidades para comenzar una nueva vida en la ciudad. Este escenario

servió de inspiración para muchos artistas de ese tiempo forjándose una diversidad que hasta ahora no se había dado en el arte ni en la literatura. Los aristócratas vivían en amplios palacios decorados con grandes obras y a su vez muchos se convirtieron en mecenas de los artistas que comenzaban a llegar a la capital hispalense.

En el siglo XVII Sevilla crecía como una ciudad–convento. Existían veintiocho conventos femeninos y cuarenta y cinco monasterios, incluyendo todas las órdenes religiosas importantes: jesuitas, dominicos, franciscanos y agustinos. Las normas del Concilio de Trento no afectaban a las gestiones del clero que solía llevar una vida lujosa, traficaba con armas y abusaba de los intereses cobrando altos créditos en los préstamos que hacían. Sin duda alguna, la política y la religión iban a la par pues ambas tenían el mismo interés: sacar el mayor beneficio posible (Pérez Cano y Mosquera Adell, 2014: 1565-166).



Barrio de El Arenal (finales del siglo XVI). Ayuntamiento de Sevilla.

La vida social sevillana se desarrollaba en el Arenal, que se extendía desde el puente de barcas de Triana hasta la Torre del Oro. Esta zona se convirtió en el centro de la vida social y económica, atrayendo a pícaros y ladrones; en definitiva, a buscavidas. Allí se reunían marineros, soldados, cargadores, ladronzuelos, prostitutas, caballeros, y un largo etcétera, de modo que los garitos, las tabernas y los burdeles eran numerosos. Al mismo tiempo en el Arenal se desarrolló un tipo de prostitución homosexual de alto nivel en las casas de juegos, donde jóvenes apuestos y galanes seducían a hombres ricos

y bien situados, relacionándose con absoluta discreción, ya que la homosexualidad estaba castigada con pena de muerte. Por todo esto, no es de extrañar que Miguel de Cervantes rondara por estos lugares, y que su *Rinconete y Cortadillo* se inspirase en esa sociedad de maleantes: la casa de Monipodio del Arenal. Este ambiente el escritor lo conocía bien porque entre 1597 y 1598 estuvo preso en la cárcel Real (*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999: 22-23).

Por otro lado y desde finales del siglo XVI, entre 1584 y 1592, la Hermandad del Santo Niño Perdido era la encargada de recoger de las calles a los niños abandonados, en edades comprendidas entre los dos y los catorce años. Muchos carecían de familia, estudios o amos, estaban enfermos de lepra o tiña², y vagaban desnudos, malviviendo en condiciones extremas. Muchos, incluso, rondaban la delincuencia. Era fácil, pues, inspirarse en estos personajes callejeros como hizo Cervantes, porque muchos pícaros se encontraban en el Arenal, el puerto, las plazas principales, las gradas o en los sitios más fáciles para llevar a cabo los hurtos, pedir limosna y bajo el amparo de maestro pícaro se convertirían en ladrones de oficio. Pero las niñas, en estas condiciones extremas, estaban destinadas a prostituirse, desarrollándose la mancebía en los extramuros de la ciudad, en el barrio del Arenal. (*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999:28).

Entre 1578 y 1616, muchos fueron condenados por delitos comunes, y ejecutados por uno o varios asesinatos. La aspereza social era propia de una urbe con miedo a la pobreza; el poder del dinero estaba por encima de todo, la frustración del optimismo a una vida mejor y la cólera de las personas que se oponían por envidia. No avanzaban pero tampoco dejaban avanzar a los demás.

La osadía que suponía vivir en Sevilla era innegable. Las cofradías de matones o ladrones estaban a la orden del día, al igual que los asesinatos, las penas que se aplicaron a los ladrones era una contrariedad inhumana y aumentaron en tiempos de inseguridades.

En el siglo XVI y parte del XVII, los extranjeros solo alcanzaron los estratos bajos y medios de la nobleza como hidalgos y caballeros, integrándose en la oligarquía local gracias al ejercicio eclesiástico y/o civil, donde sus mayores reconocimientos los

²Enfermedad de la piel causada por hongos.

adquirían por vestir los hábitos de órdenes militares o algún señorío de vasallos³.
(*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999: 23-27)

Los comerciantes no superaban el nivel nobiliario medio. Durante el reinado de Carlos II tuvieron más posibilidades con el mercado de honores. En monarca se había casado en 1679 en segundas nupcias con María Luisa de Orleáns; un enlace buscado pues la monarquía pasaba por apuros hacendísticos, tanto por ingresos mínimos como por el peor acceso a los mercados bancarios. Un ejemplo de la política del monarca consistió alcanzar ingresos vendiendo títulos nobiliarios. El conde duque de Olivares, en su ansioso plan por agradar al rey, le brindó otra residencia nueva en el otro extremo de Madrid: el Palacio del Buen Retiro, que gozaba de lo que carecía el viejo Alcázar: estancias amplias, fuentes, jardines, estanques y salas repletas de obras de arte. Protegido de Felipe IV, implantó reformas en el sistema de gobierno, renovó la economía, aleccionando la vida pública y purificando el fisco. Al mismo tiempo, se encargó de dictar medidas contra la corrupción del poder y en 1622 decretó realizar una declaración de Patrimonio de bienes e inmuebles (*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999:25).

Por su parte, Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma, mientras fue valido de Felipe III, desplazó la capital de Madrid a Valladolid, convirtiendo a la ciudad de Lerma en corte de recreo, a donde asistirían escritores como Góngora o Lope de Vega. (Gállego, 1974: 33-35).

2.1.3 Pícaros, mendigos y ladrones

Constituían la clase social más desfavorecida. Trabajaban en duras condiciones, y lo poco que ganaban era para sobrevivir. Muchos pasaban las mayores penurias, por lo que se veían obligados a robar, mendigar o usar sus artimañas para conseguir algo de comer. Según Núñez Roldán, los pícaros también servían de ganapanes, es decir, de personas encargadas de llevar recados y hacer entregas, por lo que podían entrar en las casas, aunque con frecuencia se quedaban con aquellos bienes que les confiaban (Núñez Roldán, 2018: 8).

³ Persona que recibía estipendio del rey. (RAE)

Los niños huérfanos a una edad temprana se quedaban desamparados y expuestos a la pobreza, por lo que cruzaban una fina línea entre la ingenuidad y la picardía, convirtiéndose en pícaros para sobrevivir. La palabra deriva del pinche de cocina, el que hacia los recados y picaba los alimentos. Estos solían ser niños o jóvenes cuyo su objetivo era conseguir alimento en una sociedad pobre.

Justi (1999:62-63), mantiene que la figura del pícaro surgió a principios del siglo XVI. El crecimiento demográfico desterraba del campo a la gente joven, que marchaba a la ciudad gracias al auge del comercio y las manufacturas. A pesar de esto, en muchas ocasiones esos jóvenes caían en la indigencia y apelaban a todo tipo de artimañas para persistir. A diferencia de los verdaderos pobres, el pícaro era un personaje fracasado, sin patria y expectativas, carente de ataduras y vínculos amorosos, con diversas ocupaciones mancilladas por la ley. Aunque fuese perseguido por la autoridad, no tenía espíritu de anarquía o de protesta. Solía ser un holgazán, dañoso y malicioso, astuto y taimado. No es por azar que Miguel Giginta, en 1583 utilizara por primera vez el término "pícarismo" haciendo referencia a esta pobreza progresiva.

El pícaro protagoniza la novela picaresca, género literario que lo consagró como personaje característico de la época. En 1599, Mateo Alemán publicó *La vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, una de las fuentes que originó este concepto. Su estructura narrativa fue similar a la del *Lazarillo de Tormes*, criticando a las clases sociales y denunciando el abuso de poder. Este género se extendió con gran facilidad con obras como *La pícara Justin* de Francisco López de Úbeda (1605), *Rinconete y cortadillo* de Miguel de Cervantes (1613), o *La vida del buscón* de Francisco de Quevedo (1626).

Según Domínguez Ortiz (1984:45), Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, partió del conocimiento que tenía de su Sevilla natal, sin la cual no se entiende el alcance de su obra. Sevilla y Madrid fueron los grandes focos de atracción de la picaresca española. Pero, a diferencia de Madrid, sede de la corte, Guzmán "hallaba en Sevilla un olor de ciudad, otro no sé qué, otras grandezas [...] porque había grandísima suma de riquezas"; allí "corría la plata en el trato de la gente, como el cobre por otras partes" (Alemán, 1604) .Y es que la populosa Sevilla era el corazón del tráfico comercial con América, lo que la convertía en el escenario ideal para situar el inicio de las peripecias y andanzas de cualquier género de pícaro.

Según Domínguez Ortiz (1984: 25), Ludwig Pfandl dijo de ellos que eran,

Fauna abigarrada en encrucijadas y callejones, formada por mendigos, caldereros, pregoneros, mozos de mulas..., traficantes, buhoneros, inválidos, vendedores, arrieros y titiriteros, músicos ambulantes y prestidigitadores". Había oficios que no eran de pícaros, pero guardaban una estrecha relación con este submundo, como los jiferos o matarifes de Sevilla. De ellos habla Cervantes en su novela *El coloquio de los perros* (1613): "Son aves de rapiña carniceras: mantienes ellos y sus amigas de lo que hurtan. [...] antes que amanezca, están en el Matadero gran cantidad de mujercillas y muchachos, todos con talegas, que, viniendo vacías, vuelven llenas de pedazos de carne [...]. Estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca [...]. Por maravilla se pasa día sin pependencias y sin heridas, y a veces sin muertes; todos se pican de valientes, y aun tienen sus puntas de rufianes.

En la ciudad, los pícaros convivían con los hampones⁴; los mayordomos aprovechaban para llevarse comidas y se iban sin pagar de las tabernas, al igual las cigarreras que cortaban los bolsillos y robaban todo lo que podían. Los capeadores y los cortabolsas no se quedaban detrás ya que con sus capas entraban a las casas para saquear sin ningún pudor; y las puertas de los templos sevillanos eran el coto de caza de los mendigos expertos, que fingían enfermedades exhibiendo sus cuerpos con llagas, lepra, hinchazón de piernas, mancos, etc.

Según Domínguez Ortiz (1984):

las almadrabas de Zahara y Conil (en la actual provincia de Cádiz) eran famosas por su relación con los pícaros. El trabajo en las almadrabas –las redes para la pesca de los atunes– comenzaba a principios de la primavera y ocupaba a más de un millar de personas. Entre ellas había muchos pícaros, gentes sin ocupación fija que aprovechaban este trabajo estacional y acudían a las almadrabas (propiedad del duque de Medina-Sidonia) desde diferentes ciudades, en especial desde Sevilla, foco de la picaresca española. Durante los meses de actividad se concentraban allí prostitutas, jugadores, hampones... En *La ilustre fregona*, dice Cervantes del protagonista, Diego de Carriazo, que: "Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde es finibusterrae de la picaresca. ¡Oh pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos [...]! ¡Bajad el toldo, amainad el brío, no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes!". [...] "Aquí se canta, allí se reniega, acullá se ríe, acá se juega, y por todo se hurta" (35-36).

⁴Personas que vivían de forma marginal realizando acciones criminales de manera continuada.



Almadrabas de Cádiz. Grabado de Civitates Orbis Terrarum. Foto Oronoz.

2.1.4 Artistas del crisol sevillano

En el ámbito del humanismo cultural sevillano del momento se estudiaba la Antigüedad clásica, gozando así de una gran tradición intelectual, sirviendo como fuente de inspiración para artistas.

La estética del Renacimiento italiano influyó en la arquitectura de las casas, palacios y villas suburbanas de la clase alta sevillana. Esta corriente artística cambió el tradicional estilo árabe que había habido en la capital hasta ese momento, al modo italiano. Esta novedad italiana también llegó a la literatura y a la música, haciéndose cultas veladas de los miembros de la aristocracia para disfrutarla. Este movimiento culto y erudito reunía a literatos, músicos y artistas, con los miembros de la aristocracia.

Este es el momento en el que trabaja Diego Velázquez en Sevilla, mostrando en su pintura ese ambiente bajo influencias estilísticas italianas y flamencas. Entre esos artistas se encontraba Francisco Pacheco, convertido en trasmisor de la tradición intelectual y pictórica del Siglo de Oro. Alonso Cano fue discípulo suyo en el taller de Pacheco, y también se sirvió de la inspiración en sus cuadros de esta combinación de géneros. Al mismo tiempo pintores como Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Alonso

Vázquez, y otros, mezclaban en su obra las tradiciones flamencas y renacentistas, con un dibujo seco, preciso y expresivo.

La Iglesia supervisaba las pinturas para ver si cumplían los cánones establecidos y a su vez prohibían algunas formas de cultura popular. La Inquisición examinaba por si hubiera cualquier desvío de la fe. Artistas como Juan Martínez Montañés en la escultura, Francisco de Zurbarán en la pintura, y otros como Alonso Cano fueron sus mayores exponentes.

De igual modo, fueron muchas las obras que se gestaron en este Siglo de Oro. Sirvan de ejemplo las publicadas por Ginés de Sepúlveda, Luis de Góngora, Miguel de Molinos, Teresa de Ávila, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes o Calderón de la Barca.

2.2 VELÁZQUEZ Y LA PINTURA SEVILLANA DE SU TIEMPO

2.2.1 Origen y formación artística.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nace en Sevilla en 1599, siendo el mayor de seis hermanos. A lo largo de los siglos ha existido cierta controversia sobre la fecha exacta de su nacimiento, pues solo sabemos que fue bautizado el 6 junio⁵. Su padre era un hidalgo de ascendencia portuguesa -de Oporto-, mientras que su madre era sevillana. Su educación estuvo dirigida desde niño, aprendiendo filosofía, latín y ciencias, pero su predilección fue claramente la pintura; afición que sus padres apoyaron para que la ejerciese con facilidad, pudiéndose dedicar a ella sin tener que consagrarse a otras labores.

Desde muy joven manifestó dotes intelectuales, así como un don para la pintura. Su padre le enseñó a leer, a escribir y a contar, haciendo especial hincapié en la caligrafía, como se advierte en la letra de los textos que acompañan a alguno de sus lienzos. Más tarde asistió por dos años al Colegio de Los Jesuitas de San Hermenegildo, que encaminaron su formación, revalidando su vocación pictórica y su gran talento. En los cuadernos de la escuela dibujaba sus ideas artísticas, de modo que el apoyo de sus padres favoreció el desarrollo de su talento, precoz para su edad (Palomino, 2008: 892).

⁵ Los bautizaban según nacían, por miedo a que murieran “moros”.

Con diez años entró de aprendiz con Francisco de Herrera “el viejo”⁶. Herrera había trabajado para los Jesuitas y para una de sus capillas pintó *La Apoteosis de San Hermenegildo*. Considerado uno de sus pintores predilectos, los Jesuitas pudieron influir en la decisión de los padres de ponerlo bajo su tutela. Fue un artista de gran talento, capaz de ejecutar obras vigorosas pues tenía un gran conocimiento de la anatomía humana, sabiendo expresar mejor que ningún otro, según sus coetáneos, las emociones humanas. Pero su mal carácter no le favorecía y muchos de sus discípulos, incluyendo a su propio hijo, huyeron del taller dada la insoportable situación que allí se vivía. De modo que el joven Velázquez duró pocos meses a su lado.



Músico ciego y su lazarillo, (1640). Francisco de Herrera “el viejo”.

No obstante, y a pesar de la experiencia vivida con Herrera, no decayó en su vocación. Ante esta situación sus padres decidieron buscar otro tutor, y su elección recayó en Francisco Pacheco, aunque el contrato de aprendizaje entre las partes no se firmó hasta que el joven no se sintió a gusto en el taller. Contaba por aquel entonces 11 años, y la etapa de formación podía durar de cuatro a seis. Finalmente, se hizo efectivo los días 17 y 27 de septiembre del 1611, comprometiéndose a permanecer con él

⁶ Hay varias teorías que dudan sobre si estuvo o no en el taller de Herrera, porque no hay documentos que lo demuestren. Palomino en su biografía señala que el maestro tenía mal carácter, lo que haría que el aprendiz abandonase el taller, donde permaneció solo un par de meses.

durante seis años. Según la fórmula de la época, por este documento el maestro se comprometía no solo a enseñarle la profesión sino también a darle alojamiento y manutención: comida, vestimenta, así como todo lo necesario para vivir de manera aceptable (Bennarssar, 2012: 29).

La casa de Francisco Pacheco estaba situada en una zona céntrica de Sevilla, cerca del Ayuntamiento, y no solo era un taller de aprendizaje sino un refugio de artistas, organizándose tertulias que alimentaron su formación intelectual. Desde los primeros momentos se reveló como un alumno muy dotado, como recordaba su tutor en su *Tratado de pintura* (Pacheco, 1990: 527-528), señalando que,

Tenía coheado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul, y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar (522).

Su gusto por retratar escenas familiares, objetos y personajes de la vida cotidiana más corriente, así como la destreza con que los lleva a cabo, cambió la visión que Francisco Pacheco tenía de estas realidades triviales, hasta ahora consideradas indignas para el ojo de los grandes maestros. Su estancia en el taller no solo le sirvió como puente a su vida artística y profesional, sino también en su ámbito personal ya que allí conoció a su mujer, Juana Pacheco, con quien contrajo matrimonio⁷ el 23 de abril de 1618 en la Iglesia de San Miguel. La pareja se instaló en una pequeña hacienda y fruto de este matrimonio nacieron dos hijas: Francisca, en mayo de 1619, e Ignacia, en abril del 1621.

Pacheco decía que el pintor nace. Así debió ser en el caso de Velázquez, aunque no parece que esa fuera la razón que llevó a su padre a darle tal oficio. Pero admitiendo que se nace pintor, está claro que para llegar a ser un buen maestro hace falta vivir y trabajar en un determinado contexto, sin el cual difícilmente se podría alcanzar la categoría de genio (Serrera, 1996: 51)

El objetivo principal al que quería llegar Diego Velázquez en esos momentos era pasar el examen de aprendiz para conseguir ser pintor reconocido. Esto ocurrió el 14 de marzo 1617, con diecisiete años, siendo aceptado en el gremio de maestros sevillanos de

⁷Era habitual en la época crear vínculos de parentesco en el ámbito del propio oficio. Alonso Cano es otro ejemplo de ello.

Sanlúcar de Barrameda, formando parte del tribunal Francisco Pacheco y Juan de Úceda. A partir de este momento pudo abrir su propio taller, hacer contratos de colaboración con otros pintores, e instruir a sus propios aprendices, recibiendo asimismo licencia para ejercer como “maestro de imaginería y al óleo”, pudiendo practicar su arte en todo el reino y tener tienda pública (Pérez Sánchez, 1990: 25-27).

De esta primera etapa sevillana se conservan pocos cuadros, aunque sabemos que se centró en tres tipos de composiciones: pintura religiosa, retratos y escenas de la vida cotidiana. A pesar de los múltiples estudios que se han llevado a cabo, sigue sorprendiendo la obra de estos comienzos pues se ha querido ver en ella una influencia directa con la manera de Caravaggio, ya que ambos introducen una luz sesgada que ilumina una parte del cuadro para dejar en penumbra el resto; no obstante no se ha podido demostrar que el sevillano tuviera acceso a obras del pintor italiano. En alguna ocasión incluso, transformó un bodegón en una escena sagrada, utilizando lo que conocemos como el cuadro dentro del cuadro; un ejemplo de ello es *Cristo en casa de Marta y María* (1618-1620). Todas estas observaciones se relacionan a su vez con Pacheco, quien en su *San Sebastián atendido por Santa Irene* (1616), pinta en un primer plano al santo recuperándose de sus heridas, mientras que en la ventana del fondo observamos su martirio⁸.

Durante esta etapa aprendió a dibujar del natural, instruyéndose en la pintura italiana y flamenca. La casa de Francisco Pacheco era una “cárcel dorada” según Palomino⁹, pues allí se reunían humanistas, artistas, pintores, escultores, y cualquier artista que pasara por la capital hispalense. En aquellos momentos era uno de los pintores más dotados de la época, dominando no solo el arte pictórico, sino que además gustaba de la literatura, participando en cultas reuniones de eruditos y teólogos. Incluso, durante un tiempo fue censor del Tribunal de la Santa Inquisición (Justi, 1999: 88).

Por lo que se refiere a Pacheco, quien en 1619 había asesorado a la Inquisición en asuntos artísticos, seguramente influiría en su yerno y discípulo para que tratara temas religiosos. De modo que, en estos primeros momentos, el artista creó una serie de retablos y cuadros de devoción, aunque esta tipología la abandonará más tarde, a favor

⁸El cuadro fue pintado para el Hospital de Alcalá de Guadaíra, pero fue destruido durante la Guerra Civil.

⁹Nombre dado por Antonio Palomino en su *Biografía de Velázquez*, al lugar donde Pacheco se reunía con sus paianos.

del retrato. En su obra se aprecia la mezcla de influencias flamencas y las derivadas del clasicismo italiano, caracterizándose por plasmar la estrecha relación humanista con la pintura, al igual que sucedía en el país transalpino. A su pupilo le enseñó a apreciar su gusto por las escenas familiares, así como por los objetos y personajes de las clases bajas; escenas de la vida cotidiana que no veía como indignas para grandes artistas. Estas escenas son las protagonistas de sus primeros dibujos a carbón, retratando aldeanos, personas de extracción popular, junto con animales y alimentos, creando bodegones con figuras a imitación del natural, género que gustaba al público de entonces. Fueron años en los que Pacheco enseñó a Velázquez lo que debía conocer acerca de las técnicas y los recursos, dándole libertad para continuar su propio camino,



Cristo servido por los ángeles en el desierto (1615)¹⁰. Francisco Pacheco. Museo Goya, Castres (Francia).

¹⁰ El cuadro fue pintado para el refectorio del convento sevillano de San Clemente el Real. En los objetos de bodegón de la mesa puede verse la participación del joven Velázquez, convirtiéndose en la primera obra conservada de su carrera

de ahí que Pacheco defendiera el dibujo frente al color, a diferencia de El Greco (Bennassar,2012: 32). También manifestaba la necesidad de conocer la anatomía humana y con ello la representación del desnudo femenino, pese al control que ejercía la Inquisición. Como Inquisidor no lo consideraba una amenaza y tampoco desconfiaba de ello. En sus pinturas se aprecia su veneración por las matemáticas y la geometría, lo que le permitió considerarla y defenderla como un arte liberal. Estos gustos se los inculcó a su pupilo, de modo que se refleja claramente en la forma que tiene Velázquez de representar a sus personajes, como ya hacía también Leonardo Da Vinci con sus estudios de anatomía humana. Él le enseñó a su joven discípulo las técnicas y los recursos que debía conocer, pero también le dio libertad para seguir su camino. Le abrió los horizontes de una cultura viva, en pleno avance, y no de una cultura petrificada, adquirida del pensamiento medieval. Está claro que, con respecto a la pintura de Velázquez, nada o casi nada nos recuerda al arte de su maestro.

A medida que los pintores iban adquiriendo ciertas técnicas se basaban en una serie de principios. Estos principios se amoldaban a las palabras del maestro Pacheco, tal y como se advierte en las obras primerizas de Velázquez. Debía buscar la reputación trabajando la buena manera del color, la fuerza y el relieve; estos elementos eran clave para resaltar las figuras del cuadro.

Cuando Francisco Pacheco contaba cuarenta y seis años viajó a Córdoba, Toledo y Madrid, visitando el Pardo y el Escorial. Indudablemente este viaje marcó su cultura artística. En sus pinturas aparecen continuamente motivos tomados de otros artistas que él había estudiado y conocido a través de estampas, de dibujos o directamente de sus pinturas. Por el contrario, Velázquez en su etapa sevillana no refleja ningún motivo que recuerde a una estampa, exceptuando el detalle de la mujer apocalíptica que figura en la parte superior del cuadro de *San Juan Evangelista*¹¹, sacado de unos grabados de Sadeler; no obstante, otros estudiosos opinan que lo que el pintor quería dibujar era un dragón alado de varias cabezas (Velázquez y Sevilla, 1999: 129).

Francisco Pacheco es la primera fuente que conocemos del pintor velazqueño, tal y como se constata en su *Arte de la pintura*, así como la biografía escrita por

¹¹La pintura se localiza en la National Gallery de Londres.

Antonio Palomino y Velasco, basada en testimonios directos de personas contemporáneas, como los de su amigo personal Lázaro Díaz Valle¹² (141-142).

En sus trabajos de juventud, hay una clara división entre pinturas profanas y pinturas religiosas. Las profanas, a su vez, se dividen en escenas de bodegón y retratos; mientras que los motivos utilizados en las pinturas religiosas se ajustan con claridad a los convencionalismos de la pintura sevillana su tiempo. Velázquez sabía que cuantas más figuras, cabezas y manos aparecieran en el cuadro, más valor tendría. De modo que ya fueran pinturas profanas o religiosas, cuanto más complejas fueran, más tardaba en ejecutarlas, por lo que su precio de tasación aumentaría. Eso explica que, al comienzo de su carrera, solo ejecutara retratos y bodegones simples para que, conforme fue adquiriendo técnica, se atreviera con obras más complejas.

La formación de Velázquez como pintor se dividió en diferentes fases. En una primera practicaba el dibujo con carboncillo copiando grabados, fragmentos de cuerpos aislados o dibujos, siguiendo posteriormente con el estudio tridimensional, el escorzo y la luz de los vaciados en yeso. En la segunda fase se dedicó a estudiar la literatura consagrada a la teoría artística, que en principio indagaba en la formación científica de sus profesionales. Estos conocimientos los adquirió en los libros que poseía su maestro, y que amplió con los suyos propios en la biblioteca que fue reuniendo en su vivienda de la casa del Tesoro, hasta su muerte acaecida en 1660, fiel reflejo de sus inquietudes. Entre los ejemplares había libros de matemáticas y geometría, así como tratados de anatomía y proporciones de Alberto Durero, de cultura clásica y mitología.

La pintura de Velázquez se desmarca de la de su maestro solo en la mayor expresividad y en el penetrante realismo de sus retratos. Frente a los convencionalismos usados por Pacheco, Velázquez pinta un tipo de retrato diferente, donde prima el carácter del retratado, al que dota de fuerza y expresión. Un ejemplo es el del *Licenciado don Cristóbal Suárez* (1620)¹³, donde apreciamos su técnica alejada de los convencionalismos de los pintores contemporáneos, donde al comitente y a su familia se les presentaba como donantes, arrodillados, o en figuras de busto, fórmula utilizada desde la época medieval en las puertas o en las predelas de los retablos.

¹²Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta fue un historiador español; cronista, tratadista de pintura y genealogista. Asimismo, fue cantor de la Capilla Real y amigo personal de Velázquez en la corte, durante el reinado de Felipe IV.

¹³Cristóbal Suárez, fue un clérigo sevillano, fundador de una cofradía dedicada a San Hermenegildo, cuyo emblema aparece en el lado izquierdo del cuadro.

Hasta el momento no se han localizado retratos de cuerpo entero¹⁴ de este primer momento, y los que hay son de beatos o santos, cuyo culto está más o menos conocido y respetado. Llama la atención que cuando retrata a la *Madre Jerónima de la Fuente* en 1620, lo hace como si se tratara de una santa. Obviamente, estamos frente a un retrato, pero también ante una obra religiosa, pues la figura real adopta un proceso de exaltación, solo propio de un rey, de un beato o de un santo. No se permitía en la época que el rango eclesiástico que tuvo Jerónima se tratara como si fuera una santa, de manera que esto supone un cambio en la visión de cómo afrontar un retrato de cuerpo entero.

Es evidente que Velázquez no se inclina en esta época únicamente por los retratos sino también por los bodegones con figuras o escenas de bodegón. Las obras de este género tienen carácter homogéneo, tanto en su tamaño medio como en su formato horizontal exceptuando el *Aguador de Sevilla*, y su destino era a menudo para el consumo privado. Velázquez no concibe en España la pintura de bodegón, aunque su técnica sea una atribución excepcional. Esta iniciativa española del género no sería más que el acogimiento de unas doctrinas primeramente desarrolladas en otros países como Italia y Países Bajos. A medida que fue avanzando en su carrera, eliminó elementos que pudieran de alguna manera confundir al espectador, desviándolo de la narrativa del cuadro.

Nadie consideraba injurioso que el joven Velázquez se dedicara a tratar temas tan “bajos”, del pueblo llano. Pacheco creía que este género era inferior a la pintura figurativa, reflejando la opinión vigente en la época. Sin embargo, justificó a su yerno, defendiendo que estaba resucitando un género clásico y lo adaptaba a los términos modernos. Conviene subrayar la posición que mostró Pacheco ante Velázquez y la extraordinaria estima que se tenía al bodegón en España en ese momento, que permitió difundir este género con temas sublimes, entre lo religioso y mitológico (Wolf, 2000:19).

Otro punto a tener en cuenta es la manera en la que el artista desarrolla sus temas, cuidando de manera excepcional los detalles. En su primera obra *El almuerzo* (1617) creó una estructura asimétrica tanto en la distribución de los objetos, como en el

¹⁴ No hay constancia de que en la época sevillana hubiera retratos fuera de lo convencional, cosa que cambió con Velázquez.

de las figuras situadas alrededor de la mesa, y el fondo¹⁵ de la obra, contribuyendo con esto, a crear una técnica que lo hace destacar entre sus contemporáneos. Velázquez normalmente en sus cuadros renuncia a los fondos y, en concreto, a las arquitecturas intrusas tan frecuentes en las pinturas renacentistas. Gustaba de manejar lienzos bien extendidos, que se habían mantenidos clavados en cuadros de madera rígida a la capa de la húmeda. Posteriormente le aplicaba una arcilla local para las capas de imprimación, tal y como le había recomendado Francisco Pacheco porque era muy resistente con el paso del tiempo (Bennassar, 2012: 58). Esta fórmula cambió cuando el pintor llegó a la Corte de Madrid, pues conoció otras técnicas de imprimación más eficaces. También abandonó los bodegones y las escenas de cocina, pues en la Corte ya no llevará a cabo este tipo de pintura.

Velázquez insiste en el carácter demasiado humano, y procedía naturalizando y haciendo palpable todo lo visible, tanto en la figura como en la atmósfera que rodeaba a la obra. Por el contrario, su maestro pensaba que la belleza pictórica estaba en los esquemas del manierismo tardío cuyo punto de partida estaba en Italia, recreando las obras de los grandes maestros, y descartando la copia directa de lo natural. Velázquez se aleja del método tradicional en Sevilla, que confiaba pintar los ropajes con un muñeco modulado y las figuras acorde a pequeños modelos de escultura. La parte más significativa del colorido era el relieve. La pintura debía sobresalir del marco y darle existencia al movimiento, tanto de cerca como de lejos: todo eso se ve reflejado en su técnica (Zalama, 2002: 24-26).

Velázquez introduce una manera distinta de modelar los objetos con la luz, alcanzando un grado de inmediatez que lo aleja de los postulados manieristas. Muchas veces se mostraba incapaz de remediar aspectos tales como la colocación de los objetos atendiendo a los cánones de perspectiva, algo perfectamente logrado desde el Quattrocento italiano (Zalama, 2002: 25-26).

Ahora bien, es difícil demostrar que el claroscuro de Velázquez en sus primeras obras, esté relacionado con el naturalismo italiano; aunque también es cierto que, aunque de oídas, muchos pintores sevillanos sabían de su existencia. La formación

¹⁵ En el fondo del cuadro no utilizó un telón liso, sino que quiso buscarle un contraste en los tonos de color, dándole así una realidad específica del lugar.

profesional que recibió Velázquez fue un punto importante en su carrera, marcando un antes y un después en su técnica y en su evolución como pintor.

3.- GÉNEROS PICTÓRICOS.

3.1 Los bodegones y la *imitación de lo natural*

Antes de comenzar debemos aclarar el origen de la palabra y su contexto. Francisco Pacheco cuando se refiere a ellos los relaciona con las pinturas de mesones de la clase social baja (Pacheco, 1999: 519), pero los cuadros que pinta Velázquez se ambientan en lugares como tabernas. A España llegaban bodegones procedentes de los Países Bajos e Italia, con un repertorio común, de los que Velázquez se hizo eco, ejecutando algunos de temática semejante. Sin embargo, no se cree que copiara el muestrario completo, como era común en este tipo de género, pues no pintó ninguna escena de mercado como era costumbre en los países nórdicos.

Estas pinturas venían a representar comportamientos moralmente censurables, como borracheras, actos lujuriosos, gula, reflejando los vicios y la irracionalidad de la época, de modo que se consideraba que atentaban contra la moral cristiana. Las primeras escenas de este tipo que pinta Velázquez se pueden relacionar con la tradición europea del género satírico, conocidas como “pinturas de risa” o “pinturas ridículas”. Los clientes que solicitaban estos cuadros, disfrutaban con los personajes pintados que se mofaban de los de clase inferior a la suya, que no seguían la actitud correcta de la época, y se dejaban arrastrar por los deseos carnales (*Velázquez y Sevilla*, 1999: 78).

El público que compraba estos cuadros, adquiriría un sospechoso placer con las pinturas que representaban escenas de cocina y de mercado, puesto que, en ese contexto y tiempo, se infravaloraba a los cocineros y a los vendedores porque se creía que ellos atendían a los deseos carnales de la clase baja del pueblo, persiguiendo a las criadas para desfogar una lujuria que les estaba vedada. Aún así, es difícil conocer las intenciones morales que pudiera tener Velázquez con estos bodegones profanos. Sin embargo, es inevitable que sus coetáneos, conocedores de la tradición satírica de la época, vieran insinuaciones implícitas en estas obras.

De manera similar, los espectadores de la época podían haber relacionado al joven que aparece en alguna de sus pinturas, como en *Los tres músicos* (Gemäldegalerie de Berlín, 1618) o en *El almuerzo* (Museo del Ermitage, San Petersburgo, c.1617-18), despreocupado y sonriente, con los pícaros protagonistas de las novelas populares, como el *Lazarillo de Tormes*(1554), aunque hasta ahora no se haya podido demostrar que ninguna de las obras de Velázquez pertenezca a ningún episodio narrativo específico de ese tipo de novelas (*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999: 78-79).

En estos bodegones aparecen los humildes alimentos en la mesa, que suelen ser frutas, pan y algo de marisco barato, como mejillones, y vino. Esta comida al público acomodado le resultaría grotesca, pues su dieta consistía en alimentos más costosos y sofisticados. Los alimentos que normalmente aparecen en sus bodegones son morcillas, ajos, huevos, pescado, queso, aceitunas, berenjenas o vino artesanal hecho por ellos mismos. La fruta era un alimento aislado y dependía de la temporada. Sin embargo, en estos bodegones no solo aparecían alimentos, sino también utensilios de cocina como jarras de cerámica, cuchillos, vasijas de barro, cucharas de madera, copas o vasos de cristal.

Podemos pensar que Velázquez pintó sus bodegones teniendo como inspiración obras de artistas italianos y flamencos, resaltando las pinturas que más le habían impresionado. Simultáneamente, la idea de la imitación de la naturaleza adquirió otro tipo de valor en el mercado. “Francisco Pacheco tenía claro que los bodegones de su yerno, no iban a ser superados por ningún otro artista” (Pacheco, 1990: 519).

Parece claro que Velázquez en este género se sentía libre. Él mismo exploraba directamente cómo representar lo natural, lo que sus ojos le mostraban, y su empeño artístico trajo consigo un desarrollo de la imitación de la naturaleza más exhaustivo y detallista. Ahora bien, lo pictórico de la forma de los fenómenos visuales lo aprendió de la contemplación de los tapices reales basados en la investigación, y no en teorías idealizantes. Indiscutiblemente, la actitud abierta y sencilla que adopta Velázquez ante este tipo de género, se basa en cierta medida en una temática con personajes humildes copiando, de alguna manera, los objetos cotidianos que aparecen en la escena. Para implementar este tipo de objetos no se pensaba que tenían que tener un talento especial, porque sus formas simples facilitaban el trabajo (*Velázquez y Sevilla*, 1999: 80-81).

Por otra parte, siguiendo los modos de la pintura renacentista, Velázquez resucita géneros clásicos adecuándolos a su época. En la Antigüedad clásica, los artistas que hacían pintura de género, se basaban la mayoría de ellos en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. La ambición humanística de rivalizar con el naturalismo de los pintores antiguos habría incitado el interés del sevillano, comparándose con obras importantes de la Antigüedad, para intentar superarlas. Visto de esta manera se consideraría a Velázquez un artista moderno, equivalente a Peraikos y Dionisios, artistas clásicos de época antigua, cuyo talento destacó por pintar temas vulgares, ambientados en zapaterías o carnicerías, lo que les llevó a alcanzar una popularidad y gratificación elevadas (*Velázquez y Sevilla*, 1999: 80).

Velázquez no hizo reconstrucciones arqueológicas del pasado, que aparecían en textos de obras clásicas, como repetían otros en sus pinturas, sino que se inspiraba en el mundo que le rodeaba y en sus propias experiencias. Ejemplo de ello sería *El Aguador de Sevilla*, que pinta en torno a 1620.

El autor trata sus bodegones con cierta seriedad artística, primero dibujándolos y luego preocupándose por el detalle de los diferentes objetos más difíciles de pintar, como por ejemplo la contraposición del cristal con el metal. Su virtuosismo, su interés por los fenómenos naturales, y el estudio de la técnica para llevar a cabo los juegos de contraluces, son una constante en toda su obra, impresionando al público por su imitación de lo natural. Su objetividad lo lleva a tratar los objetos inertes y las figuras en términos iguales. Asimismo, destacó por el uso de la perspectiva según la forma de los recipientes, dibujándolos desde el punto de mira del espectador. (*Velázquez y Sevilla estudios*, 1999: 83-84).

A principios del siglo XVII, los efectos escultóricos le dan una nueva categoría a la pintura; la manipulación lumínica, el contraste de luces y sombras generan profundidad y volumen. Velázquez fue consciente de ello y lo llevó a la práctica. En sus primeros bodegones, utiliza un estilo llano y una paleta de colores terrosos que se ajusta perfectamente a la sencillez que busca. Lo importante es el talento y la destreza para pintarlos, y no el valor intrínseco de los materiales usados. Los objetos que componen este ajuar son baratos, lo que nos habla de la clase social de sus propietarios (*Velázquez y Sevilla*, 1999: 84).

En la época era muy habitual que circularan por Sevilla estampas grabadas de obras de diferentes artistas, como las de los holandeses Joachim Beuckrlser¹⁶ y Pieter Aertsen¹⁷. Se cree que Velázquez pudo haberlos conocido gracias a esos grabados que gozaban de gran popularidad entre los coleccionistas hispalenses (García Sánchez, 2012: 43).

Nuestro pintor introduce en sus obras los prototipos nórdicos y otras invenciones estructurales para llevar a cabo una coherencia narrativa en las escenas que pinta. Usa la perspectiva para separar las diferentes escenas, como ocurre en el cuadro de *Cristo en Casa de Marta y María* (1618), donde en el primer plano vemos a dos mujeres –una anciana y otra más joven machacando en un almirez de bronce, especias para preparar la comida- mientras que, al fondo, en un segundo plano, se ha pintado el episodio del Nuevo Testamento en el que Jesús visita a Marta y María, las hermanas de Lázaro; lo que se denomina “el cuadro dentro del cuadro”. Velázquez es el más original de los pintores que emplearon la metafórica explicación del cuadro por el cuadro, haciendo uso de esta técnica en muchas de sus obras. Muchos lo utilizan como una glosa que aclara el tema principal (Gállego, 1991: 100).



Cristo en casa de Marta y María (1618). Diego Velázquez. National Gallery, Londres.

¹⁶Joachim Beuckelaer (1534-1574), pintor flamenco especializado en escenas de bodegón, naturaleza muerta y género profano y religioso.

¹⁷Pieter Aertsen (1507-1575), pintor holandés que se decantó por el género del bodegón, naturaleza muerta y pintura religiosa.

En aquella época, en las Iglesias se solían dar sermones de episodios bíblicos, por lo que el pueblo tenía un gran conocimiento de todos esos pasajes del Nuevo Testamento, lo que sin duda contribuyó a su fácil identificación, usándolo Velázquez a su favor. Muchos se sabían de memoria los episodios bíblicos pintados, por lo que la identificación del mensaje del cuadro quedaba claro para su entendimiento. Esos sermones también podían aparecer de manera visual en los cuadros, de modo que muchos de estos bodegones religiosos quizás resultaban demasiados alusivos y poco convencionales para el entendido y conservador público sevillano.

Uno de sus bodegones primeros es el de la *Cena de Emaús* (1617-1623)¹⁸, también conocido como *Escena de cocina con la cena de Emaús* o *La mulata*. Esta obra se compone de un primer plano donde aparece una sirvienta mulata, de medio cuerpo, detrás de una mesa de cocina, y con la mirada dirigida al lado izquierdo del cuadro, en actitud pensativa. En la mano derecha sostiene una jarra de cerámica vidriada, mientras que sobre la mesa se disponen los demás utensilios, entre ellos varios cacharros de cerámica y de bronce como un almirez con su mano y un ajo. De la pared del fondo, a la derecha de la imagen, cuelga una cesta de mimbre con un trapo blanco; la misma que vemos en otros bodegones con figuras del maestro como *La vieja friendo huevos*, que da un punto de luz a esa zona. A la izquierda, y tras la limpieza efectuada en 1933, apareció una escena religiosa, en la que Jesús bendice el pan y lo reparte a sus discípulos, identificada con la *Cena de Emaús*, según el relato del evangelista Lucas (Lc. 24, 13-35), y de este modo un sencillo bodegón de un interior de cocina, se transforma en un “bodegón a lo divino”. Hay que tener en cuenta que el género del bodegón no era bien visto por los teóricos del momento, de modo que mediante este recurso de introducir una escena bíblica se le da más categoría (Salort Pons, 2008: 54-55).



La mulata (c. 1617/23). Diego Velázquez. National Gallery, Dublín.

¹⁸La pintura se localiza en Dublín, en The National Gallery of Ireland.

En el cuadro de *Cristo en casa de Marta y María* (1618), ocurre lo mismo, y de nuevo estamos ante un “bodegón a lo divino”, siendo junto con la pintura anterior una de las más elaboradas. En primer plano observamos una escena cotidiana, donde aparecen dos mujeres preparando la comida –una anciana y otra joven- y en un segundo plano, al fondo y a la derecha de la imagen, tenemos un episodio bíblico. La sirvienta joven está machando ajos en un mortero de cobre, mientras que sobre la mesa vemos platos de barro con huevos, cuatro pescados, una guindilla y un jarro de barro vidriado. Todos esos detalles destacan por el especial tratamiento que el pintor les ha dado, diferenciando brillos y texturas. La anciana que recuerda a la misma figura de *La vieja friendo huevos*, con gesto enfadado señala con el dedo a la joven, y parece estar llamándole la atención, pero al mismo tiempo lo dirige hacia el fondo de la estancia donde aparece la escena principal que da nombre al cuadro. Ese naturalista primer plano, sirve para introducir al espectador en una escena cotidiana de cocina de cualquier casa sevillana de clase media de la época, mientras que el segundo plano, a la derecha de la imagen, reproduce el episodio del evangelio de Lucas (Lc. 10, 38-42), donde Jesús visita en Betania a Marta y María, las hermanas de Lázaro. El episodio cuenta que cuando llegó Jesús a la casa, María se sentó a sus pies para escucharle, mientras que Marta se sentía abrumada por lo que quehaceres de la casa, y decidió preguntarle a Jesús porqué su hermana no le ayudaba, a lo que este le respondió que debía preocuparse por más por lo realmente importante y no por lo material.



El almuerzo (1617).

Diego Velázquez.

Museo del Hermitage,

San Petersburgo.

En *El Almuerzo* (1617)¹⁹, de nuevo estamos ante un bodegón con figuras, relacionando la naturaleza muerta con diferentes personajes de clase social baja. Esta temática fue muy popular de modo que lo versionó en varias ocasiones. La obra se compone de una mesa en el medio del cuadro, con un mantel blanco, con sus arrugas correspondientes que le dan volumen y naturalidad. Sobre la mesa, se disponen alimentos como nabos, granadas, y panes. El vino aparece en la botella de cristal que sostiene uno de los personajes, y sobre la mesa un vaso. Alrededor de la mesa hay tres personajes de diferentes edades; un hombre a la izquierda de unos cincuenta años, un joven en el lado derecho y en medio un muchacho. En el fondo hay, lo que parece un personaje con un gran cuello blanco, situándose en un punto de luz, un bolso de cuero y una espada, cuyos destellos hacen sombras. La pintura se ha relacionado con las tres edades del hombre, y los personajes se repiten en varias de sus obras. El viejo que aparece en *el almuerzo* lo relaciona muchas veces con la obra de *San Pablo*.

El Almuerzo (1618)²⁰ del Museo de Budapest, es una variante del mismo tema. De nuevo observamos la mesa con los diferentes alimentos (pan, nabo, granada y vino), y los tres personajes dispuestos en torno a ella a los que se suma una mujer rubia con una jarra de vino. El hombre de la izquierda mira al frente, levantando su copa, y su aspecto revela una edad avanzada. A su lado un joven se dirige al anciano situado delante de él. A diferencia con la obra anterior, esta pintura no tiene ningún significado alegórico y ninguna figura mira al espectador. Esta obra también fue conocida con el título de *Almuerzo de campesinos* o *Muchacha y dos hombres en la mesa*.



El almuerzo (1618). Diego Velázquez.

Museo de BB.AA. de Budapest.

¹⁹La obra se encuentra en el Museo del Hermitage de San Petersburgo.

²⁰ Obra que se sitúa en Budapest, en el Szépművészeti Múzeum (Museo de BB.AA.).



Vieja friendo huevos (1618). Diego Velázquez. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

No obstante el cuadro de *La Vieja friendo Huevos* (1618)²¹ es, junto con el de *Cristo en Casa de Marta y María* (1618), uno de los más complejos de este momento por el papel que juega la luz en él y la posición que ocupan las figuras en los diferentes planos. Ambos óleos comparten figura: la anciana, así como varios de los objetos situados sobre la mesa. La escena se desarrolla en el interior de una cocina, iluminada con fuertes contrastes de luces, que hace que destaquen figuras y objetos sobre el fondo de la pared, entre los que vemos el cesto de mimbre con el paño blanco, al que hemos hecho alusión en el cuadro *La mulata*, así como lamparillas de aceite. La anciana fríe unos huevos dentro de una cazuela de barro en un anafe, ayudándose con una cuchara de madera. En la mano tiene otro huevo que se dispone a cascar, cuando ve su acción interrumpida ante la presencia de un niño con un melón y un bote de cristal. El muchacho ha traído la compra del mercado; el melón y el vino tinto justifica las cuentas de su compra a la señora. Sobre la mesa vemos muchos objetos ya conocidos por otros

²¹El cuadro está en la National Gallery of Scotland, Edimburgo.

cuadros, como la mano de almirez, la jarra de loza vidriada con flores azules, un plato hondo con un cuchillo, magistralmente pintado por el toque de luz, así como cebollas y guindillas. Al lado del anafe, se apoya un caldero de bronce. De nuevo hay que destacar el tratamiento de las texturas de todos los objetos, que han sido trabajados de modo individual, que nos habla del interés de Velázquez por los efectos ópticos y su tratamiento pictórico. El muchacho tiene rasgos africanos; pómulos característicos, frente pequeña, nariz achantada, boca grande y casi ausencia de barbilla. Pero a su vez, su imagen es buena con aire limpio, bien peinado y manos rojizas bien formadas. Se trata de una escena familiar, donde se plasma la vida de las posadas españolas, con esas mujeres deterioradas por su duro trabajo de años detrás en los hogares y sin vida social ni descansos. Muchas de estas mujeres tenían carácter fuerte donde se enojaban siempre y se lamentaban por todo. Al mismo tiempo cuando tenían que atender a los extranjeros, su mal genio cambiaba y los cuidaban de manera maternal como si de su familia se tratara (Justi, 1999: 144).



El aguador de Sevilla (1620). Diego Velázquez. Wellington Museum, Londres.

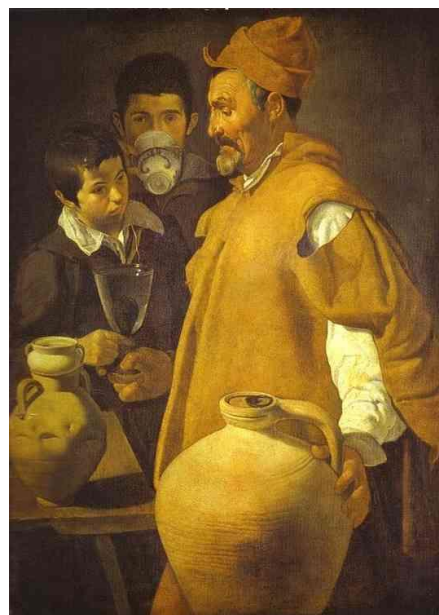
El Aguador de Sevilla (1620)²², está presidido por la figura del aguador²³ de perfil, con el cántaro en primer plano. En la mano derecha sujeta una copa, y con la izquierda agarra el gran cántaro. La tinaja irrumpe como si se saliera del cuadro. El cántaro grande resquebraja el marco plano del cuadro, con su corpulencia intachable, rociada y húmeda. La sensación en general es que el cuadro se apoya en el valor paternal que se daba al agua pura de manantial en la seca Andalucía, con su verano tórrido. La posición de los elementos, hace que los tamaños vayan de menor a mayor creando una línea de visión del cuadro. El aguador conserva la dureza y rigidez de su piel, con la frente marcada, los ojos pequeños, y hundidos, la nariz poco más o menos recta, y boca envuelta por una barba. El aguador se ve enérgicamente iluminado por la luz proveniente del lado izquierdo diferenciando su figura de la del muchacho, situado en el lado izquierdo, cogiendo con su mano derecha la misma copa de cristal. Al fondo, otro joven bebe agua. De nuevo se alude a las edades del hombre, atendiendo al aspecto físico de los tres personajes.

Una versión del mismo tema se localiza en la Pinacoteca de los Uffizi de Florencia. Se repiten los tres personajes, aunque el aguador va tocado con un gorro y los elementos que los rodean, pero la paleta cromática utilizada es más clara. Los tonos cálidos inciden en los rasgos faciales y en la vestimenta de las figuras. Este manejo de tonos en la paleta cromática, hace que se distinga con más claridad al joven localizado al fondo.

El aguador de Sevilla.

Diego Velázquez.

Galería de los Uffizi, Florencia.



²²El cuadro está en Londres, en el Wellington Museum, ubicado en el Apsley House.

²³ Su trabajo era importante, ya que en la época se encargaba de llevar el agua de la fuente a las casas sevillanas.

En conclusión, los bodegones de Velázquez se consideran experimentos personales del pintor que fueron ocasionalmente valorados y reproducidos por los artistas sevillanos. Escenas de género donde se abandona la imagen religiosa, y se exalta la naturaleza muerta y los objetos inanimados que cobran vida en potentes claroscuros con trazos luminosos atrayendo las miradas del espectador. La escenificación está muy cuidada y la simpleza de los personajes conmueve. Al jugar con los contrastes lumínicos se supera la realidad en el acabado de los materiales como el cristal y la cerámica. En estas obras utiliza y repite los mismos personajes. Su técnica del “cuadro dentro del cuadro” termina por conquistar al espectador, considerándose el pionero en este género, siendo elogiado por los nobles de Sevilla, que apreciaron la humildad exaltada de sus cuadros (*Velázquez y Sevilla*, 1999: 91).

3.2 Retratos

Velázquez en su etapa sevillana, no solo compuso bodegones con figuras, sino también retratos y pinturas religiosas. Esto fue, sin duda, una parte de su trabajo en su etapa de formación, una decisión que encaminó su carrera como artista hasta traspasar fronteras, creando un personaje inconfundible y muy respetado en la corte española.

Analizando sus primeros retratos, desde su formación, se deleitó en la técnica de ejecución. Una característica fue la perspicacia a la hora de ocultar, mediante los ropajes, la figura de los personajes ayudando así a valorar a la persona. Hay varios formatos dentro de este género: de cuerpo entero, de medio cuerpo, sedentes o en busto.

Desde mediados del XVI se multiplicó en España un prototipo de retrato masculino, de busto, que destaca por su fondo neutro, y sin más elementos que describieran el oficio o la identidad del retratado. No obstante, el tipo de traje o elementos tales como la gorguera²⁴ delataban la clase social a la que pertenecían: eclesiásticos, nobles y burgueses.

Los retratos de religiosos solían acompañarse de crucifijos o libros. Los fondos eran neutros, vestían el hábito de la Orden a la que pertenecían y a veces se hacían

²⁴Accesorio de lino, redondo y con ondas, de color blanco que se colocaba en el cuello, muy utilizado durante los siglos XVI y XVII en Europa. En España se prohibió su uso en 1623.

acompañar de una filacteria o simplemente de una frase en latín que los identificara. En esta primera etapa y dentro este género solo pintó a dos personajes importantes. Uno de es la *Venerable Madre Jerónima de la Fuente*. Nacida en Toledo, en el seno de una familia burguesa, se labró desde su infancia una carrera que la llevó hasta la corte de la reina Margarita de Austria. Su devoción y su misión en la defensa de su fe, le dio fama, siendo reconocida como uno de los personajes más importantes de su época. De ella se conservan tres retratos, dos de cuerpo entero y uno de medio cuerpo, todos pintados en Sevilla en 1620.



Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Fuente (1620). Diego Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

El primero de ellos está en el Museo del Prado, y durante mucho tiempo se atribuyó a Luis Tristán. En una restauración efectuada en 1926 apareció la firma del maestro y la fecha. La figura de cuerpo entero se sitúa en un espacio indefinido y lleva

en la mano derecha un crucifijo y en la izquierda un libro. Su rostro es serio y grave, con rasgos muy definidos, y mirada penetrante.



Retrato de la Venerable Madre Jerónima de la Fuente (det) (1620). Diego Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

La segunda versión es parecida a la anterior, repitiéndose los mismos esquemas. La diferencia está en que el crucifijo que lleva en la mano aparece ladeado. Fue descubierto, igual que el anterior, en el convento de Santa Isabel la Real de Toledo. Ambos ejemplares llevan una filacteria que sale de la boca de la monja, aunque la del ejemplar del Prado fue borrada. En ella se lee: “SATIABOR DVM GLORI...FICATVS FVERIT”²⁵. En la parte superior otra inscripción en latín dice: “BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI”²⁶, mientras que, en la parte inferior, a ambos lados de los pies, otra inscripción nos indica la fundación que aquella iba a hacer en Filipinas, a donde llegaría en agosto de 1621 (*Velázquez y Sevilla catálogo*, 1999: 206-209):

Este es verdadero Re / trato de la Madre / Doña Jerónima de la Fuente, / Relixiosa del Con/ vento de Sanctaysabel de / los Reyes de T./ Fundadora y primera Ab / badesa del Convento S. / Clara Concepción / de la primera regla de la Ciu/ dad de Manila en filipin / nas. Salio a esta fundación de / edad de 66 años martes / veinte y ocho de Abril de / 1620 años. Salieron de / este convento en su compa / ñía la madre Ana de / Christo

²⁵En su gloria está mi verdadera satisfacción.

²⁶Es bueno esperar en el silencio la salvación de Dios

y la madre Leo / nor de sanct francisco. / Relixiosas y la herma / naIuan de sanct Antonio / novicia. Todas personas / de mucha importancia / Para tan alta obra.

El tercer retrato está en la colección Apelles de Londres, y pudo haber sido adquirido por el embajador británico en España Lord St. Helens, entre 1791 y 1794, en Madrid o en Sevilla. En esta ocasión la madre Jerónima aparece de medio cuerpo, intercalando un diálogo con el crucifijo que sostiene con la mano derecha, mientras que en la izquierda lleva el libro. Velázquez retrató a la monja relacionándola con su devoción principal: Cristo crucificado, ya que cuando oraba, tenía una forma particular de mortificarse flagelando su cuerpo al igual que hicieron con Jesús. Al mismo tiempo capturó su fuerte personalidad enérgica y segura, en un retrato psicológico que parece tratar de convencer al espectador sobre la importancia de su misión.

Otro retrato de este momento es el del clérigo sevillano *Cristóbal Suarez de Ribera*, amigo personal de Francisco Pacheco y padrino de bautismo de su hija Juana. Pintado en 1620, dos años después de su muerte, estaba previsto colocarlo en su tumba, en la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla. Representado como orante, viste el ropaje correspondiente a los clérigos, su mano derecha está medio levantada y la izquierda sostiene un libro. Al fondo, a la izquierda aparece el emblema de la hermandad de San Hermenegildo, y a la derecha un paisaje que se vislumbra a través de una ventana.

Retrato de Cristóbal Suarez de Ribera
(1620). Diego Velázquez.
Museo de BB.AA. Sevilla.



También retrató a personas de su entorno personal o conocidos, caso de los retratos de su mujer Juana Pacheco o de su cuñada, realizados a carboncillo para conseguir difuminados y tesitura en los rostros. La precisión y la posición de los modelos le ayudó a acercarse más a lo real, adentrándose en la expresión de sus sentimientos y emociones (160).

La *Cabeza de Jovencita* (1620-1622), es un retrato femenino, dibujado a lápiz negro y rojo para atenuar los labios y las mejillas. En él ya no hay influencias flamencas, sino que trabaja difuminando las líneas para conseguir texturas. La joven lleva una toca que le cubre la mitad de cabeza. Sus ojos son expresivos, destacando el tono oscuro de sus pupilas y los labios marcados, así como una tierna mirada.



Retrato de mujer joven (1620). Diego Velázquez. Biblioteca Nacional, Madrid.

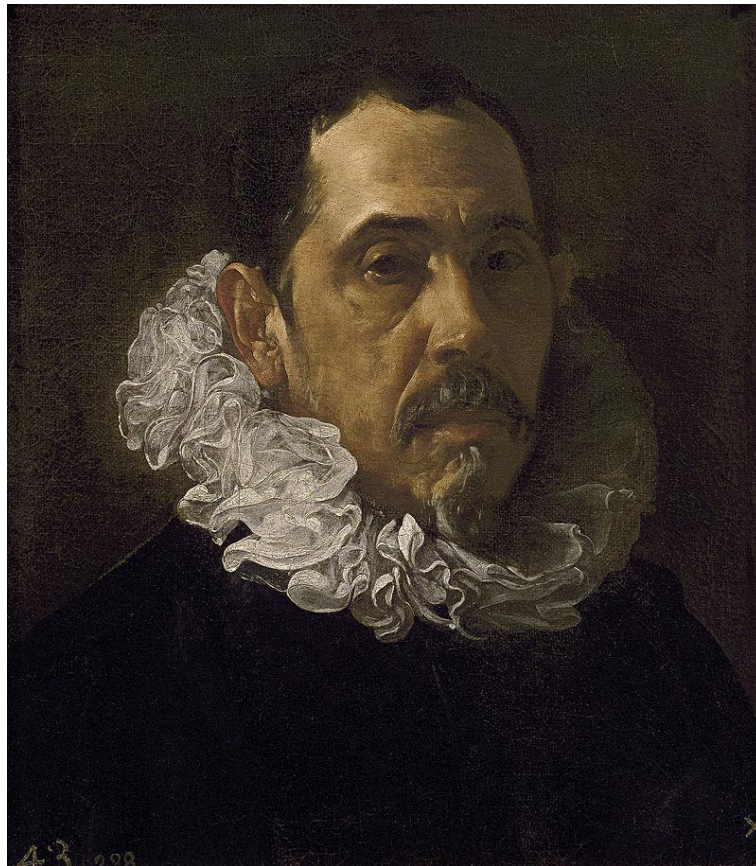
Por los mismos años ejecuta el *Retrato de una mujer joven* (1620)²⁷, que al igual que el anterior lleva una inscripción firmada por el artista. La técnica es la misma que en la obra anterior. El rostro presenta nariz ancha, ojos pequeños y labios finos, y de nuevo va tocada. Su mirada es seria, expresa melancolía, lo que hace que el retrato

²⁷ Esta obra se encuentra en la Biblioteca Nacional, Madrid.

parezca conmovedor. En el medio de la cara se observan unos números, por lo que se intuye que el papel había sido utilizado anteriormente por el reverso para hacer cuentas.

Cuando Velázquez marcha a la corte madrileña varía la gama cromática en sus pinturas, restringiendo los colores, y usando tonos oscuros para la indumentaria, más cálidos para el rostro y grises para los fondos.

En 1623 pinta el *Retrato de Hombre*²⁸, concretamente el busto de un hombre joven sobre un fondo neutro. Su ropaje es negro con elementos, como cuello de golilla²⁹ con valona. La luz incide en el rostro, sobre todo por la parte derecha, haciendo sombra por la parte izquierda de la cara. La gama cromática utilizada en los retratos es corta. Sus ojos grandes y oscuros miran al público, intimidando al espectador. No se sabe con exactitud, si es un autorretrato o si es el retrato de su hermano Juan Velázquez (76).



Retrato de Francisco Pacheco (c.1620). Diego Velázquez. Museo del Prado.

²⁸ Obra que se encuentra en el Museo del Prado, pertenece a la colección de Fernando VII. Madrid.

²⁹ Es un elemento que ayudaba alzar el cuello, de valona. La época que se utilizó este elemento en moda fue en el siglo XVII.

El retrato de *Francisco Pacheco* (c.1620) estaca sobre fondo neutro. Viste traje oscuro y gorguera, evidenciando su escala social. La posición del retratado es de tres cuartos, con rasgos marcados y duros, mirando de forma directa al espectador. Velázquez lo pinta con forma alargada en el rostro, la frente pronunciada, nariz grande y la mirada como si quisiera interpelarnos con alguna cuestión. Si lo comparásemos con las obras flamencas de la época se asemeja en los rasgos perfilados y marcados. El contraste de luces y sombras favorece al retratado, dándole aire distintivo y célebre, y el tratamiento moreno de la piel parece enfatizar su carácter familiar. Los pintores llevaban a cabo estas pinturas, de manera general, para uso privado. En la obra, Francisco Pacheco tendría aproximadamente unos 58 años, por lo que su retrato favorecía su edad.

También pintó al poeta *Luis de Góngora y Argote* (1622), considerado el primer retrato que ejecuta cuando llega a Madrid. A diferencia del resto, lo plantea de otra manera, pues es más moderado, sin adornos, humilde. Góngora viste de negro, y su figura se recorta sobre un fondo neutro. La luz le llega de la izquierda dejando en la sombra su perfil derecho. Sus rasgos son rudos y su expresión seria. De nuevo, Velázquez lo favorece pues aparenta menos edad de la que en ese momento tenía.

El del *Conde Duque de Olivares*³⁰(1624), es el último de esta etapa sevillana, y fue pintado siguiendo la tradición de la corte española, heredada de Alonso Sánchez Coello: de pie y con la mano derecha apoyada en una mesa, cubierta con una tela de terciopelo rojo (216). Viste ropa negra como corresponde a la moda de la Corte en ese momento y en su cuello lleva la golilla. En su jubón ostenta la cruz roja de la orden de Calatrava, además de una gruesa cadena que cruza su pecho marcando su silueta. En la cintura lleva un cinto con llaves y las espuelas, marcando su posición en la Corte como caballero del rey y mayordomo.

Por último, en 1623 pinta el *Retrato de Felipe IV*³¹, de cuerpo entero sobre fondo neutro. Viste de negro con golilla en su cuello, del que pende el Toisón de Oro. Por la izquierda asoma el pomo de una espada; apoya su mano izquierda en la mesa, y con la derecha sujeta un papel. Sobre la mesa de madera, vemos un sombrero negro de la época. Este fue sin duda uno de los primeros retratos al rey, caracterizado por ser más

³⁰ Caballerizo mayor del rey y mayordomo.

³¹ Esta obra se encuentra en el Museo del Prado en Madrid.

íntimo e informal. El pintor favoreció sus rasgos faciales, dando puntos de color a sus gruesos labios.

Sin lugar a dudas, los retratos fueron muy importantes en su carrera artística, pues le abrieron muchas puertas con infinidad de personas importantes en la época. Sus obras marcaron un antes y un después en la pintura del momento. A través de ellos apreciamos cómo fue evolucionando su técnica (218). Esa evolución se ve marcada por las diferentes influencias, como ejemplo la forma veneciana del siglo XVI, que se refleja en sus últimos retratos.

Tras su primer viaje a Madrid, comienza a recibir encargos que le abrieron las puertas en la Corte española, convirtiéndose poco después en pintor del Rey.

3.3 Pintura religiosa

En la etapa sevillana no solo hubo cabida para los bodegones sino también para la pintura religiosa. Los encargos procedían de las diferentes Órdenes religiosas y la Iglesia actuaba como intermediaria entre las Hermandades, Cofradías y los artistas.

En un principio, el joven pintor debió visitar los diferentes edificios religiosos sevillanos para conocer, in situ las pinturas que su maestro Pacheco le había recomendado (*Velázquez y Sevilla*, 1999: 180). Uno de esos edificios fue el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, que atesoraba unas interesantes pinturas murales en el patio de los Evangelistas, así como la catedral, donde pudo contemplar la obra maestra de Juan Sánchez de San Román: la *Crucifixión*, pintada en el año 1500. Francisco Pacheco guiaba sus pasos y como inquisidor, conocía muy bien las directrices para llevar a cabo una obra religiosa adecuada a una clientela – la sevillana- sometida por la Iglesia.

A la hora de ejecutar una pintura religiosa solían tenerse en cuenta una serie de premisas. Así en su *Inmaculada Concepción* (c.1618), localizada hoy en la National Gallery de Londres, suprimió la serpiente y la corona imperial de la cabeza, alejándose del manierismo tardío que manejaba su maestro (Bennassar, 2012: 50). El concepto de humildad e inocencia estaba por encima de todo lo accesorio. Desde el cielo hasta el paisaje nocturno es nuevo, único y singular. Se trata de escenas religiosas en un

contexto cotidiano, cercanas a un público que se pudiese ver identificado en ellas. En Sevilla las obras de este tipo solían situarse a la entrada de los conventos o en los zaguanes de las casas, dando valor al mensaje religioso y sirviendo de guía a los fieles. Eran contenidos que solo podían pintar de acuerdo a la tradición, no había espacio para la invención poética o de cualquier otro tipo.



Inmaculada Concepción (c.1618). Diego Velázquez, National Gallery, Londres.

Esta pintura hace pareja con la de *San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis* (1619), que colgaba de las paredes de la sala capitular del Convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de Sevilla. En 1809 fueron vendidas al embajador británico en España, Bartholomew Frere, adquiriéndolas el museo londinense en 1974.

El dogma de la Inmaculada Concepción era motivo de encendidas discusiones en el seno de la Iglesia sevillana y Francisco Pacheco era uno de sus defensores. Esto explica la abundancia de cuadros con esta temática encargados a los pintores locales.

Pacheco en *El Arte de la pintura*, (ed. 1649: 482-483) indica que hay que pintarla vestida con túnica blanca, manto azul y pañuelo de color siena al cuello, según señaló Beatriz da Silva, la santa portuguesa a quien la Virgen se le apareció, y fundadora de la Orden de la Inmaculada Concepción. Para Pacheco,

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin; cuanto fuere posible al humano pincel. (...) Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; (...) debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los pies; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo(1649:481).

Velázquez por el contrario la pinta con túnica roja, manto azul y cabellos castaños, y no rubios. Eliminó la corona de la cabeza, pero la rodeó con doce estrellas; también suprimió la serpiente a los pies, de modo que ahora apoya su cuerpo sobre una luna semitransparente, rodeada de nubes, como si fuera un rompimiento de gloria. Respecto a la apariencia del retrato, se ha supuesto que fue su propia hermana Juana la que posó para el cuadro (*Velázquez y Sevilla*, 1999:190), cuando contaba doce o trece años de edad; otra suposición es que escogió a una muchacha pobre del pueblo que se prestó por honrar a Dios (Justi, 1999:149).

Para el *San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis* (1619), el pintor lo representó en la isla de Patmos, donde estuvo exiliado, tuvo revelaciones y escribió el *Apocalipsis*. Según Pacheco,

En todas las partes de su vida antes de la cena, i después de la Pasion, i al pie de la Cruz, i en la Resurreccion, siempre se à de pintar mucho, i conforma a las historias se le a de dar la edad. Lo segundo se pinta mancebo por su perpetua virginidad, i para proponer a los tales un dechado de pureza aficionándolos a consagrar a Cristo la flor de su juventud(...)Siendo verdadero Martir al pie de la cruz [como la Virgen, porque alli muriera sin duda si el Señor no lo confortara] i en la Tina , en las cárceles, acostes, i destierros que paso por Cristo , no faltando de su parte al Martirio(...) I por lo que escribe San Isidoro, bebiendo el mortal veneno sin lesión suya, i resucitando a los que por a verle bebido murieron(...) (1694: 560).

Pacheco lo representó como un anciano venerable, mientras que Velázquez prefirió idearlo como un joven común perteneciente al pueblo llano. No es un San Juan

común, los rasgos físicos difieren, detallando en sus imperfecciones físicas lo real y natural. La figura del Santo aparece sentada, con la cabeza alzada y la mirada al cielo, como si estuviera conversando con Dios. En la mano derecha sostiene una libreta y en la otra una pluma. En el suelo hay dos libros que pertenecen al Evangelio y a la Epístola Universal haciendo referencia al Apóstol. El ropaje es de colores claros contrastando con el paisaje del fondo nocturno. Los elementos que rodean al Santo, son irreales y forman parte de sus visiones, como el dragón o la mujer alada en el fondo de la obra en el lado izquierdo, claramente iluminada.

El mismo año pinta *La Adoración de los Reyes Magos* del Museo del Prado (1619). Muchos autores opinan que, aunque no está probado, los retratados son familiares o amigos, de modo que la Virgen sería su joven esposa Juana Pacheco y el niño que está en sus brazos, por el parecido físico, sería su recién nacida hija Francisca. Francisco Pacheco sería el rey Melchor, con barba blanca, mientras que Gaspar que aparece arrodillado en un primer plano sería su autorretrato o el de su hermano Juan (Gállego, 1974:127-128). El cuadro así entendido, se convertiría en un retrato colectivo de familia, al margen de una obra religiosa. Se desconoce para donde fue pintado, aunque la crítica siempre ha aceptado que perteneció al noviciado jesuita de San Luis de los franceses de Sevilla. Iconográficamente, el espino que aparece pintado en el ángulo inferior, a la derecha, haría alusión a la coronación de espinas, y por lo tanto a la Pasión de Jesús.

Adoración de los Reyes Magos (1619).

Diego Velázquez, Museo del Prado.



Entre 1622-23 pintó *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, que representa el momento en el que la Virgen desciende del cielo para ofrecerle una casulla a San Ildefonso como regalo por sus desvelos en la difusión de su virginidad. Se supone que en 1622 el artista había visitado Toledo, y allí pudo admirar la obra de El Greco, del que toma influencias. San Ildefonso fue discípulo de San Isidoro de Sevilla, y se le representa como orante, mientras María lo cubre con la casulla. Al fondo del cuadro aparecen ocho mujeres, típicamente velazqueñas; de hecho, algunas de ellas, aparecen en otras pinturas suyas (*Velázquez y Sevilla catálogo*, 1999: 196).

De entre las pinturas de los apóstoles, destaca el de las *Lágrimas de San Pedro* (1617-1619) de la colección Villar Mir en Madrid. El tema, que viene a ilustrar el valor de la penitencia y del arrepentimiento, ha sido muy repetido por varios autores como Herrera “el Viejo” o Zurbarán. San Pedro es pintado con edad avanzada, sentado sobre una piedra, con las piernas cruzadas y las manos entrelazadas sobre las rodillas. Viste una túnica azul y un manto de color mostaza. Su aptitud es triste y pensativa, con los ojos llorosos quizás recordando, arrepentido, el momento en el que negó a su Maestro. En el suelo vemos las llaves que lo identifican, una de oro y otra de plata, que simbolizan las llaves del Cielo que le fueron entregadas por Jesús con estas palabras:

Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y el poder de la Muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo. (Mt 16, 18-19)



Lágrimas de San Pedro (1617/9). Colección Villar Mir, Madrid.

En el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, se guarda otra obra de este período, un *San Pablo* (1618-1620), representado sentado, de tres cuartos y envuelto en un manto verdoso sobre la túnica roja. Llama la atención el tratamiento de los pliegues, que lo dotan de gran volumen, y que lo ponen en relación con otras series parecidas de Ribera (*Velázquez y Sevilla catálogo*, 1999: 200). Es posible que, en origen, formara parte de un apostolado, y lo identificamos por el nombre que aparece en la parte superior izquierda donde se lee S. PAVLVS. En lugar de presentarlo con la espada que forma parte de su iconografía habitual, el santo lleva un grueso libro que alude a sus *Epístolas*. El fondo es neutro, donde sobresale la cabeza, de rostro posiblemente tomado del natural, que recuerda a otros personajes pintados en otras obras.

El *Santo Tomás* (1618-1620) del Museo de Bellas Artes de Orleans (Francia), se cree que formó parte de la serie a la que pertenecería el San Pablo anteriormente estudiado. Está dispuesto de perfil, viste un pesado manto de color mostaza que destaca sobre el fondo neutro. Con la mano izquierda sostiene un libro abierto y con la derecha una lanza. El libro como elemento iconográfico se identifica por su labor evangelizadora en la India, y la lanza o pica hace referencia a su martirio o a la herida del costado de Cristo, por haber dudado tras su Resurrección. El apóstol aparece joven, humilde y sencillo, y se le identifica por la inscripción presente en la parte superior, a la izquierda.

Velázquez demostró una vez más su destreza a la hora de llevar a cabo estas obras, marcando su singularidad entre sus compañeros, en las que llama poderosamente la atención su dominio técnico de la luz, pese a ser obras de juventud, creando unos juegos de luces y sombras que generan unos magníficos volúmenes.

4.CONCLUSIONES

Velázquez fue una de las figuras más relevantes del arte español del siglo XVII. Desde temprana edad tuvo claro cuál era su objetivo, con lo que desarrolló su técnica, aprovechó su entorno artístico y cultural, y se posicionó en la Corte española.

Como hemos podido ver, el contexto artístico y cultural del que se rodeó, influyó sobre él y su pintura. Da testimonios de momentos pasados, facilitando así, una serie de referencias que nos ubican en el marco histórico, convirtiéndose en una especie de

cronista del período que le tocó vivir. Todo eso queda bien reflejado en las obras que pintó en este momento: Velázquez es un ilustrador de la vida, reflejando el estatus social de sus retratados y ofreciéndonos retazos de la vida cotidiana de su Sevilla natal. Como ya indicamos al principio no es el realismo que se ve en las pinturas del norte de Europa, pero sí es lo más cercano a esa cotidianidad, junto con las pinturas de pícaros y niños de Murillo.

En segundo lugar, la formación de Velázquez se convierte en una pieza importante en el estudio de su carrera artística, siempre al lado de su maestro Pacheco, que le abrió no solo las puertas al ambiente humanista sevillano, sino también a la Corte por las amistades que allí tenía.

Lo mismo ocurrió con la elección de los temas, pues si bien en principio Francisco Pacheco no veía con buenos ojos la elección de esos temas, y en especial los bodegones, finalmente terminó alabando su destreza y habilidad para con el tratamiento de los objetos, cómo supo destacar sus calidades por la pincelada y los colores usados, dándoles humildad, movimiento y grandeza artística.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1989). *El Lazarillo de Tormes*. Madrid: Editorial Anaya
- BROWN, J. (2020). *No solo Velázquez*. Madrid: Cátedra.
- BROWN, J. (1986). *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alanza Editorial.
- BROWN, J. y GARRIDO, C. (1998). *Velázquez. La técnica de un genio*. Madrid: Ediciones de Encuentro.
- BENNASSAR, B. (2012). *Velázquez, Vida*. Madrid: Cátedra.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. PÉREZ SÁNCHEZ, A. y GÁLLEGO, J. (1990). *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado. Ministerio de Cultura.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1984). *Historia de Sevilla. "La Sevilla del siglo XVII"*. Sevilla: Secretario de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1992). *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Consejo superior de Investigaciones Científicas Universidad de Granada.
- GAYA NUÑO, J. A. (1970). *Velázquez. Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino.
- GÁLLEGO, J. (1985). *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos.
- GÁLLEGO, J. (1974). *Velázquez en Sevilla*. Madrid: Arte Hispalense.
- GÁLLEGO, J. (1984). *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2009). *Velázquez*. Madrid; TIKAL.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, R.M (2002). *La población española. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Madrid: Actas.
- JUSTI, C. (1999). *Velázquez y su siglo*. Madrid: Istmo.
- MARÍAS, F. (1995). *Velázquez*. Madrid: Nerea.
- MONTORO, J. (2006). *Velázquez el pintor de la luz*. Madrid: Libsa.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. (2005). *Velázquez y la cultura sevillana*. Sevilla: Fundación Focus- Abengoa.
- NÚÑEZ ROLDÁN, F. (2018). Pícaros: los bajos fondos en la España del Siglo de Oro. *National Geographic*. Recuperado en Pdf en https://historia.nationalgeographic.com/es/a/picaros-bajos-fondos-espana-siglo-oro_11291 [consultado el 30 de julio de 2021].
- PACHECO, F. (1649) *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*. Sevilla: Simon Fazardo.
- PALOMINO, A. (2008) *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Edición de Miguel Morán Turina. Madrid: Akal.
- PEREZ CANO, M. T. y MOSQUERA ADELL, E. (2014). Sevilla ciudad conventual, urbanismo y patrimonio. [consultado el 10 de junio de 2021]. Recuperado en Pdf en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/98685/Sevilla%20ciudad%20conventual,%20urbanismo%20y%20patrimonio%20ARTICULO.pdf?sequence=1>
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. (1990). “Velázquez y su arte”. En *Velázquez*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura.

- POZO RUIZ, A. (n.d) *Los bajos fondos en la Sevilla del siglo XVI*. Alma Amateur Hispalense, Sevilla Siglo XVI. [consultado 10 julio de 2021]. Recuperado en Pdf en <http://personal.us.es>
- SALORT PONS, S. (2008). *Diego Velázquez, pintor 1599-1660*. Madrid: Arco/Libros, S.L
- SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M. (1999). *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid: Akal.
- WOLF, N. (2000). *Velázquez*. Madrid: Taschen.
- ZALAMA, M.A. (2002). *La pintura española de Velázquez a Dalí*. Madrid: Actas.