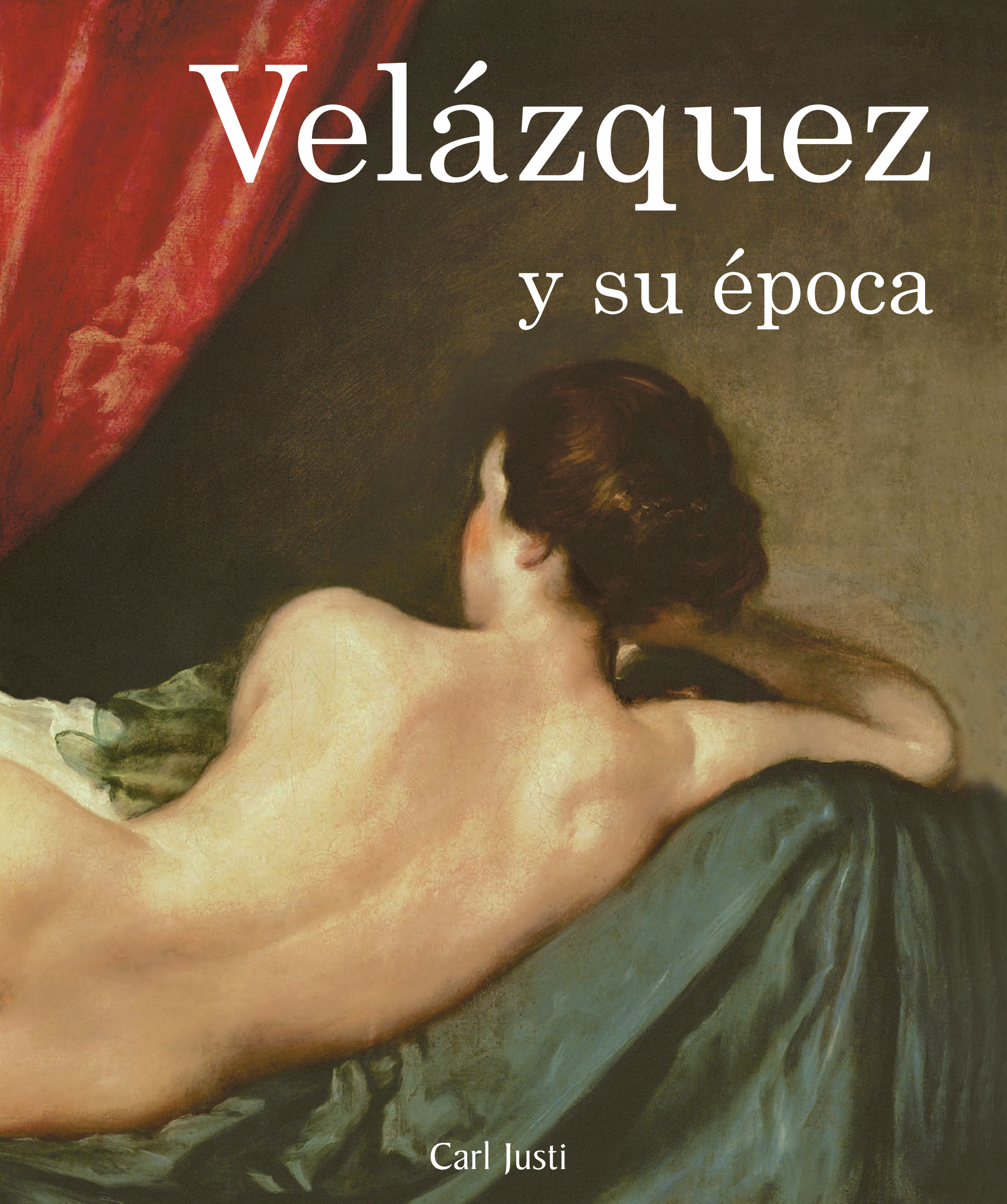
Velázquez

y su época



Carl Justi

Texto: Carl Justi
Traducción al español: Jaime Valencia Villa
Edición en español: Mireya Fonseca Leal

Diseño: Baseline Co. Ltd.
127-129A Nguyen Hue Blvd
Fiditourist, 3º planta
Distrito 1, Ciudad de Ho Chi Minh
Vietnam

Panamericana Editorial Ltda., Bogotá, Colombia.
© Confidential Concepts, worldwide, Estados Unidos.
© Sirrocco, Londres (Edición en inglés)

ISBN 978-1-78160-393-2

Todos los derechos reservados

Queda prohibida en todo el mundo la reproducción o enmienda de esta publicación sin el permiso del titular de los derechos de autor. A menos que se especifique lo contrario, los derechos de las obras reproducidas pertenecen a los fotógrafos respectivos. A pesar de las exhaustivas investigaciones no ha sido posible establecer en todos los casos la titularidad de los derechos. Se agradecerá cualquier notificación al respecto.

VELÁZQUEZ

y su época

PARKSTONE
INTERNATIONAL

CONTENIDO

Introducción 7

I. Sus primeros años 11

Contexto artístico de la época 11

Velázquez y la Corte 35

II. Una carrera floreciente 87

El interludio italiano y los días de El Buen Retiro 87

Velázquez como pintor de retratos 125

III. Madurez 173

Adiós a Italia y regreso a España 173

Obras de madurez 199

Los últimos días 247

Biografía 251

Lista de ilustraciones 254



Introducción

Hasta finales del siglo XVIII, el nombre de Diego Velázquez era aun poco conocido en buena parte de Europa occidental. La lista de los grandes pintores se había cerrado hacía mucho tiempo y nadie sospechaba que en el lejano occidente, en los palacios de Madrid y El Buen Retiro, se ocultaban las obras de un artista con todo el derecho a pretender un lugar entre los grandes maestros. Fue gracias a un pintor alemán, Rafael Mengs, que Velázquez obtuvo su justo lugar en la historia del arte. Vio que en aquello que él llamaba "el estilo de la naturaleza", cuyos líderes eran Tiziano, Rembrandt y Gerard Dow, Velázquez estaba por encima de todos.

"Los mejores modelos del estilo de la naturaleza", escribió Mengs en 1776 a Antonio Ponz, el líder del arte español, "son las obras de Diego Velázquez, por su conocimiento de la luz y la sombra, y por su juego del efecto aéreo, quizá las dos características más importantes de este estilo que refleja la verdad". Velázquez es uno de esos hombres que no se pueden comparar. Quien pretenda condensar en una simple frase toda su personalidad, caerá irremisiblemente en trivialidades o hipérboles. El pintor de la corte de Carlos III lo vio como al primer naturalista. Piedad y misticismo han sido mencionadas como las características peculiares y dominantes del arte español, lo que puede ser cierto, tanto por su temática como por la estricta religiosidad de sus exponentes.

España tiene a su solitario Murillo, cuyo talante intelectual es comparable con el espíritu devoto de ciertos pintores como Guido Reni, Carlo Dolce y Sassoferrato, pero lo que pone a Velázquez lejos, por encima de ellos, es la feliz asociación de los tipos sencillos nacionales, el color local y el juego de la luz visto a través de su naturalismo y genial carácter ingenuo. Lo que fascina a los extranjeros de la pintura religiosa española no es tanto su abundancia de sentimiento y su profundidad de significado como un cierto toque de sinceridad, simplicidad y absoluta honestidad.

Para todos estos artistas, los asuntos sagrados no fueron pretextos para traer a cuento encantadores asuntos poéticos de otra inspiración, que ni siquiera pensaron, en su ingenuidad medieval, transferir al mundo español. Bajo el influjo flamenco, en las provincias españolas existieron en el siglo XV pintores de retablos que exhibieron tendencias similares, aun dentro del estrecho campo del arte gótico. Pero la intromisión del estilo italiano pronto puso fin a los comienzos de una genuina escuela nacional. Los españoles profesaron, durante todo un siglo, el idealismo; pero, luego de mucho trabajo, no produjeron más que algunas obras insignificantes.

Luego siguió la reacción en el sistema opuesto, pero ahora con capacidades artísticas diferentes. El efecto invariable de este sistema dio rienda suelta a la individualidad, señalando la Naturaleza como la verdadera fuente de inspiración y colocando el talento en una posición independiente. Fueron precisamente estos genuinos y rudos pintores españoles los que dieron la vuelta al mundo y fijaron la imagen de lo que se llamó la Escuela Española. De este grupo, Velázquez fue el más consistente en los principios, el dotado con la mayor destreza técnica y el del más auténtico ojo de pintor. Por consiguiente, desde un punto de vista material, fue aceptado no sólo como el casi único pintor español de temas seculares, sino como el más español de los pintores españoles.

Velázquez se sintió atraído con frecuencia por lo que era difícil de atrapar y reproducir, pero que al mismo tiempo era cotidiano y familiar a la luz del sol. Muy pocos dieron rienda suelta al juego de la fantasía o se volcaron sin importancia en las oportunidades de inmortalizar la belleza, y unos cuantos mostraron menos simpatía por el anhelo de la naturaleza humana hacia lo irreal que nos consuela de las rudezas de la vida. Pero sus retratos, paisajes y escenas de cacería, todo cuanto hizo, pueden tomarse como medida para apreciar la profundidad de lo convencional en los otros pintores. El sentido con que contempló la naturaleza absorbió, para emplear una imagen de la física, menos elementos del color que los demás artistas. Comparados con Velázquez, el colorido de Tiziano luce convencional, el de Rembrandt fantástico, y el de Rubens contagiado con una mancha de manierismo poco natural.

1. *Autorretrato*, 1640.
Óleo sobre lienzo, 45.8 x 38 cm.
Museo de Bellas Artes de San Pío V, Valencia.

Cualquier cosa que vio, la supo trasladar al lienzo a través del cambio constante y del carácter espontáneo, lo que es a menudo un enigma para los pintores. A la mayor parte de los que manejan un pincel, Velázquez impresiona por la manifiesta apariencia de su saber y por la técnica ingeniosa que, con un mínimo de elementos, consigue más. Y a menudo olvidamos que para él esta era una manera de alcanzar sus propósitos. De allí la inagotable atracción de las obras de Velázquez. El encanto que ejercen cubre tanto sus aspectos interiores como exteriores, en el brillo del carácter y la revelación de la voluntad, en la respiración, en la mirada vibrante y en la profundidad del temperamento. Comparado con los coloristas de las escuelas veneciana y holandesa, Velázquez parece prosaico y vacuo; y escasamente sabemos de un artista con menos atractivos para los no iniciados. En cada obra individual es nuevo y especial, tanto en la inventiva como en la técnica. El interés y el entusiasmo con el que contemplamos las obras de arte del pasado parecerían depender no sólo del anhelo por el conocimiento histórico o por la utilidad práctica de tales estudios; debe ser también algo independiente de nuestra actitud en la vana discusión acerca de la superioridad del arte moderno o del arte antiguo.

Los pintores han declarado que, respecto a la técnica, no tienen nada más que aprender de los antiguos maestros. La época de Cervantes y Murillo en España, cuando formas especiales fueron creadas para materiales, condiciones y maneras de pensar especiales, pueden también tomarse como una fase especial, aunque limitada, de humanidad, con derecho a un nicho en su panteón, y no sólo a una página en los anales de sus hallazgos históricos. El *Museo Pictórico* fue la única fuente de información relacionada con Velázquez y sus asociados fuera de España hasta el siglo XVIII. El recuento de la vida de Velázquez allí comprendida fue traducido al inglés en 1739, al francés en 1749, y al alemán (en Dresde) en 1781. La *Biografía* de D'Argenville (1745) es sólo un resumen. Antonio Ponz, en su *Viaje a España*, dio algunas descripciones de cuadros (Madrid, 1772). Pero sólo hasta el siglo XIX fue posible que el nombre de Velázquez tomara una posición prominente y claramente definida en la historia del arte. El liderazgo fue tomado por Inglaterra, gracias al amor general por los viajes y a la preferencia por la Escuela Española, ya representada en las colecciones privadas de la época. La primera biografía de Velázquez se debe al barón escocés Sir William Stirling-Maxwell (1818-1878). Primero apareció en los *Anales de los artistas de España* (Londres, 1848), y luego en una edición separada.

Un mejor conocedor que Sir William Stirling-Maxwell, aunque ahora visto un poco optimista, fue Richard Ford (1796), el genial compañero de todos los viajeros a España. Su *Manual de España*, cuya primera edición data de 1845, es absolutamente incomparable, obra de una profunda lectura de autores antiguos y modernos, sazonada con humor, sarcasmo y simpatía, basada en el conocimiento de la gente, empapada en la verdadera atmósfera del país. Su artículo sobre Velázquez en la *Enciclopedia Penny* es la mejor en inglés. Los más grandes servicios, sin embargo, fueron prestados por Don Gregorio Cruzada Villamil (1832-1885). Volvió a publicar los muy raros libros de Carducho y Pacheco, tan importantes para el estudio de la pintura española de ese período, y a quien debemos la publicación en 1874 de los documentos sobre la patente de nobleza de Velázquez de los archivos de la Orden en Ucles. Un libro publicado a finales del siglo XIX por Charles B. Curtis en Nueva York es otro notable registro de la obra de Velázquez.

Evidentemente, un trabajo cariñoso y el resultado de cerca de veinte años de la industria propenden una descripción clasificada de todo lo relacionado con el nombre de Velázquez, junto a la historia de las pinturas, sus precios, y un inventario de todas las reproducciones, de las que el mismo Curtis aparentemente poseía la más completa colección. Aunque el estudio de los archivos y otros documentos por el estilo son para nosotros simples pausas de reposo en medio de las labores propias invertidas en las mismas obras, en las leyes y en las técnicas del arte, aun en el presente caso tales pausas fueron pocas y esporádicas. Así, por ejemplo, copias manuscritas han tenido que hacerse a partir de los inventarios de los palacios reales, de las cuales han podido sacarse conclusiones relacionadas con la diligencia desplegada por Velázquez en el arreglo de esas colecciones. Los archivos de Venecia, Nápoles, Florencia, Módena y otros sitios en Italia contienen, además de algunas cartas referidas al maestro, muchos elementos que a menudo rescatan ciertas personas y circunstancias mencionadas en su biografía. La historia de un artista es, sobre todo, la historia de sus obras, las que pueden fácilmente determinarse, así carezcamos de evidencia biográfica.

2. *El Conde-Duque de Olivares*, 1625.
Óleo sobre lienzo, 209 x 110 cm.
Colección Varez-Fisa.





Sus primeros años

Contexto artístico de la época

La humanidad generalmente se interesa por las circunstancias y los entornos externos de aquellos que han dejado una profunda huella. Así se trate de benefactores públicos, gente de distinción o personas de afecto. Sentimos curiosidad por sus lugares de nacimiento y primeras relaciones, el aire que respiraron y las tumbas donde yacen. Indagamos sobre sus antepasados, sus maestros y sus compañías, y las biografías tienen ahora en cuenta esta tendencia natural, especialmente en el caso de aquellos cuya actividad se desplegó en el reino de la fantasía. Los párrafos que vienen a continuación estarán dedicados a la ciudad de Sevilla y su sociedad, a los cambios de gusto entre los siglos XV y XVII, y a los principales artistas que florecieron durante ese período. Sin que sea necesario descubrir entre los archivos mohosos lo que fue Sevilla en tiempos pretéritos ni elaborar conjeturas a partir de monumentos en ruinas.

Aun están en pie el célebre minarete de Gever y el patio de los naranjos de la mezquita, con la puerta del perdón, el alcázar de Don Pedro y su jardín que sirvieron de residencia real, y la espléndida catedral donde, según la tradición local, los canónigos decidieron erigir en un lugar vacante una obra con el espíritu de los constructores de la torre de Babel, una estructura sin fundador ni arquitecto, una obra de muchas generaciones de canónigos, diáconos y arzobispos, ayudados por una multitud de nativos y artistas extranjeros. Sevilla siempre estuvo orgullosa desde antaño de su riqueza y devoción, de la elegancia de sus casas y de la magnificencia de sus benévolas instituciones, de la belleza de sus muchachos y de la valentía de sus nobles.

A comienzos del siglo XVI, la riqueza se acumuló de manera inaudita cuando la ciudad se convirtió en la gran y única bodega de comercio con el Nuevo Mundo, y la Flota Plateada desembarcó y atracó por vez primera en su puerto. El comercio colonial estaba regulado por la Casa de la Contratación, mientras los grandes mercaderes disfrutaban del monopolio del comercio por los mares. Controlaban los mercados de los antiguos puertos del Mediterráneo, e incluso los del norte, cuyos traficantes traían sus mercaderías hasta la metrópolis comercial de la península Ibérica, en ese entonces el centro de un imperio mundial.

Los ingresos y las aduanas, el valor de la tierra, la población, todo creció de manera inusitada, y este comercio universal trajo nuevos grupos sociales. Así, hubo tres clases sociales claramente definidas: (1) los nativos descendientes de los colonos, vestigios de los antiguos habitantes, nobles o plebeyos; (2) los comerciantes extranjeros, cuyas colonias –alemanas, flamencas, francesas, italianas– todavía se recuerdan por los nombres de las calles; (3) y los haraganes, tarambanas, holgazanes y jugadores, quienes ocasionalmente suministraron bandas entrenadas para las guerras contra los moros. Con todos estos elementos, el lugar estuvo atestado hasta desbordarse, pues "como en China, el río mismo estaba habitado".

Los cronistas señalaron el reinado de Felipe III, coincidente con el joven Velázquez, como la época en que estos cambios tuvieron lugar. Fue la época de las grandes fundaciones, cuando el espíritu de empresa alcanzó sus niveles más altos. En el siglo XVII, la iglesia y los cambios eran todavía vecinos cercanos. Antes de que se terminase la Lonja, los mercaderes solían reunirse en las gradas de la plaza de la catedral. En las calles vecinas se celebraban subastas de servicios de plata, esclavos, telas, muebles de madera, pinturas, y toda suerte de mercaderías como en el templo de la diosa Libitina, cuenta Rodrigo Caro. Sevilla era también una ciudad muy católica; después de la conquista, sus palacios moriscos fueron convertidos en conventos. No obstante, y a pesar de una cultura y una poesía italohumanistas, que en esa época hacían furor, Sevilla permaneció esencialmente como una ciudad oriental, como lo es todavía.

3. *Retrato de un hombre con barba de chivo* (¿*Francisco Pacheco*?), 1620-1622.
Óleo sobre lienzo, 41 x 36 cm.
Museo del Prado, Madrid.

Desde mediados del siglo XVI, la cultura italiana había también impregnado a las clases educadas sevillanas. Tras la introducción de los estudios en latín de Antonio de Lebrija (1444-1522), la lectura de los poetas italianos antiguos y contemporáneos dio pie a un nuevo mundo de sentimientos y formas literarias dentro de los rígidos límites de la tradición católica.

Con el rechazo que cada época muestra hacia su precursora inmediata, las primeras creaciones poéticas fueron a menudo pasadas por alto, incluso aquellas que sólo ahora tienen cierto encanto: los escritores quedaron absorbidos por las memorias de la antigua Roma, y algunas lágrimas líricas fueron derramadas sobre su desaparición.

Hernando de Herrera, "el Divino", el más famoso de los poetas sevillanos (1534-1597), siguió muy de cerca los pasos de Boscán y Garcilaso, a quienes consideraba los más grandes poetas españoles. Según Pacheco, Herrera fue el primero en llevar el lenguaje a su más alta perfección. Consideró al soneto como la más hermosa forma, tanto de la poesía española como de la italiana.

Pedro de Mexía (muerto en 1555), en alguna época el más formidable espadachín de Salamanca, durante sus últimos años, enfermo y afectado por prolongadas jaquecas, compuso una de esas colecciones de misceláneas favoritas inspiradas en antiguos escritores, y a la manera de Macrobio, la *Silva de varia lección*, traducida a diversos idiomas y universalmente leída durante los siglos XVI y XVII.

A diferencia de los poetas, los pintores tuvieron menos oportunidades de representar gigantomaquias y poemas sobre Psiquis. Pero más decididos que los poetas, renunciaron al dialecto vigente hasta ahora y adoptaron un idioma extranjero. Como opinaba Hernando de Hozes, desde que se introdujo el estilo toscano en la lengua española, lo escrito en las formas tradicionales de la composición poética había bajado tanto en la estimación, que poco valía la pena de ser leído. Los principales artistas y los espíritus más iluminados hablaban ahora del destierro de la barbarie gótica local por las primeras peregrinaciones a Roma.

Los cuadros de los maestros del nuevo estilo en Sevilla están llenos de préstamos y reminiscencias italianas. Herrera aconsejaba que se desterrasen de las altivas efusiones poéticas todas las expresiones triviales que pudieran impartir un tono familiar o corriente al pensamiento; y en efecto, el español de estos poetas se llenó de locuciones extrañas tomadas del italiano y del latín.

De la misma manera, el rico colorido local del arte medieval desapareció de las pinturas de la época. Buscamos en vano los tipos nacionales y característicos, motivos y tonos distintivos locales que hubieran podido pintarse indistintamente en Utrecht o Florencia.

Pero en la época de la niñez y juventud de Velázquez estas estrellas del firmamento italoespañol comenzaban a palidecer. Un nuevo gusto nacional, todavía fundamentalmente viejo, se abría paso. El Renacimiento fue conducido a Sevilla durante la primera década del siglo XVI.

4. Peter Paul Rubens,
Autorretrato, 1638-1640.
Óleo sobre lienzo, 109 x 85 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena.

5. Tiziano,
Carlos V, 1548.
Óleo sobre lienzo, 205 x 122 cm.
Antigua Pinacoteca, Munich.

6. Tiziano,
Autorretrato, 1567.
Óleo sobre lienzo, 86 x 65 cm.
Museo del Prado, Madrid.

Por esa época, Niculoso Francisco de Pisa hacía terracotas al estilo Robbia. En 1519, Don Fradique de Rivera encargó a Génova un monumento dedicado a la memoria de sus padres, quizá el ejemplar más suntuoso del estilo lombardo en este género en España. En la tercera década apareció el estilo plateresco, que llevaron a la plena maestría el español Diego de Riaño y sus compañeros, con un sello especial en la ejecución. A este período también pertenecen aquellos suntuosos edificios ricamente decorados con esculturas, como la casa del ayuntamiento, la gran sacristía y la Capilla Real.

Pero solo fue hasta mediados del siglo que aparecieron grupos de pintores de la más pura escuela italiana, los manieristas, quienes rompieron por completo con el pasado. Fue la época en que los jesuitas llegaron a Sevilla (1554). En Castilla había amanecido más temprano, donde Alonso Berruguete, vuelto de Italia en 1520, y Gaspar Becerra fueron descritos como "hombres extraordinarios que desterraron la barbarie todavía enseñoreada en España". El último del grupo Arfe rompió con el estilo pictórico de Diego de Siloé y Covarrubias, pues éste, decía, aunque inspirado en Bramante y Alberti, no podía olvidar por completo el estilo moderno o gótico.




MDXLVIII





Estas obras, que ciertamente no carecen de unidad de concepción, fueron, sin embargo, calificadas con el epíteto despectivo de *mezcla*. Sus palabras sobre la evolución del gusto hasta el estilo del Escorial fueron aceptadas en pleno siglo XIX.

El poema didáctico del "Cellini español" en tres libros (1585), *Varia comensuración*, se convirtió en el manifiesto del *cinquecento* español, pregonando la rigurosa regularidad, el destierro de la arbitrariedad y de la fantasía, y la sobriedad en la ornamentación. Aspiraba a enseñar las proporciones correctas, desde la figura humana y las obras arquitectónicas hasta los objetos sagrados de la iglesia, cuyo esplendor culminó en aquellas gigantescas custodias que dieron fama a su familia.

El estudio de las proporciones y del desnudo se convirtió en la norma estelar de la pintura; la belleza se volvió una función de los números. Alonso Berruguete había traído desde Italia las perfectas proporciones de los antiguos: diez cabezas para todo el largo de la figura humana. Y aunque encontró resistencias al principio, fue apoyado por Gaspar Becerra, quien había trabajado con Vasari en la Capilla de la Trinidad del Monte en Roma, además de haber preparado los dibujos para la *Anatomía* del doctor Juan de Valverde (1554). Fue la época en que los artistas españoles viajaron en tropel a Roma y Florencia, donde pasaron parte de su vida, y donde ocasionalmente se establecieron de manera permanente.

La entrada en Sevilla del nuevo estilo coincidió con la llegada de numerosos extranjeros, la mayoría holandeses. Después de los canteros, vidrieros y tallistas que inmigraron del norte en el período gótico, llegaron numerosos pintores de la misma región. Pero antes de esta invasión, algunos pintores sobre vidrio habían aprendido los procedimientos italianos.

Durante muchos años, desde 1534, Arnao de Flandes y Arnao de Vergara proveyeron las grandes vidrieras de las catedrales, pomposas composiciones ricas en figuras según modelos italianos; en el *Lázaro*, por ejemplo, puede detectarse la influencia de Sebastiano del Piombo. Pero por la variedad de temas y estilos, así como de ejecución, todos fueron eclipsados por el artista Peeter de Kempeneer, conocido como Maese Pedro Campana en Sevilla donde, de acuerdo con Pacheco, murió a los 98 años en 1588.

7. Anónimo,
Vista de Sevilla (detalle), 1607.
Litografía.



Fue uno de tantos que, formado en las escuelas de su país, fue a Italia y desarrolló un estilo propio, constantemente modificado según las circunstancias. Intervino por primera vez como decorador en el arco triunfal que se erigió en Bolonia para conmemorar la entrada del emperador Carlos V en 1530.

Estudió después las antigüedades de Roma. Pacheco poseía algunos de sus "dibujos a lápiz y tinta". Ninguno de sus sucesores siguió tan de cerca, especialmente en los ropajes, las estatuas antiguas. Pero en su obra maestra, *El retablo del Mariscal* (1553), se percibe un profundo estudio de Rafael, a cuyas líneas llegó más cerca que cualquier otro de esa escuela.

Ya supone el lector la clase de maestros aquí cuestionados. Formas comunes y bien proporcionadas, rasgos indiferentes y sin carácter, exhibición de conocimientos anatómicos, escorzos, arreglos espaciales calculados para proveer difíciles problemas de perspectiva, y una completa subordinación del color.

En Italia y en los Países Bajos, muchas de estas obras fallarían en llamar la atención, y es difícil entender lo que sus contemporáneos admiraron en estos "restauradores" de la pintura.

Para cada una de sus obras importantes se puede encontrar también el prototipo italiano o la plancha de cobre que transportó a España. Los grabados de Marcantonio y los Ghisi eran muy conocidos y populares; Pacheco menciona las obras de los Wierix, Egidius Sadeler y Lucas Filian, en tanto que Céspedes descubrió el buril en Spranger, conocido en todas partes. Un poco más tarde apareció un maravilloso artista, canónigo de Córdoba, Pablo de Céspedes (1538-1618).

Estuvo dos veces en Roma. La primera vivió allí siete años, en íntimo contacto con César Arbasia, un piamontés que luego pintó frescos en Málaga y Córdoba, obras que despliegan gran invención y carácter, especialmente por sus amplios efectos de volumen y de luz, muy superiores a los de sus contemporáneos españoles. A este período pertenecen otros nombres que se volvieron famosos tanto por sus obras imperecederas como por sus excentricidades nunca antes vistas en la historia del arte.

8. Matías Merian el Viejo,
Vista de Sevilla desde Triana, sin fecha.
Litografía.
Biblioteca Nacional de Francia, París.



Las contorsiones y convulsiones de Berruguete en el retablo de San Benito, las groseras dislocaciones de Juan de Juni, las horribles figuras vampirescas de Morales, los fantasmas y formas elásticas del Greco, estas últimas repetidas hasta la saciedad, indican cuán rápidamente se agotó el capital de conocimientos y de buen gusto que llevaron consigo y cómo se emancipaban de ellos a favor de la candidez de su público.

Se podría creer que para hacer frente a la indiferencia con que se acogía su sabio estilo, procuraban estimular al público por medio de poderosas rarezas. Si bajo la agobiante influencia de los italianos perdieron el sentido y el tacto para lo nacional, tarde o temprano tenía que reaparecer la oposición que dio lugar en el siglo XVII al renacimiento del genio español. Felipe de Guevara, coetáneo de Carlos V, consideraba ya la imitación como la pesadilla del talento en España.

Al terminar el siglo XVI, este arte insulso descansaba sólo sobre los flacos hombros de rezagados como Pacheco y Alonso Vázquez. El último acontecimiento del período fue la tumba de Felipe II, en el que intervinieron todos los valores de las tres artes, asociadas a la poesía. En esta ambiciosa estructura, las mejores estatuas fueron ejecutadas por un joven escultor, Martínez Montañés, destinado a transmitir bajo otra forma el espíritu de la escuela moribunda hacia el próximo siglo.

Sus grupos y figuras, que respiraban un sentido clásico de la forma y una pensativa gravedad, quizá un tanto monótonas, todavía exhibían un encanto nuevo y local, extraño al estilo italiano, a través de la aplicación de pintura brillante con colores al óleo, combinados con dorado. El período de mayor actividad de este pintor que todavía no era lo bastante apreciado, Juan de las Roelas (1558-1625) quien, según Palomino, nació en Sevilla pero de padres flamencos, correspondió a las dos primeras décadas del siglo XVII.

Ceán Bermúdez ha dicho de él que “comprendió mejor que todos los andaluces las reglas del dibujo y la composición”. Sería más exacto decir que fue el primer y verdadero pintor que surgió allí en el siglo XVI. Sus comienzos y evolución son oscuros, y algunos de sus cuadros que han sobrevivido fueron pintados en el estilo frío e impersonal de los manieristas.

En él aparecen combinados por vez primera los dos elementos cuya fusión impartió ese carácter especial a la pintura sevillana en la siguiente generación: naturalismo y misticismo. No parece que haya encontrado su verdadero medio de expresión hasta bastante tarde, pues se dice, naturalmente, que lo halló en Italia. Aun en sus formas, sentimiento y factura, hay una mezcla peculiar de los estilos español y flamenco, y a estos ingredientes extraños se deba quizá su falta de total reconocimiento.

Trató los asuntos populares de la devoción española con originalidad y gran éxito, y cada uno de sus cuadros presenta un nuevo aspecto. Gustaba de las figuras robustas, rudas a veces, de anchas caras bermejas que pueden parecer tanto andaluzas como germanas. Sus temas están llenos de vida, invadidos por una incontenible alegría, tanto en los solemnes episodios de la historia sagrada como en las escenas, más íntimas, de la Sagrada Familia, e incluso en las pinturas de mártires. El frecuente y adusto ascetismo de sus predecesores, así como la soberbia y tímida severidad de sus sucesores, tales como Zurbarán y otros clérigos, palidecen ante la alegría consciente, tipo Rubens, de Juan de las Roelas.

Pero, lo que es más importante, De las Roelas fue el primer pintor del claroscuro en Sevilla y lo hizo elemento principal de su arte. Su sistema es bien peculiar: elimina las sombras grises, pardas y negras, y modela las figuras principales en un tono cálido, amarillento a veces, otras rojizo, y siempre con colores vivos, saturados y transparentes, como el naranja, el carmesí profundo, el azul o el violeta, en ciertas partes las ilumina con luz directa, en otras como una silueta con un cálido semitono. Luego rompe la escena con un segundo plano soleado, iluminado por un torrente de luz celestial que penetra las nubes.

En su claroscuro; en la grandiosa proyección de sus figuras que, como si encontrasen el espacio siempre estrecho, se empujan hacia el primer plano; en el drapeado sencillo y mayestático; en la uavidad del encarnado; en todos ellos recuerda más bien a la escuela de Parma, por ejemplo, a Schidone. Sólo que su genial, local y natural simplicidad tiene algo del espíritu del norte.

9. *Demócrito*, 1628-1629.
Óleo sobre lienzo, 101 x 81 cm.
Museo de Bellas Artes, Ruan.



Su *Pentecostés* en el Hospital de la Sangre no ha sido superada en Sevilla como descripción de una asamblea de dignidades apostólicas bajo el aspecto de auténticos tipos populares.

Nada de gestos retóricos ni éxtasis forzados; sólo un elevado sentimiento, casi alegre, que acompaña la verdadera elevación del poder espiritual. Aquí la luz tibia de un sol radiante cae sobre el semicírculo del primer plano, mientras los de atrás se hallan sumidos en el crepúsculo.

Pero la obra maestra de Juan de las Roelas, seguramente lo mejor que produjo la pintura de Sevilla anterior a Murillo, es el panel central del grandioso retablo de la antigua iglesia de los jesuitas. Sería perfecto si fuera más sencillo; pero compendió cinco temas separados en uno. La misma Virgen es una deliciosa personificación de la ternura y de la feminidad dignificada, con un sugestivo esmalte de tono dorado que hace pensar más en los retratos femeninos de Rembrandt que en los de Tiziano.

De las Roelas se trasladó a Madrid en 1615 para competir por el cargo vacante de pintor del rey. Fue tristemente pasado por alto a favor del lamentable retratista Bartolomé González, pues el retrato era en esa época la principal ocupación de los pintores de la corte. No se conoce ningún retrato de Juan de las Roelas. Los españoles miraron a Francisco de Herrera (1576-1636) como al creador del estilo nacional, rol que parece fue mencionado por vez primera en la época de Rafael Mengs. Debajo de su retrato, en la Biblioteca Colombiana, se decretó: "Formó un nuevo estilo propio del genio nacional".

Fue, desde que era muchacho, un salvaje misántropo; se formó solo: era autodidacta. Desde su comienzo fue un naturalista puro, lleno de desprecio por las mezquinas y miserables teorías de la escuela de Vargas. En la última historia publicada de la escuela, epítetos como titánico, genio, milagro y Miguel Ángel, todavía circulan libremente. Según Palomino, era tan rígido, indigesto y despiadado que sus propios hijos abandonaron la casa paterna como si huyeran del mismo infierno.

10. *Tres músicos* (o *Trío musical*), 1617-1618.
Óleo sobre lienzo, 87 x 110 cm.
Galería Gemälde, Berlín.

11. Bartolomé Esteban Murillo,
Muchacho con un perro, 1655.
Óleo sobre lienzo, 78 x 62 cm.
Museo Ermitage, San Petersburgo.







Su hija ingresó a un convento y el joven Francisco huyó a Italia, adonde se llevó 60.000 pesos. El viejo abusó de su pericia en el grabado para falsificar moneda, y escapó de la justicia pidiendo asilo en el Colegio Jesuita de San Hermenegildo, donde pintó el cuadro del altar mayor.

Cuando el joven Felipe IV visitó esta iglesia en 1624, preguntó por el pintor y supo la lamentable historia. Y haciendo llamar al delincuente, le dijo: "Cuando se posee tanta habilidad, no se debe abusar de ella. ¿Para qué necesitas oro y plata? Vete, eres libre; pero cuidado con volver a recaer".

Veamos ahora la que se ha pensado es su más grandiosa obra, *El juicio final* en la iglesia parroquial de San Bernardo. Aunque en un tema de este tipo debiera estar en todo su elemento, nos sentimos decepcionados. Ceán Bermúdez elogia "el arte de la composición, los contrastes de las figuras, el equilibrio de los grupos, las expresiones sublimadas y filosóficas".

El colorido y el claroscuro son los mismos de Juan de las Roelas, sólo que con más acento. La luz que cae de la izquierda divide el enorme cuadro y modela las figuras con más vigor; el color es más pastoso y menos difuminado, obtenido a partir de brochazos cafés. La verdad es que todo lo que Herrera sabía del arte de la pintura procedía de De las Roelas, quien llegó a Sevilla y alcanzó su elevada posición cuando Herrera no contaba más de treinta años (1607).

Es evidente que nadie lo llamó nunca su maestro y su discípulo; pero la coincidencia va tan lejos, que la *Pentecostés* de Roelas fue considerada obra de Herrera, incluso por críticos experimentados como Bermúdez. Herrera no tuvo nada de especial, salvo su temperamento.

12. Juan de las Roelas,
El martirio de san Andrés, c. 1610.
Óleo sobre lienzo, 520 x 346 cm.
Museo de Bellas Artes, Sevilla.

13. Francisco Pacheco,
Cristo atendido por los ángeles, 1616.
Óleo sobre lienzo, 286 x 418 cm.
Museo Goya, Castres.

Se sabía por Palomino que Herrera, en un principio, pintó cuadros de género, inclinación que armonizaba con su gusto por la vida de taberna y el trato con gitanos. Estas obras profanas ya no se encuentran más en España, donde desaparecieron en la región de lo desconocido.

A sus setenta años (1646), produjo los cuadros más importantes que estuvieron en el salón del palacio arzobispal: *El maná*, *El agua que surge de la roca*, *Las bodas de Caná* y *El milagro de los panes y los peces*. Como se ve, sólo lo colosal y las multitudes ponían en movimiento su vieja pero aún poderosa mano. Al final de su vida se fue a Madrid, donde murió en 1656.

Mientras De las Roelas y Herrera buscaban nuevos caminos, un hombre de otra condición defendía con sus lecciones, sus escritos y su práctica, un tiempo moribundo, aunque, indudablemente, con la sospecha de predicar en el desierto y con concesiones al nuevo orden de cosas: Francisco Pacheco (1571-1654), condiscípulo de Herrera bajo la tutoría de Luis Fernández.

Entre los muchos nombres de la asamblea de artistas españoles, hay sin duda muy pocos que hayan concebido el genio de la pintura con tanta mezquindad, no obstante su talento polifacético, pues era poeta, biógrafo, arqueólogo y teórico del arte. Pero da más bien la impresión de un aficionado reflexivo, de un cerebro frío cuya intervención en el arte se concretaría más en la pluma que en el pincel.

Pero sus trabajos abstractos despertaron en él un impulso creativo tan irresistible como miserables eran sus herramientas. Con perseverante voluntad emprendió la lucha con los obstáculos que le oponía su naturaleza, y sus metódicos esfuerzos le permitieron generar una obstinada conciencia que se alimentaba con controversias públicas y que le dio valor para entrar en competencia con otros más fuertes, sin sospechar el riesgo de emprender las más temerarias empresas.

Su carencia de fantasía, su lentitud y su espíritu mezquino lo hubieran hecho apto para el retrato, los bodegones o los cuadros de género, pero le faltaba la conciencia autocrítica de quienes se acomodan a las limitaciones de sus capacidades y confinan sus esfuerzos en ámbitos más estrechos y menos ambiciosos.

Criado en medio de los monumentos y recuerdos locales (su nombre es ibérico), y sin haber estado en el extranjero, Pacheco se dedicó con cálido y entusiasta patriotismo al estudio de las antigüedades y a los trabajos artísticos y decorativos, como el policromado de la talla, al que se oponía el clasicismo.

En este punto se encontró en oposición con su amigo Martínez Montañés, contra quien sostuvo que las tallas debían ser pintadas por especialistas y no por el propio escultor. Pero en la exclusión del dorado y en el uso de colores más bien poco brillantes que pretendió introducir, su policromía reformada se opuso al gusto popular. Las primeras muestras de su técnica fueron el *San Juan Bautista* de Núñez Delgado en San Clemente y en las obras principales de Martínez Montañés, como el *Santo Domingo* de Portacoeli, el *Crucifijo* del Monasterio de la Cartuja (en la pequeña sacristía de la catedral) y el *San Jerónimo* de Santiponce.

Sus cuadros históricos los inició con la historia de *San Ramón Nonato,* de la Orden de los Mercedarios Calzados, para sus claustros. Obra en la que contó con la colaboración de su amigo Ildefonso Vázquez, uno de los últimos de la escuela de Vargas y Mohedano, dibujante y compositor más suelto y más hábil que Pacheco. Se trataba de episodios de la vida conmovedora y heroica de este redentor de cristianos esclavos, tema suficientemente agradable para ambos.

En 1616, Pacheco pintó un *San Sebastián* para el hospital de Alcalá de Guadaira, hoy en día en la iglesia parroquial dedicada al santo. La escena en la que el soldado cristiano, luego de su agonía, es buscado y cuidado por la matrona Irene, protegida por las sombras de la noche, ha sido interpretada por notables pintores.

14. Francisco de Herrera, el Joven, *El triunfo de san Hermenegildo*, 1654. Óleo sobre lienzo, 328 x 229 cm. Museo del Prado, Madrid.

La juventud de Pacheco correspondió a la época en que los esfuerzos se habían hecho para conformar la escuela romano-florentina. Desde lejos, a los grandes italianos rendía ardiente veneración: declaró que “desde los diez años, por oculta fuerza de la naturaleza, había procurado

