

VELÁZQUEZ, 1611-1622.

LA FORMACIÓN DE UN PINTOR

José Álvarez
Historiador del arte

De la calle natal de la Gorgoja al Alcázar Real

El 6 de junio de 1599 es bautizado Diego Rodríguez de Silva y Velázquez en la parroquia sevillana de San Pedro. Su nacimiento tuvo lugar escasos días antes, los suficientes para que pudiesen asistir tanto el neonato como la madre, apenas recuperada del parto, en una época -la década de los 90- en que la mortalidad infantil llegó a oscilar entre un 6 y un 9 %¹. Recibió el nombre de su abuelo paterno, un emigrado de Oporto asentado en Sevilla en fecha que se desconoce, probablemente a raíz de la incorporación de Portugal a la monarquía hispana en 1580. El número de familias lusitanas que se establecieron en Sevilla durante la segunda mitad del XVI fue importante, movidas por el deseo de prosperar económicamente a través del tráfico con las Indias, una realidad que desestima la pretendida hidalguía de la rama portuguesa de los Silva, pues en el caso de ser un hidalgo que vivía de las rentas, *es difícil que las hubiese abandonado a terceros para embarcarse en la aventura de establecerse en una ciudad ajena, por muy rica e importante que fuera*². El padre del pintor, Juan, desempeñaba el puesto de notario del Cabildo eclesiástico, sección testamentos, una ocupación que compaginaba con el negocio inmobiliario, heredado de su padre, quien poseía tiendas y casas destinadas a este menester en varias collaciones sevillanas. Ambas ocupaciones le proporcionaban un cierto nivel de rentas, que permitía a la familia moverse en un ambiente social distinguido. Velázquez adoptó el apellido materno, una circunstancia nada particular en la época, pero que se ha puesto en relación con unos supuestos orígenes hebreos de los Rodríguez de Silva, algo común por otra parte en la Sevilla de finales del s. XVI, donde banqueros, comerciantes y otros personajes de diversa índole formaban parte de una pequeña nobleza enriquecida con el negocio de las Indias, no obstante su condición de conversos. Un memorial elevado al rey por el Concejo de Sevilla, en 1643, señala que *los mercaderes portugueses y extranjeros vecindados en la ciudad son los más ricos de todos y los que poseen en realidad los negocios más lucrativos de las Indias y casi la totalidad de las riquezas que de ellas se traen*³. La capital hispalense había entrado en el siglo XVI con cuarenta mil moradores, favorecida sobremedida por la desaparición de la frontera interna. El Descubrimiento elevó esta cifra hasta sesenta mil habitantes a mediados

de siglo, los cuales se duplicaron a la llegada del XVII. Si a esta extraordinaria cantidad de personas radicadas en la ciudad unimos la abundante población flotante, la cifra alcanza los 150.000, lo que convirtió a Sevilla en la mayor ciudad de España y la cuarta de Europa, después de París, Londres y Nápoles. No es sólo la más populosa, sino *la más pujante, la más dulce, la más exquisita, la puerta de América y la cuna de los mejores artistas*⁴.

Ciertamente, a la vista de los numerosos datos documentales que se conservan de la familia del pintor, es claro que se desenvolvían con gran desahogo económico, lo que, curiosamente, no impidió a Velázquez ser destinado a un oficio tan socialmente ambiguo como era la pintura. No nos extenderemos demasiado en pormenores sobre la condición social de la familia del artista, pues es harto compleja su interpretación, complejidad que va pareja a la sociedad de la época⁵, obsesionada por la limpieza de sangre y el desprecio por el trabajo manual, algo que llevó a autores de la época a describir la situación con no poca ironía y perversa intención: *En cuanto a la gentecilla de oficio no pudiendo hacer otra cosa que trabajar para ganarse la vida, lo hacen para salir del paso; la mayor parte del tiempo están desdeñosamente sentados cerca de su tienda y, desde las dos o tres de la tarde se pasean espada al cinto; si logran juntar dos o trescientos reales, helos nobles; ya no hay razón para que hagan nada hasta que, habiéndolo gastado todo, vuelven a trabajar y a ganar otros para proveer a ese equipo exterior*⁶. No menos irónico se muestra Fernando Marías al tratar la ascendencia de Velázquez, *cuyo padre parece no haber trabajado en toda su vida y haber vivido con orgullo y porte de hidalgo, aunque modestamente, de las rentas. Sin embargo, si sus maneras, o sus infulas, tendieron a lo aristocrático, su comportamiento con respecto a su primogénito no respondió en absoluto a lo que se podría esperar de alguien que aspirara a probar con argumentos más sólidos (léase una carta legal) y a perpetuar una hidalguía*⁷.

La Sevilla del momento era el escenario donde todas estas cuestiones se dirimían como asuntos de extrema importancia, debido al carácter cosmopolita de la ciudad y su consecuente afluencia de gentes de todas procedencias y de muy diversas razas y orígenes. Los apellidos vascos ya eran numerosos entre la incipiente burguesía de mercaderes, a lo que hay que unir

pobladores de las provincias limítrofes y de otras zonas ultra pirenaicas de la Corona⁸. La población genovesa era de gran importancia, así como la francesa.

Para completar este cuadro se ha de añadir una numerosa población de esclavos negros y berberiscos, que habían reemplazado en muchas tareas a los moriscos expulsados en 1609. Velázquez, su padre y su abuelo tuvieron esclavos, en una práctica comúnmente admitida en el momento. Incluso una esclava propiedad de la familia fue bautizada a la vez que Francisca, hermana menor del pintor⁹. Tal mezcla de tipos y su continuo ir y venir hacía imposible a las autoridades confeccionar padrones de hidalgos y pecheros puestos al día como en otras ciudades de menor población. Por tanto, la *triple exigencia* que debían satisfacer los que aspiraban a ascender en el escalafón social era examinada en grado sumo: la hidalguía, una escurridiza cuestión que necesitaba de difíciles y costosas probanzas; la limpieza de sangre, un tema recurrente, y la limpieza de oficios, algo que para los pintores tenía un especial interés¹⁰. En efecto, para éstos, el asunto encerraba dos cuestiones: los recaudadores de impuestos eran reacios a reconocer la *ingenuidad* de la pintura, algo que obligaba a los artífices a satisfacer las alcabalas, impuestos que alcanzaban a todo producto que cambiase de manos, aún en el proceso de su fabricación, una gravosa gabela que llegó a alcanzar el 14 % en 1664. Por ejemplo, la lana de una oveja, hasta llegar a convertirse en una capa, podía pasar hasta diez veces por diferentes manos, tanto más cuanto mayor la especialización. Por tanto, en su estado final la prenda ya iba encarecida un 140 % en su valor. Tamaño despropósito no hizo sino llevar a la bancarrota al comercio, que hubo de importar forzosamente¹¹. El propio Velázquez hubo de satisfacer por mandamiento de apremio judicial la cantidad de 400 rs. por las alcabalas en 1638¹². Por otro lado, los exigentes caballeros de las órdenes militares no distinguían entre las labores manuales y las artes liberales, un cúmulo de inconvenientes que explican el interés de Velázquez por el reconocimiento de su hidalguía, exenta por cuestión de clase de todos estos gravámenes. En este asunto no se apartaba el pintor de las pretensiones que gran parte de la sociedad tenía de ascender socialmente. Hay otros datos que apuntan a que la búsqueda del reconocimiento de hidalguía de Velázquez obedece más a una razón de economías que al simple reconocimiento honorífico: su ascensión en el escalafón de cargos palatinos desde sus inicios como ujier de cámara (1626) corrió pareja a diversas concesiones reales, como una pensión eclesiástica de trescientos ducados en 1627 o el oficio de escribano del repeso en 1639¹³. A esto ha de unirse su dedicación esporádica a la tasación de pinturas o incluso a la compraventa de obras ajenas, además de la actividad económica que generaban los bienes inmobiliarios que compraba, arrendaba, habitaba o tenía derecho de aposento. Todo apunta a que quisiera compensar una situación de desvalimiento social generalizado en la

que se viera inmerso, y que llevó al licenciado Francisco Pacheco a escribir en sus *Sermones para la libertad del Espíritu* (1573): *Dichosos aquellos a quienes los de arriba dan el privilegio de ser de noble familia.*

Es en este clima donde el joven Velázquez, a la edad de diez años, ingresaría en el taller de Herrera el Viejo, una posibilidad que actualmente se contempla como una mera hipótesis, dada la escasa diferencia de edad –nueve años– entre ambos¹⁴. Pronto abandonaría a este *hombre rígido y de poca piedad*, en palabras de Palomino, para pasar al taller de Francisco Pacheco el 1 de diciembre de 1610. En el contrato firmado oficialmente entre el 17 y 27 de septiembre de 1611 se estipula una relación de aprendizaje por parte del joven Diego durante la cual se alojaría en el taller del maestro, comprometiéndose éste a dar al nuevo discípulo cama, comida y bebida, así como vestidos nuevos, sin poder exigirle labores serviles. He aquí el comienzo formativo de Velázquez, un proceso que supo hábilmente compaginar con sus deseos de ascenso social, como hemos podido comprobar en líneas anteriores.

Un maestro anticuado, pero culto



Velázquez – Fco. Pacheco, ca. 1622. Museo del Prado

Francisco Pacheco (1564–1644) es un ejemplo muy particular de artista literato, hombre docto en teoría pictórica y erudito en diversos saberes, conocedor de reglas, normas y cánones que escribió y dio a la imprenta. En este sentido, Pacheco fue un artista fundamental en el panorama artístico sevillano de la primera mitad del siglo XVII, un personaje relevante en el ambiente intelectual de la ciudad, que jugó un papel preponderante en el terreno de la profesión pictórica, en plena efervescencia en unos

años en los que se lleva a cabo una profunda renovación ideológica de la disciplina, en la que Pacheco se arrogaría *la misión de defensor de la tradición y la ortodoxia artística*¹⁵. Para Julián Gállego, el maestro Pacheco fue fundamental en la formación del joven Velázquez, debido a la precaria educación con que el muchacho entró en el obrador. Esta carencia fue suplida con su trabajo al servicio de un pintor culto como Pacheco, *una de las personas más instruidas de la Sevilla de su época, de las menos envidiosas, de las más abiertas a la admiración de lo ajeno*, y cuyo *Arte de la Pintura* es un manual dedicado por el pintor culto a quienes lo son menos. Defiende que desde un punto de vista pedagógico era lo más moderno que pudo encontrar en Sevilla, pese a que desde un punto de vista estilístico cultivaba un eclecticismo que *era lo propio de casi todos los maestros de la época, idealistas en teoría, naturalistas en la práctica*¹⁶. Pacheco supo de inmediato las cualidades que atesoraba su joven discípulo, y se dedicó a ejercer con el muchacho una suerte de Pigmalión, manifestándose pronto un sincero afecto que se trasluce en los escritos del maestro, y que se acrisoló mediante el matrimonio con su propia hija. Es claro que el joven Diego hubo en sus inicios de moler colores, de alisar tablas, de encolar lienzos, de tensar mantelillos y de llevar a cabo todos los menesteres propios de un taller de pinturas, pero no dudamos que Pacheco pronto advirtió que sus principales esfuerzos debían ser destinados a dotar al muchacho de una consistente carga intelectual. Es por eso que defendemos la aparente contradicción entre ser un maestro anticuado y a la vez desarrollar unos modernos métodos pedagógicos. Si formalmente Pacheco era tradicionalista, en lo conceptual abandonó la tradición artesanal, gremial, repetitiva, de los obradores, para formar intelectualmente a Velázquez, al que dejó explorar pronto las opciones estéticas del primer naturalismo, pues, en sus propias palabras, y refiriéndose a la copia del natural dice: *con esa doctrina se crió mi yerno siendo muchacho*¹⁷, lo que evidencia cierta liberalidad, siendo el procedimiento de Pacheco para sí mismo mucho más cerrado y corto, tanto en lo compositivo como en lo tonal, como veremos.

Nacido en Sanlúcar de Barrameda con los prosaicos apellidos Pérez del Río, marchó a Sevilla poco antes de 1580 al amparo de su tío, canónigo de la catedral, de quien se hizo homónimo, buscando una identificación que le sirviera de refrendo social en sus primeros años de actividad profesional. Por su propio testimonio se conoce que los rudimentos del oficio los aprendió de un desconocido Luis Fernández, pudiendo haber efectuado un temprano viaje a Madrid en torno a 1585, donde estuvo en contacto con Sánchez Coello. A su vuelta comenzó su afianzamiento como pintor, aunque en un primer momento atendió más a su promoción en el ámbito social; en 1593, junto a sus hermanos Pedro y Juan, sastres, y Mateo, linero, hizo probanza de legitimidad y de familia de cristianos viejos, tras lo que contrajo matrimonio al año siguiente¹⁸.

Por tanto, la consolidación como pintor de Pacheco comenzó en una edad ya madura, frizando la treintena, lo que no le impidió establecer unas excelentes relaciones con el clero, con quien mantuvo continuamente consultas en la persona de sus más relevantes eclesiásticos sobre la correcta manera de interpretarse en la pintura los asuntos religiosos, un celo que fue correspondido mediante el nombramiento de veedor del Santo Oficio, supeditado al sentido ortodoxo de la doctrina católica. Pacheco personifica en este sentido las características típicas de la Contrarreforma española, como fiel defensor de una Iglesia que trata de defenderse de la Reforma protestante con muy diversas prácticas, entre las cuales se hallan las más cerradas actitudes de intolerante dogmatismo, pero que también se apoya en el humanismo y la tradición clásica.

En esta tradición se inserta el encargo hecho al pintor en 1603 por don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá, la realización del techo de la *Apoteosis de Hércules* para la Casa de Pilatos de Sevilla. La obra, de gran resonancia dentro del ambiente artístico hispalense, reveló las virtudes y defectos de Pacheco, pues, si por una parte, desde el punto de vista teórico se evidencia como una persona erudita, conocedora de la mitología clásica y su interpretación simbólica, por otra, técnicamente, revela sus grandes carencias en la representación de la anatomía humana, así como su ineficacia para solventar los problemas de perspectiva, algo que no le impidió firmar con la siguiente leyenda: *Franc^o. Paciecus Hispalens. superis laboris aspirantib. pingeb. A. M. D. C. IV.*, un texto que se ha traducido como *Francisco Pacheco, sevillano, que aspira a más altas tareas, lo pintó el año de 1604*¹⁹. Consciente probablemente de estas carencias, Pacheco inicia un viaje de estudios durante los meses de marzo a septiembre de 1611, en el que visita Córdoba, Toledo, Madrid, El Pardo y El Escorial. Velázquez, ya instalado en su casa, quedó con toda seguridad aguardando el retorno de su maestro, por lo que el inicio de su formación plenamente continuada ha de retrasarse hasta casi el año de 1612.

La influencia de este viaje en las posteriores enseñanzas para con Velázquez fueron cruciales: durante su visita a El Escorial quedó sorprendido por las estampas y dibujos que allí se custodiaban, sobre todo las de Durero: *Y nuestro prudentísimo monarca Filipo segundo estimó, grandemente, sus debuxos. Yo alcancé uno de su mano de un libro que fue de su majestad, digno de suma veneración*²⁰. La transmisión de dicho conocimiento llega hasta su discípulo Velázquez, como ha evidenciado Benito Navarrete en su referencial obra²¹.

La vinculación de Pacheco con el mundo de la estampa se insertaba en un contexto común a los artistas previos al naturalismo, que entroncaba con la tradición del grabado italiano y su divulgación de las obras que surgían en Italia, así como con la extraordinaria

producción de los maestros flamencos. En líneas previas hemos expuesto cómo Pacheco estuvo en contacto directo con las obras de Durero durante su visita a El Escorial. Ya en años anteriores había acudido a las fuentes impresas: en su trabajo para la Casa de Pilatos siguió modelos de Goltzius y de Pierre Milan, así como las referencias miguelangelescas que tomó a través de las estampas de Nicolás Beatrizet²². Pacheco se mueve por tanto en un terreno habitual hasta el momento, en el que las composiciones, sin ser copiadas literalmente –no en todos los casos– tienen una clara fuente en la estampa. Así, el pintor establece una serie de niveles para alcanzar la perfección, de los que el segundo es el uso de motivos ajenos para componer uno propio, siendo el tercero la posesión de una plena capacidad inventiva. El artífice, por tanto, ha de dibujar, copiar y reelaborar siguiendo modelos previos, que pasan –a fuerza de ser repetidos– a ser asumidos por el pintor como parte de un universo gráfico propio, un acervo del que se pueden extraer continuamente motivos perfectamente combinables, capacidad que acredita a los mejores artistas, algo ligado al pensamiento vasariano, en palabras del aretino: *En su mayor parte, nuestro Arte es imitación de la naturaleza y, en segundo término, si el hombre no puede elevarse tanto por sí mismo, es imitación de los trabajos ejecutados por aquellos que juzga que son mejores que él mismo*²³. Es una justificación de una práctica artística común en la época, el trabajar *di maniera*, esto es, la capacidad para reproducir elementos de memoria, un fruto conseguido a partir de muchos años de copia y de estudio.

Por tanto, es de suponer que el joven Velázquez fuese ejercitado en esta práctica desde sus inicios como aprendiz en el obrador de Pacheco, para lo que se serviría de la gran cantidad de estampas y dibujos que el maestro poseía²⁴, y que incluiría sin duda carpetas como las que Ribera popularizaría ya en la década de los veinte²⁵, con diversidad de posturas y detalles anatómicos, una práctica que comenzó a divulgarse a principios del siglo XVII, si bien generalmente de manos de artistas menos diestros en el dibujo que el setabense. La relación de Velázquez y la estampa es algo que ya está perfectamente documentado, que no empaña en absoluto la valía del pintor, como aduce Angulo con un cierto tono exculpatorio, dada la temprana fecha de su revelador estudio (1947), pues *el inspirarse en obras ajenas es tan antiguo como el arte mismo, y no va en desdoro de quien, apoyándose en ellas, sabe crear una obra llena de novedad*²⁶.

Sin embargo, la facilidad para identificar las fuentes en las composiciones de Pacheco no existe en las obras del joven Velázquez, lo que sería lógico teniendo en cuenta el sistema de trabajo de su maestro. Hay una salvedad: la pintura religiosa. En este campo Velázquez se atiene escrupulosamente a las convenciones de la pintura sevillana de su tiempo e incluso a algunas de las manías iconográficas de su suegro²⁷. En su *San Juan Evangelista en Patmos* de la National Gallery de Londres

no sólo encontramos la célebre referencia a la estampa de Sadeler²⁸, sino que el propio modelo puede proceder de un dibujo de Pacheco, como se ha puesto en relación²⁹. Otra procedencia directa se ha rastreado en el lienzo *Cristo en casa de Marta*, cuya fuente es la obra de Pieter Aersten *Escena de cocina con Cristo en Emaús*, que dio a la estampa Jacob Matham. He aquí que hace su aparición el naturalismo flamenco, si bien de una forma ciertamente sesgada. Si formalmente el joven sevillano debe aún mucho a Pacheco –como es lógico– conceptualmente hay que considerar el enorme influjo intelectual que ejerció su maestro, aún cuando *algunas corrientes interpretativas, exaltando en exceso su genialidad artística y personalidad independiente, han contribuido a desviar la atención sobre las condiciones culturales en las que se formó el joven pintor*³⁰. Pérez Lozano ha mostrado con claridad estas condiciones; los círculos conceptistas sevillanos, humanistas, como superación del culteranismo, un entorno culto y refinado con un propósito que trasciende desde el *Arte de la Pintura* de Pacheco: *Ut Pictura Poesis*³¹.

Un paseo por Sevilla con el joven Velázquez

Ya hemos imaginado la estancia diaria del joven Diego en el obrador del que posteriormente sería su suegro; un trabajo continuo de copia de estampas y de sencillos objetos para *hacer mano*, según la inveterada costumbre común a todos los talleres españoles, aunque ya con un gran protagonismo del dibujo del natural. El muchacho escucharía también de labios de su maestro –aparte de innumerables sermones, nos da esa impresión– una referencia continua a Italia, tal como aparece en su *Arte de la Pintura*. Pero estas referencias tenían como nombres propios los de Rafael, Miguel Ángel, el Parmigianino... Pero poco de los contemporáneos, con la excepción del gran revulsivo del momento: Caravaggio. La fuerza, el realismo, la franqueza, la falta de *decoro*, la violencia con que el italiano pintaba sus obras eran lo suficientemente inquietantes para el timorato Pacheco, que hace referencia al pintor sin demasiada admiración; ciertamente que lo único que ha visto del pintor son copias que llegan a Sevilla, algo que ha servido para establecer el temprano componente caravaggista en la obra de Velázquez, apoyándose en las propias palabras de su suegro, cuando defiende el dibujo del natural: *Pero yo me atengo del natural para todo; y si pudiese tenerlo delante siempre y en todo tiempo, no sólo para las cabezas, desnudos, manos y pies, sino también para los paños y sedas y todo lo demás, sería lo mejor. Así lo hacía Micael Angelo Caravacho; ya se ve en el Crucifiamiento de S. Pedro, con ser copias*³². Tradicionalmente se ha estimado que el punto de unión entre el joven Velázquez y el turbulento mundo caravaggiesco se encuentra en las obras que circularon por Sevilla de Ribera, hoy consideradas más tempranas de lo que en un principio se supuso³³, pero ya no hay duda de que Velázquez tuvo que contemplar modelos caravaggiescos o del naturalismo

tenebrista nacido en Italia, que llegaban a colecciones particulares de la nobleza³⁴. Las pinturas que se exhibían en la Sevilla del momento eran otras, muy distintas.

Durante los trece años que permaneció en el taller de Pacheco antes de su marcha a Madrid en 1623, Velázquez se fue formando según las indicaciones de su maestro, con las que el joven pintor iría construyendo un universo propio de referencias y de influencias. Lógicamente, estaría en contacto con la pintura sevillana que salía de los obradores, como veremos, pero también con las numerosas obras anteriores que colgaban de los muros de diferentes edificios de la ciudad. Dada la extensión que este apartado tendría de profundizar en él, algo que escapa a las pretensiones de este breve esbozo general, mostraremos tan sólo una porción de obras, las cuales se pueden relacionar de forma clara con tempranas obras velazqueñas, claves en su formación, por tanto.

Sevilla era un verdadero hervidero de gentes, una suerte de aluvión donde se asentaban todo tipo de personas; pícaros, clérigos, comerciantes, trabajadores extranjeros, holgazanes nacionales (y viceversa). Al muelle del Arenal llegaban cientos de barcos para llenar sus bodegas de los objetos más heterogéneos, con destino a las Indias. Hasta Sevilla llegaron vidrieros, escultores, bordadores, pintores, ceramistas y, sobre todo, impresores flamencos y distribuidores de estampas que tirarían y pondrán en circulación cientos de miles de ellas. La influencia flamenca fue importante en la ciudad hispalense, económica y demográficamente. Una colonia rica y numerosa dejaría por fuerza su impronta artística debido a la cantidad de obras por ellos importadas o mandadas hacer según sus gustos. Desde comienzos del siglo XVI, la influencia es patente: es el momento en que *aparecen en la pintura sevillana aires renovadores que aportan nuevas formas e ideas venidas de Flandes e Italia*³.

Figura principal del siglo XVI en Sevilla fue Pedro de Campaña (1503-1580), un pintor procedente de Bruselas, humanista y escultor, muy apreciado por Pacheco, quien ponderó su arte y retrató para su *Libro de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones*. Los elogios llegarían a oídos de Velázquez en las largas jornadas de taller, pudiendo comprobar que era verdaderamente un pintor que transmitía el sentido de la dignidad y el decoro tan apreciado por su maestro, amén de ser el mejor retratista que había habido hasta el momento, y cuya influencia es rastreable en la obra velazqueña, como, por ejemplo, en la serie de lienzos dedicados a *La venerable madre Jerónima de la Fuente*. Sus principales obras en la ciudad eran el *Descendimiento de la cruz* y el retablo de la Purificación de la capilla del Mariscal, ambas en la catedral.



Velázquez. *La Venerable Madre Sor Jerónima de la Fuente*, 1620, Museo del Prado



Pedro de Campaña. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, 1555. Retablo de la Purificación, Cat.

De este conjunto hay otra gran influencia: de la tabla que representa la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* tomó Velázquez algunos elementos formales, como por ejemplo, el rompimiento de gloria, la figura del santo y, sobre todo, los ángeles, representados como niñas sevillanas en distraída charla, un grupo que Gaya Nuño denominó *casi surrealista en la sextuplicación del rostro querido de Juana Pacheco*. Este atrevimiento no gustó a Pacheco, quien declaró que los ángeles deben ser pintados como hombres y no con figuras y rostros de mujeres ni adornadas sus cabezas con flores ni plantas.



*Imposición de la casulla a san Ildefonso, 1623,
Museo de Bellas Artes, Sevilla.*

Otra de las obras más admiradas de Campaña es la tabla en que se representa la visita de San Antonio Abad a San Pablo Ermitaño. La composición, de gran capacidad expresiva y dramática, responde a unos esquemas claramente flamencos, con las figuras dispuestas simétricamente en un primer plano, un detallado paisaje de fondo y detalles naturalistas y anecdóticos como la perdiz que aparece volando a la izquierda del espectador. La versión velazqueña del episodio –que no pertenece a su etapa sevillana³⁷– fue puesta en relación por Angulo con la estampa de Durero³⁸, que evidentemente ambos conocían, pero no hace alusión a Campaña, con el que Serrera ve concomitancias en el paisaje, *con veladuras de un bello tono azulado*³⁹, un fondo que ya asociamos indefectiblemente a lo velazqueño.

Muy celebrada en su momento fue la obra del clérigo flamenco Juan de Roelas (1572–1625). Llegado a Sevilla en 1603, encontró una ciudad inmersa en el todavía vigente manierismo, por lo que su estilo-leno de un novedoso naturalismo que conectó de inmediato con los sentimientos espirituales y emocionales de los sevillanos– provocó el rompimiento de los esquemas a que tan fijamente se asían pintores como Pacheco, que vio en el flamenco su único gran competidor en los tempranos años del siglo XVII, como verdaderamente así ocurrió al serle concedidos la mayoría de los encargos del momento, con lo que el suegro de Velázquez se tuvo que conformar con los trabajos menores, hasta que Roelas marchara a la Corte en 1619.



*Pedro de Campaña. Retrato de la familia
Caballero. 1555. Retablo del Mariscal,
Catedral de Sevilla*

Si bien su naturalismo de corte flamenco experimentaba certeros virajes hacia la pintura italiana, en concreto hacia los modos venecianos –lo que hace suponer que estuviese formándose un tiempo en la Serenísima– la obra que traeremos a colación es su *Liberación de San Pedro*, un medio punto que el clérigo regaló a la Hermandad de Sacerdotes de San Pedro ad Vincula con motivo de su ingreso en la misma (1612). La obra, de gran repercusión por su absoluta novedad, muestra el interior de la oscura mazmorra donde se hallaba encerrado el apóstol al ser liberado por el ángel. La iluminación viene determinada por un farol dispuesto en lo alto, a espaldas de los personajes, lo que produce un violento contraste. El realismo aparece asimismo con gran fuerza, mostrando a San Pedro como un anciano abatido, cansado, desbordado por los acontecimientos, que agarra su sandalia para no salir descalzo. El tipo queda así definido, y lo veremos posteriormente en los viejos de Velázquez, muy particularmente en *Las lágrimas de San Pedro*, pintado hacia 1617.

En la biografía de Velázquez, Palomino señala: *Traían de Italia a Sevilla, algunas pinturas, las cuales daban gran aliento a Velázquez para intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artífices que en aquella edad florecían: un Pomarancio, Caballero Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido y otros*⁴⁰. Ya se había superado el momento de Campaña, Hernando de Esturmio, Luis de Vargas, Juan de Uceda o Pedro de Villegas, incluso el de los renovadores como Antonio Mohedano, Francisco Varela o Juan del Castillo. De Herrera el Viejo fue testigo Velázquez de su cambio de estilo, hacia 1618, cuando trocó el manierismo por un

naturalismo cada vez más expresivo, ya pleno al unir sus intereses con los de Zurbarán en 1627, al encargarse ambos de las pinturas del Colegio de San Buenaventura⁴¹. Con gran interés siguió también la pintura de Luis Tristán, en lo que atañe a los españoles.

Hoy está documentada la existencia de obras del propio círculo caravaggiesco en Sevilla en fecha temprana, como el *San Cristóbal* de Orazio Borgianni de la parroquia de Sta. María de Gelves, copiado para la de San Vicente en Sevilla, realizado forzosamente antes de enero de 1616, fecha del fallecimiento del pintor. Otras obras son copias anónimas de originales de Merisi, como un *Sacrificio de Isaac* sito en la iglesia de San Roque, muy repetido en España, lo que induce a pensar a Pérez Sánchez que el original estuviese en la Península un tiempo.

Terminaremos esta breve relación con una anónima *Crucifixión de San Pedro* custodiada en la iglesia de San Alberto de Sevilla que se ha puesto en relación con la alusión a las copias de Caravaggio existentes en la ciudad hecha por Pacheco, y que Marini ha afirmado ser réplica de la primera versión rechazada en su momento para la capilla Cerasi, algo indemostrable por ahora. Sí es evidente su calidad, puesta de manifiesto tras una reciente restauración, que también ha dado a conocer su soporte, mantelillo veneciano, un lienzo de calidad reservado para obras de cierta importancia, por su superior coste⁴².

*Pues con estos principios y los retratos,
de que hablaremos luego,
halló la verdadera imitación del natural,
alentando los ánimos de muchos
con su poderoso exemplo*⁴³

La verdadera imitación del natural sólo es posible mediante el dibujo directo de las cosas reales como modelos. Si bien es innegable que en casos puntuales Velázquez recurriera a la estampa para alguna composición, la famosa cita de Pacheco evidencia que para su trabajo en la reproducción de personajes y sus rostros se basaba en el dibujo del natural, para lo que *tenía cohechado 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 retrata*⁴⁴. Ya en su madurez fue malévolamente acusado de ser sólo pintor de cabezas, lo que dio pie a una sagaz respuesta de Velázquez, de ser cierto el episodio. Ciertamente Pacheco en su tratado justifica y enaltece al pintor de retratos, cuando escribe: *Y, lo primero que se nos ofrece, es averiguar si es parte esencial al buen pintor hacer retratos. Cosa cierta es, si habemos de hablar científicamente y con puntualidad, que la grandeza de esta arte no está atada a esta limitación del retratar, como habemos visto en todo el discurso de nuestros libros, porque los grandes estudios del debuxo, exercitado de tantas academias, la grandeza de las imaginaciones y*

*bellísimas ideas, la noticia de la anatomía de los cuerpos humanos, la simetría y proporción de las partes con el todo, la perspectiva para la disminución de las cosas, las noticias de la arquitectura, tanta abundancias de preceptos en el debuxo y colorido aspiran a cosas mayores y más dificultosas que hacer una cabeza del natural y añade: verdaderamente no podemos negar que el retratador nace como el poeta, y que no faltando a las demás obligaciones grandes de la pintura, que es esta una parte que la ilustra y la enriquece y le hace lugar entre los mayores monarcas del mundo; y no pierden los que la exercitan bien de los méritos de grandes pintores*⁴⁵. La comparación del retratista con el poeta bien parece una alusión a unas cualidades innatas, algo que entra en contradicción con el metódico hacer de Pacheco. Más certero se muestra Calvo Serraller en su análisis: *Velázquez, considerado desde su juventud como el mejor retratista español incluso por sus competidores, y cuya genialidad consistió en dar un nuevo, más profundo y universal sentido al "contrahacer" la efigie humana, esto es, en sobrepasar los límites convencionales del retrato realista hasta quedarse sólo o a solas con el alma del retrato*⁴⁶.

Para llegar a este punto, Velázquez hubo de dibujar mucho, esto es evidente, por lo que es un auténtico misterio cómo es posible que hayan llegado hasta nuestros días no ya escasos dibujos, sino sólo cinco que se consideren de su mano, mas alguna atribución. Ya hemos referido cómo su suegro guardaba devotamente dos dibujos de Rafael y de Miguel Ángel, afán coleccionista que conocía Velázquez, pero que obviamente no compartió ni para con sus propios dibujos. La pérdida es tanto más curiosa en cuanto que el pintor era muy admirado de sus compañeros, e incluso del mismo rey. Ni su propio yerno, Juan Bautista del Mazo, ni su discípulo Juan de Alfaro guardaron las carpetas llenas de los estudios *de carbón y realce* de los que habla Pacheco. En los inventarios hechos a su muerte tampoco se hace referencia a dibujo alguno, mientras que se hace a algún que otro lienzo inacabado⁴⁷, lo que elimina la posibilidad de que la pérdida fuese simplemente debida a la acción del tiempo.

Esto mueve a pensar que en general, los pintores españoles no seguían de forma metódica el sistema italiano, siempre con dibujos previos, estudios anatómicos, compositivos, cuadrículas, &c., y que este perfeccionismo no se ajustaba al carácter español, más apresurado, ya por pereza o mediocridad, ya por el recurrente uso de la estampa, ya por la maestría excepcional de algunos, como Velázquez.

Pero el joven Velázquez, dotado de unas cualidades extraordinarias, innatas, hubo de trazarse un camino para desarrollar éstas, para extraer lo más posible de ellas. Esto es visible en su técnica pictórica, que ya asombrara a sus contemporáneos, que hablaban de pintar *a la valentón, a la manera abreviada, de manchas distantes, de borrones, de nubecillas y neblinas* que rodean los contornos, todos síntomas evidentes de que Velázquez conocía la teoría del

color en aspectos como que un determinado color arroja la sombra de su complementario. Si el famoso comentario de Manet (*Velázquez... á lui tout seul vaut le voyage!*, en carta a Fantin-Latour, 1865) fue el que propició un redescubrimiento del pintor sevillano para el gran público europeo, no es menos cierto que otros muchos pintores se admiraron anteriormente de la capacidad técnica de Velázquez. Para Delacroix, en 1824, era *lo que buscaba desde hace tantos años, un empaste neto y al mismo tiempo rico en esfumados*⁴⁸. Este maridaje técnicamente entra casi en la contradicción, lo que explica el entusiasmo de tantos pintores acostumbrados al academicismo neoclásico, de superficies una y otra vez repasadas, con lo que el *protoimpresionismo* velazqueño fue sin duda una gran revelación, que se extendió por la Europa a fines del XIX, admirada de la aparente simplicidad de la pincelada del artista: *I processi del Velasquez sono d'una sorprendente semplicità. Egli dipinge di primo tratto; le ombre ammorbidite non sono che soffregate, mentre le luci sono dipinte in pieno impasto; e il tutto, in tonalità pure, è così largamente e giustamente eseguito, e talmente esatto di valore da produrre un'illusione completa*⁴⁹.

Probablemente ésta sea la causa de la escasez de dibujos previos, ya que Velázquez pintaba en su madurez *alla prima*, por seguir la terminología italiana, con una soltura, precisión y espontaneidad admirables⁵⁰.

No siempre pintó así Velázquez. Durante su periodo de formación utilizó la técnica habitual en el entorno sevillano, tal como aprendió y se ejerció continuamente en el obrador⁵¹. En primer lugar estaba la preparación del soporte, colocar el lienzo correctamente en el bastidor. La tela utilizada no era siempre la misma, variando desde una de textura áspera en sus comienzos hasta lienzos cada vez más delgados ya en su madurez. La trama también variaba, pues frecuentemente utilizaba el mantelillo, un tipo de lienzo cuya trama hacía dibujo, de mayor coste y calidad, de uso claramente especificado en los contratos, circunstancia que hace pensar a McKim-Smith en unas determinadas connotaciones religiosas, en la medida en que se pretendía asociar tradición y religión. La preferencia por los materiales de calidad podría ser un signo de preocupación por la integridad moral, en una España tridentina donde el decoro, la honestidad y la decencia eran ejes que pretendían vertebrar la sociedad.

Posiblemente, para las preparaciones del lienzo, éste se dispusiera sobre una tabla tal como aconsejaba Pacheco, con el objeto de eliminar cualquier holgura que impidiera el correcto delineamiento de la forma. Las primeras obras de Velázquez poseen unos contornos completamente definidos, unos perfiles meticulosamente controlados, como se aprecia tras la atenta observación de obras como la *Adoración de los Reyes Magos*, en la que la ropilla del Niño muestra todos y cada uno de sus repliegues. En la *Escena de cocina con Cristo en Emaús*

no sólo las siluetas son claras; la tela del turbante de la mulata está perfectamente delineada, así como el detalle de las uñas, que muestran incluso su nacimiento.

Tras la obligada capa de apresto, al lienzo se le aplicaba un fondo, una base de pigmentos de tierra para uniformarlo, pero que no era sólo una imprimación, sino que se utilizaría como base para las gradaciones tonales. En su primera etapa, el producto utilizado era la llamada *tierra de Sevilla*, una mezcla de varios minerales con predominio de los óxidos de manganeso férrico, que dan un característico tono marrón a los ocre, pero que, por su propia composición, tienden a *torcerse*, lo que ha dado como resultado el fatal oscurecimiento de muchos de los fondos de la etapa sevillana. De estas obras, los blancos de albayalde han resistido los siglos sin virar, dejando un acusadísimo contraste que no existía en los primeros años, como se observa en una de las telas más afectadas, la *Adoración de los Reyes Magos*. Durante sus primeros años en la Corte cambió hacia una imprimación rojiza, tras lo que comenzó a utilizar el blanco de plomo, a raíz de su primer viaje a Italia. Con el tiempo dejó unos fondos muy blancos y capas semitranslúcidas, que con el paso de los años han mostrado –indiscretamente– la costumbre de Velázquez de descargar los pinceles sobre el propio lienzo en las partes no acabadas.

Gracias a las radiografías se han podido conocer los dibujos con que Velázquez encajaba las composiciones: unos trazos finos, controlados mediante un pincel fino semirrígido, que producía una línea con pequeño relieve, trazada con mucho cuerpo. Utilizaba el color para estos trazos, pero también el albayalde, que extendía a menudo, para posteriormente aplicar sobre él veladuras. La línea clara de su etapa sevillana puede deberse a los fundamentos basados en la importancia del dibujo, así como a la influencia de la stampa. Los teóricos Carducho y Pacheco veían con horror los nuevos procedimientos que venían de Italia –especialmente de la mano de Caravaggio– consistentes en atacar directamente el lienzo sin dibujo previo. No era el caso de Velázquez en su etapa sevillana, pues son mucho más visibles las transformaciones y arrepentimientos en sus años posteriores que en estos tempranos, lo que hace pensar que se atenía a la ortodoxia de un dibujo previo, que trasladaba al lienzo con el certero pulso en que cimentó su gloria.

La formación de Velázquez en sus años sevillanos, como hemos visto, se basó en los procedimientos tradicionales si hemos de atenernos al aspecto técnico. En lo compositivo, la herencia de la stampa era demasiado fuerte como para obviarla, pero aún así, y salvo casos puntuales, Velázquez supo sustraerse a ella.

La enseñanza del dibujo al natural fue un componente *fundamental* en la formación del pintor, *lo que le granjeó la certeza en el retratar*, no cabe decirlo



de otro modo.

Es claro que las capacidades innatas de Velázquez hubieran salido a relucir de cualquier modo, pero pensamos que el trabajo serio, metódico, de Pacheco, ayudó en gran medida a educar estas cualidades. Su vertiente como mentor quizá no esté aún lo suficientemente reconocida, pues su trabajo se empaña con su mediocridad en algunos campos, si bien tampoco se suelen alabar sus aptitudes. Quizá, a la vista de las carencias de su maestro, Velázquez puso gran empeño en superar éstas, y devolverle, por medio de sus éxitos, las satisfacciones que su propio trabajo apenas le

BIBLIOGRAFÍA

concedía.

- **Angulo Íñiguez, Diego.** *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor.* Istmo, Madrid, (1947) 1999.
- **Barrios, Feliciano.** "Diego Velázquez: sus oficios palatinos". *Reales Sitios*, XXXVI, 1999.
- **Bassegoda, Bonaventura.** "Pacheco y Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Calvo Serraller, Francisco, y Portús Pérez, Javier.** *Fuentes de la Historia del Arte II.* Historia 16, Madrid, 2001.
- **Calvo Serraller, Francisco.** *Los géneros de la pintura.* Taurus, Madrid, 2005.
- **Calvo Serraller, Francisco.** *Las meninas de Velázquez.* TF Editores, Madrid, 1995.
- **Campoy, Antonio M.** *Velázquez.* Cupsa, Madrid, 1983.
- **Domínguez Ortiz, Antonio.** "España en la Edad Barroca". *El Barroco.* Misiones Culturales, Ministerio de Cultura, Dirección General de Difusión Cultural, Madrid, 1978.
- **Domínguez Ortiz, Antonio.** "Sevilla en la época de Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Gállego, Julián.** "Datos sobre la calificación profesional de Velázquez". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973)*, II. Universidad de Granada, Granada, 1976.
- **García Cárcel, Ricardo.** *Las culturas del Siglo de Oro.* Biblioteca de Historia, Historia 16, Madrid, 1998.
- **Garrido, Carmen.** *Velázquez: Técnica y evolución.* Museo del Prado, Madrid, 1992.
- **Gaya, Ramón.** *Velázquez, pájaro solitario.* Pre-Textos, Valencia, 2002.
- **Gaya Nuño, Juan Antonio.** *Velázquez.* Destino, Barcelona (1970) 1992.
- **Lleó Cañal, Vicente.** "Los techos pintados de la Casa de Pilatos". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **McKim-Smith, Gridley.** "La técnica sevillana de Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Marias, Fernando.** *Velázquez. El arte y sus creadores.* Historia 16, Madrid, 1993.
- **Martínez Cerezo, Antonio.** "Velázquez, el hombre". *El Siglo de Oro español.* FMR, Madrid, 2006.
- **Martínez Ripoll, Antonio.** "El San Juan Evangelista en la isla de Patmos de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica". *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 3 – 4, 1983.
- **Mena Marqués, Manuela.** "El dibujo en Sevilla y Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Méndez Rodríguez, Luis.** "La familia de Velázquez: una falsa hidalguía". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Navarrete Prieto, Benito.** *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas.* Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998.
- **Navarrete Prieto, Benito, y Pérez Sánchez, Alfonso E.** "De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla". *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla.* Catálogo de la exposición, 2006.
- **Pacheco, Francisco.** *Arte de la Pintura.* Cátedra, Madrid, 1990.
- **Pérez Lozano, Manuel.** "Velázquez en el entorno de Pacheco. Sus primeras obras". *Ars Longa*, II, Valencia, 1991
- **Pérez Lozano, Manuel.** "Sobre los bodegones velazqueños". *Velázquez (1599 – 1999). Visiones y revisiones.* Actas de las I Jornadas de Historia del Arte, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2000.
- **Pérez Sánchez, Alfonso E.** "Mito y realidad en la pintura del Siglo de Oro". *El Siglo de Oro de la pintura española.* Mondadori, Madrid, 1991.
- **Pérez Sánchez, Alfonso E.** "El primer naturalismo. Madrid y Sevilla". *El Siglo de Oro de la pintura española.* Mondadori, Madrid, 1991.
- **Pérez Sánchez, Alfonso E.** "Velázquez e Italia". *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones.* Actas de las I Jornadas de Historia del Arte, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2000.
- **Pita Andrade, Jose Manuel.** "Velázquez y la pintura de corte". *El Siglo de Oro de la pintura española.* Mondadori, Madrid, 1991.
- **Portús Pérez, Javier.** *Entre dos centenarios. Bibliografía crítica y antológica de Velázquez 1962 – 1999.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2000.
- **Ragusa, Elena.** *Velázquez. La vida y el arte. Las obras maestras.* Unidad Editorial, Madrid, 2004.
- **Reinach, Salomone.** *Apollo. Storia Generale delle Arte Plastiche.* Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1906.
- **Salort Pons, Salvador.** "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII". *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla.* Catálogo de la Exposición, 2006.
- **Serrera, Juan Miguel.** "Velázquez y la pintura sevillana de su tiempo". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Spinosa, Nicola.** *José de Ribera bajo el signo de Caravaggio (1613 – 1633).* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía – Caja Duero, 2005.
- **Trevor Davies, R.** *La decadencia española, 1621 – 1700.* Labor, Barcelona, 1972.

- **Valdivieso, Enrique.** *Francisco Pacheco.* Caja San Fernando, Sevilla, 1990.
- **Valdivieso González, Enrique.** "Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.
- **Vázquez de Prada, V.** *Historia económica y social de España.* Tomo III: *Los siglos XVI y XVII*, C.E.C.A., Madrid, 1978.
- **Wolf, Norbert.** *Diego Velázquez. El rostro de España.* Taschen, Colonia, 2005.

NOTAS

¹ **Vázquez de Prada, V.** *Historia económica y social de España.* Tomo III: *Los siglos XVI y XVII*, C.E.C.A., Madrid, 1978, p. 97.

² **Méndez Rodríguez, Luis.** "La familia de Velázquez: una falsa hidalguía", *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 35.

³ **Trevor Davies, R.** *La decadencia española, 1621 - 1700.* Labor, Barcelona, 1972, p. 123.

⁴ **Martínez Cerezo, Antonio.** "Velázquez, el hombre". *El Siglo de Oro español.* FMR, Madrid, 2006, p. 7.

⁵ El asunto ha despertado siempre el interés de los estudiosos, los cuales no sólo lo han tratado de forma tangencial, como parte de la biografía del pintor, sino como un tema en sí mismo. A este respecto, sobresalen **Hellwig, Karin.** "Vom Handwerker zum Adligen. Die Nobilitierung des Diego Velázquez". *Neue Zürcher Zeitung*, 215, septiembre 1995, así como **Ingram, Kevin.** "Diego Velázquez's Secret History. The Family Background. The Painter was at Paints to Hide in His Application for Entry into the Military Order of Santiago". *Boletín del Museo del Prado*, XVII, 35 (1996 - 1999). (Citado por **Portús Pérez, Javier.** *Entre dos centenarios. Bibliografía crítica y antológica de Velázquez 1622 - 1999.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2000).

⁶ **García Cárcel, Ricardo.** *Las culturas del Siglo de Oro.* Biblioteca de Historia, Historia 16, Madrid, 1998, p. 80.

⁷ **Mariás, Fernando.** *Velázquez.* El arte y sus creadores, Historia 16, Madrid, 1993, p. 12

⁸ **Domínguez Ortiz, Antonio.** "España en la Edad Barroca". *El Barroco.* Misiones Culturales, Ministerio de Cultura, Dirección General de Difusión Cultural, Madrid, 1978, p. 12.

⁹ **Méndez Rodríguez, Luis.** "La familia de Velázquez: una falsa hidalguía", *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 39.

¹⁰ **Domínguez Ortiz, Antonio.** "Sevilla en la época de Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 20.

¹¹ **Trevor Davies, R.** *La decadencia española, 1621 - 1700.* Labor, Barcelona, 1972, p. 112.

¹² **Gállego, Julián.** "Datos sobre la calificación profesional de Velázquez". *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (1973), II. Universidad de Granada, Granada, 1976.

hasta 1623". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.

• **Vázquez de Prada, V.** *Historia económica*

¹³ **Barrios, Feliciano.** "Diego Velázquez: sus oficios palatinos". *Reales Sitios*, XXXVI, 1999, pp. 2-17.

¹⁴ **Bassegoda, Bonaventura.** "Pacheco y Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 125.

¹⁵ **Valdivieso, Enrique.** *Francisco Pacheco.* Caja San Fernando, Sevilla, 1990, p. 7.

¹⁶ **Gállego, Julián.** *Velázquez en Sevilla.* Arte Hispalense, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.

¹⁷ Citado por **Salort Pons, Salvador.** "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII". *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catálogo de la Exposición, 2006, p. 56.

¹⁸ **Valdivieso, Enrique.** *Francisco Pacheco.* Caja San Fernando, Sevilla, 1990, p. 8.

¹⁹ **Lleó Cañal, Vicente.** "Los techos pintados de la Casa de Pilatos". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 173.

²⁰ **Pacheco, Francisco.** *Arte de la Pintura.* Cátedra, Madrid, 1990, p. 295.

²¹ **Navarrete Prieto, Benito.** *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas.* Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998, p. 91.

²² Navarrete Prieto, Benito. *Op. cit.* p. 159.

²³ Citado por **Calvo Serraller, Francisco, y Portús Pérez, Javier.** *Fuentes de la Historia del Arte II.* Historia 16, Madrid, 2001, p. 45.

²⁴ Y que incluía sendas obras de Rafael y Miguel Ángel: un dibujo preparatorio de la *Escuela de Atenas* y una aguada representando el *Rapto de Ganímedes*, respectivamente.

²⁵ **Spinosa, Nicola.** *José de Ribera bajo el signo de Caravaggio (1613-1633)*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía - Caja Duero, 2005, p. 152.

²⁶ **Angulo Íñiguez, Diego.** *Velázquez.* Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor. Istmo, Madrid, (1947) 1999, p. 23.

²⁷ **Bassegoda, Bonaventura.** "Pacheco y Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 129.

²⁸ Vid. **Martínez Ripoll, Antonio.** "El San Juan Evangelista en la isla de Patmos de Velázquez y sus fuentes de inspiración iconográfica". *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 3 - 4, 1983, pp. 201 - 208.

²⁹ **McKim-Smith, Gridley.** "La técnica sevillana de Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de

Andalucía, Sevilla, 1999, p. 114.

³⁰ **Pérez Lozano, Manuel.** "Sobre los bodegones velazqueños". *Velázquez (1599 - 1999). Visiones y revisiones.* Actas de las I Jornadas de Historia del Arte, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2000, p. 87.

³¹ Vid. **Pérez Lozano, M.** "Velázquez en el entorno de Pacheco. Sus primeras obras". *Ars Longa*, II, Valencia, 1991, pp. 89 - 102.

³² **Navarrete Prieto, Benito, y Pérez Sánchez, Alfonso E.** "De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla". *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catálogo de la exposición, 2006, p. 56.

³³ **Pérez Sánchez, Alfonso E.** "Velázquez e Italia". *Velázquez (1599 - 1999). Visiones y revisiones.* Actas de las I Jornadas de Historia del Arte, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2000, p. 15.

³⁴ Vid. De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla, Catálogo de la exposición, 2006.

³⁵ **Valdivieso González, Enrique.** "Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 62.

³⁶ **Gaya Nuño, Juan Antonio.** *Velázquez.* Destino, Barcelona (1970) 1992, p. 23.

³⁷ Se fecha entre 1634 - 1660.

³⁸ **Angulo Íñiguez, Diego.** *Velázquez.* Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor. Istmo, Madrid, (1947) 1999, p. 53.

³⁹ *Velázquez y Sevilla.* Catálogo de la exposición. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 22.

⁴⁰ Citado por **Navarrete Prieto, Benito, y Pérez Sánchez, Alfonso E.** "De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla". *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catálogo de la exposición, 2006, p. 19.

⁴¹ **Valdivieso González, Enrique.** "Velázquez y los pintores sevillanos hasta 1623". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 73.

⁴² **Navarrete Prieto, Benito, y Pérez Sánchez, Alfonso E.** "De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla". *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Catálogo de la exposición, 2006, p. 176. (También el párrafo anterior).

⁴³ **Pacheco, Francisco.** *Arte de la Pintura.* Cátedra, Madrid, 1990, p. 519.

⁴⁴ *Ídem*, p. 527.

⁴⁵ *Ídem*, p. 522.

⁴⁶ **Calvo Serraller, Francisco.** *Los géneros*

de la pintura. Taurus, Madrid, 2005, p. 166.

⁴⁷ **Mena Marqués, Manuela.** "El dibujo en Sevilla y Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.* Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, p. 96.

⁴⁸ Citado por **Ragusa, Elena.** *Velázquez. La vida y el arte. Las obras maestras.* Unidad Editorial, Madrid, 2004, p. 184.

⁴⁹ **Reinach, Salomone.** *Apollo. Storia Generale delle Arte Plastiche.* Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, 1906, p. 254.

⁵⁰ **Calvo Serraller, Francisco,** *Las meninas de Velázquez,* TF Editores, Madrid, 1995, pp. 61-63

⁵¹ Desde el primer estudio exclusivamente de carácter técnico dedicado a Velázquez

(**Aureliano de Beruete.** *La paleta de Velázquez,* 1922), han sido numerosos los que han tratado el tema. Aquí nos hemos basado en dos, que citamos para evitar la repetición de notas: **Garrido, Carmen.** *Velázquez: Técnica y evolución.* Museo del Prado, Madrid, 1992, y **McKim-Smith, Gridley.** "La técnica sevillana de Velázquez". *Velázquez y Sevilla. Estudios.*