

VELÁZQUEZ, DE LA FASCINACIÓN POR TINTORETTO A *LAS MENINAS*

Miguel Clementson Lope
Académico Correspondiente

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Velázquez.
Tintoretto.
Rubens.
Retrato de Velázquez.
Pintura barroca.

En la progresión de Velázquez como pintor tuvo trascendental significación su contacto directo con Rubens en 1628, quien realizó un retrato del joven Diego durante su estancia en Madrid —que aquí presentamos como primicia—, siendo éste igualmente inductor del viaje realizado por el sevillano a Italia con objeto de completar su formación, donde estudió a los grandes referentes venecianos y romanos, así como a otros destacados autores rigurosamente contemporáneos. Entre todos estos artistas, el encuentro directo y franco con la obra de Tintoretto supuso un auténtico revulsivo para su evolución posterior como creador.

ABSTRACT

KEYWORDS

Velázquez.
Tintoretto.
Rubens.
Portrait of Velázquez.
Baroque painting.

The direct contact of Velázquez with Rubens in 1628 had a transcendental significance in his progress as a painter. Rubens painted a portrait of the young Diego during his stay in Madrid —which we present here for the first time—, he also encouraged the sevillian to travel to Italy in order to complete his formation as an artist, where he studied the great venetian and roman painters, as well as other eminent and rigorously contemporary authors. Among all these artists, the direct and frank encounter with the work of Tintoretto was a real spur for his later evolution as a creator.

En la formación del joven Diego Rodríguez da Silva y Velázquez, secuenciada en la segunda década del siglo XVII y en una ciudad cosmopolita como lo era la Sevilla de aquellos años¹, puerto natural de las Américas y una de las que poseía mayor población en la Europa de la época, tuvieron protagonismo los talleres de Herrera el Viejo (1590-1654) —en el que el bisoño aprendiz se inte-

Boletín de la Real Academia
de Córdoba.

¹ Sevilla era una ciudad en plena efervescencia artística y coleccionista, destino de confluencia de pintores viajeros y ámbito en el que entrecruzaron sus aportaciones artistas flamencos con las modas e influencias italianas.

gró con una presencia fugaz— y Francisco Pacheco (1564-1644) —a cuyo obrador permanecería vinculado desde septiembre de 1611 de manera continuada—. Los años de adiestramiento del Diego adolescente coincidieron con el momento de la generación de los pintores puente entre el manierismo y el naturalismo: Francisco de Herrera comenzaba a transitar su periplo dubitativo respecto a los dictámenes de un manierismo a la flamenca —usual en esas fechas—, influido por un naturalismo seiscentista a la veneciana, introducido por Juan de Roelas en la pintura sevillana, que no denotaba simpatía alguna por el tenebrismo y que concentraba todo esfuerzo innovador en el estudio de los efectos de luz². Pacheco era cultivador de un manierismo rafaelesco, un tanto distante e inexpresivo, de corte romanista, en el que la presencia del naturalismo incidiría levemente, manteniéndose también fiel a una preceptiva dibujística y a una factura lisa y esmaltada, fuertemente vinculada a la tradición flamenca sevillana, heredada de los Sturmio y de Pedro de Campaña, que habían trabajado en la ciudad. No obstante, su figura adquiere singular importancia por el papel desempeñado como teórico³ y como maestro de los artistas formados en su taller. El joven Velázquez se educaría en un ambiente culto y abierto, posibilitado por las directrices marcadas por su instructor sanluqueño, de manera que, en 1611, a los doce años, comienza como aprendiz su particular singladura en el esforzado itinerario de las artes. Con el paso de los años irá Pacheco enseñando a su discípulo las complejas teorías estéticas que rigen el trasiego de estas disciplinas pictóricas: la relevancia introspectiva del dibujo, las maneras de pintar «a la italiana», la base científica y técnica de la pintura, el complejo método reflexivo de la composición y, sobre todo, aprender a ver «del natural», mirando a su alrededor y captando la vida cotidiana como fuente inagotable de

² Al margen de la generalizada consideración acerca de la personalidad recia y severa que caracterizaba a Francisco de Herrera, lo cual habría determinado a los padres del joven Diego a reconsiderar la tutela y formación del aprendiz hacia otro instructor, se ha de estimar la circunstancia de que Herrera no había pasado el preceptivo examen gremial, que le fue exigido en 1619 y que, tras no pocas tensiones, se vio obligado a realizar para normalizar su situación. Tanto Roelas como Herrera el Viejo, que no pueden ser calificados de naturalistas, resultaban más modernos, sensibles y atentos al pormenor cotidiano que sus contemporáneos sevillanos, y daban despliegue a una técnica suelta y cálida de procedencia veneciana.

³ Pacheco había recibido una formación humanística de fundamentación cristiana desde que a su llegada a Sevilla dispuso de la protección de su tío, también Pacheco de apellido, canónigo hispalense que se ocupó de introducirlo en el ambiente intelectual de la ciudad. Palomino se refiere a él como «pintor especulativo, filósofo, docto, erudito, modesto, poeta, escritor y maestro del gran Velázquez». Sus inquietudes literarias convertirían su obrador en una especie de Academia que hacia 1600 era uno de los entornos culturales más estimados de la ciudad. Sus amplios conocimientos acerca de los diferentes procedimientos pictóricos fueron codificados en el *Arte de la Pintura*, publicado tras la muerte del pintor, en 1649.

trama argumental para sus trabajos. No tardaría el adolescente en identificarse y hacer propias estas inquietudes intelectuales que imperaban en la pretendida *academia* de Pacheco, habida cuenta la precocidad manifiesta y las excepcionales dotes que denotaba para la práctica de la pintura, lo cual contribuyó sobremanera a dotarle de una preparación humanística superior a la de sus contemporáneos.

Velázquez dio sus primeros pasos influenciado por el naturalismo de corte caravaggiesco ya que, al margen de lo transmitido en el taller de Pacheco, a buen seguro que el joven estudiaba cuantas pinturas llegaban de Italia a Sevilla⁴; sólo por esta vía puede explicarse su temprano conocimiento de cuanto se realizaba por aquellos años entre Roma y Nápoles. Así, en estimación de este naturalismo tenebrista irán surgiendo sus primeras obras, que no obstante denotan una madurez insólita en un artista de tan incipiente recorrido: *Cristo en casa de Marta y María* (1618), *Vieja friendo huevos* (1618), *La adoración de los Reyes Magos* (1619), *El aguador de Sevilla* (1620-22)...

Francisco Pacheco, que en pocos años se convertiría en su suegro, al casar a su propia hija Juana con tan prometedor adolescente cuando éste apenas contaba con diecinueve años de edad, nos deja oportuno testimonio en su *Arte de la Pintura* (1649) acerca de las tempranas inquietudes del joven aprendiz, relatándonos la especial atención que prestaba al estudio «del natural»⁵, y su preocupación por aprender a interpretar y traducir las *expresiones* y los *afectos* en los personajes representados en sus obras⁶. Los

⁴ Fue abundante la llegada a Sevilla de obras de Caravaggio y sus seguidores, como Horacio Borgianni, Bartolomeo Cavarozzi o Artemisia Gentileschi, que produjeron un fuerte impacto en los pintores de la ciudad, iniciándose muchos de ellos en el camino de la fidelidad al natural y la utilización de las luces como recurso para subrayar el volumen de los objetos, que ahora se disponían recortados sobre fondos oscurecidos. También contribuye a esta relativa modernización la presencia de pintores italianos como Juan Guy Romano o Gerolamo Lucenti.

⁵ «Yo me avengo al 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 (...) Caravacho (...) Ribera, pues sus figuras y cabezas entre todas las grandes pinturas (...) parecen vivas y lo demás, pintado (...) y mi yerno, que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural...», F. Pacheco: *Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*, Sevilla, 1649, Libro Tercero, tomo II, pág. 13; [y en pág. 137, del cap. VIII:] «¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; 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».

⁶ [Sobre el adiestramiento para el retrato, mediante la práctica de dibujos a lápiz sobre papel azul, con realces de luces, escribe Pacheco...] «Con esta doctrina se crió mi yerno, Diego Velásquez de Silva, siendo muchacho, el cual tenía cohechado un aldeanillo

cauces de penetración de las nuevas formas, portadoras de renovados modos de visión de lo sagrado, bajo la exigencia de una luz espontánea pero dramatizada, iban marcando las pautas estimativas para fundamentar novedosos recursos de expresión en las composiciones, que trascendían lo humano y afectaban igualmente al mágico morar de los objetos.

En algunos de sus trabajos juveniles el joven Velázquez funde ese impacto «tenebrista» con otros elementos presentes en Sevilla desde tiempos muy anteriores, recabados de los modelos aportados por maestros flamencos de la segunda mitad del siglo XVI, que mostraban aspectos de naturaleza muerta, cocinas y mercados, dispuestos en el primer término de sus obras. Estos utensilios, representados con un perfilado objetivo, están presentes en lienzos como *La mulata*, *El almuerzo* o *Los músicos*.

Desde esta inicial etapa deja ya Velázquez testimonios fehacientes de sus especiales dotes para la estimación del género del retrato, destacando en estos incipientes trabajos en torno a la figura humana una grave intensidad naturalista y la evidencia de una clarividente penetración psicológica al recrear los rasgos personales del modelo. Para su *Inmaculada Concepción* (h. 1619) y para componer la efigie de *San Pablo* (h. 1619), utiliza modelos vivos que posan ante el artista, constituyendo ambos rostros magníficos retratos, de una viveza expresiva sorprendente, y no lo son menos los genuinos encargos atendidos por estas fechas dentro de este programa: los retratos de *Sor Jerónima de la Fuente* (1620) y el del poeta cordobés *D. Luis de Góngora* (1622).

De su etapa de formación se ocupó ampliamente otro «Velasco», Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, natural de Bujalance y ejecutor de uno de los más importantes e incipientes trabajos de historiografía artística en nuestro país: las *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles...*, en cuyo «Parnaso español pintoresco y laureado» (1724)⁷, el primer proyecto de esta naturaleza que vería la luz en España, contempló la inserción de una amplia biografía dedicada al genial pintor sevillano. No obstante, sobre la vida de Velázquez existió otro manuscrito previo escrito por su discípulo cordobés Juan de Alfaro, quien probablemente pensaba hacer de él un opúsculo monográfico sobre su maestro, y que fue ampliamente utilizado como fuente original por Palomino al redactar su biografía.

aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo sin perdonar dificultad alguna. Y hizo por él muchas cabezas de carbón y realce, en papel azul, y de otros muchos naturales, con que granjeó la certeza en el retratar». *Op. cit.*, pág. 146.

⁷ Integrado en la tercera parte de su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1724.

En estos primerizos años de progresión del joven Velázquez, la familiaridad con el ambiente intelectual de la pretendida «academia» de Pacheco contribuiría, además, a acrecentar esa formación humanística que marcará para lo sucesivo sus pautas de acción en relación con la estética y el arte; no en vano se refiere Palomino al maestro sanluqueño para calificarlo como «pintor especulativo, filósofo, docto, erudito, modesto, poeta, escritor... y maestro del gran Velázquez [nada menos!]», tales eran las competencias enciclopédicas del preceptor que guiaba los primeros pasos, para el despliegue de la plástica, de ese inconmensurable potencial de recursos que atesoraba el aún adolescente aprendiz sevillano. Y aunque esta tutela debió ejercer poderosa influencia en el muchacho, las inclinaciones particulares van tomando forma en las preferencias del joven, no obstante, dada su precoz capacidad de juicio. El propio Palomino nos documenta puntualmente acerca de estas tempranas predilecciones, que quedan claramente manifiestas desde sus primeras obras:

Compitió Velázquez con Caravaggio en la valentía del pintar; y fue igual con Pacheco en lo especulativo. A aquél estimó por lo exquisito, y por la agudeza de su ingenio, y a éste eligió por maestro, por el conocimiento de sus estudios, que le constituían digno de su elección (...) [y continúa...] Traían de Italia a Sevilla algunas pinturas, las cuales daban grande aliento a Velázquez a intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artífices, que en aquella edad florecían (...).

Entre otros autores se citan a José de Ribera y a Guido Reni, y se añade un nombre, destacándolo de todos los anteriormente reseñados que, a nuestro juicio, constituye ya una revelación del transitar de Velázquez hacia la búsqueda de una identidad propia, que lo pondrá en contacto por vez primera —aunque de manera indirecta— con la Escuela pictórica veneciana. Continuamos, pues, con el texto de Palomino:

[de todas las pinturas anteriormente referidas] (...) las que causaban a su vista mayor armonía, eran las de Luis Tristán (discípulo de Domenico Greco), pintor de Toledo, por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar, y viveza de los conceptos; y por esta causa se declaró imitador suyo, y dexó de seguir la manera de su maestro.

Argumentos que vuelve a repetir el propio Palomino cuando se ocupa de la biografía de Tristán:

Fue tanta su habilidad, que Velázquez se aplicase a su manera de pintar, por lo bien, que le pareció, abandonando la de Pacheco, su maestro.

Luis Tristán y Escamilla debió nacer en torno a 1580-85, y en 1603 figuraba como aprendiz de El Greco en Toledo, del que en una primera fase asimiló sus proporciones alargadas y sus maneras de componer escenas complejas. No obstante, el paso de Orazio Borgiani por la ciudad imperial, entre 1605 y 1608, puso en contacto a Tristán con las novedades de la pintura caravaggista, que posteriormente terminó de asimilar viajando a Italia —y en especial a Roma— en unas fechas indeterminadas entre 1606 y 1612, acompañado de Ribera, en los años de máximo apogeo del naturalismo tenebrista. Su personalidad artística resulta muy interesante, al aglutinar elementos difíciles de conciliar: de un lado, su deuda con El Greco y la *maniera* veneciana es evidente; por otra parte su adhesión al naturalismo tenebrista es absoluta, confiriendo a los tipos humanos una inmediatez y espontaneidad que los vivifica con una suerte de significación franca y verdadera, alejándose en estos casos del rico colorido veneciano —y de sus gamas claras y frías—, para insistir en tonalidades cálidas, con las que conformar formas rotundas, densas y corpóreas. Su temprana muerte, apenas cumplidos los cuarenta, truncó una prometedor carrera artística, en la que destacó como retratista. Dotado de una especial sensibilidad para lo dramático, nos ha legado una amplia serie de santos penitentes, de apasionado arrebató místico.



Luis Tristán: *María Magdalena* (1616). Museo del Prado, Madrid

El otro referente predilecto del joven Velázquez era nada menos que El Greco, formado directamente en Venecia, adonde había llegado para tal fin en 1567, siendo admitido en el taller de Tiziano. En el breve espacio temporal de tres años consiguió asimilar las orientaciones básicas de la escuela pictórica veneciana, fundadas principalmente en la expresión de las calidades cromáticas. Fallecido Tiziano en 1575, y el Veronés en 1588, fue Tintoretto quien marcó la tendencia pictórica dominante, que El Greco trató de interiorizar. Como en Venecia era difícil competir con semejante terna de artistas, en 1570 marcha a Roma, pasando a trabajar con el Cardenal Alejandro Farnesio. Inclinado decididamente hacia el despliegue de una pintura fundamentada en el colorido, chocó frontalmente con el gusto imperante en la Roma de la época, decantada hacia la consideración de una plástica de corte miguelangelesco, que gravitaba en torno a los valores derivados del dibujo. Así las cosas, decidió marchar a Madrid en el invierno de 1576-77 con la pretensión de vincularse a las obras de El Escorial. Una vez más, es Palomino quien nos documenta acerca de esta propensión temprana hacia las fórmulas venecianas del joven Velázquez:

Por diferenciarse de todos, y seguir nuevo rumbo; conociendo que le habían cogido el barlovento el Tiziano, Alberto, Rafael, y otros, y que estaba más viva la fama quando muertos ellos: valiose de su caprichosa inventiva, dando en pintar cosas rústicas a lo valentón [mediante sueltas pinceladas], con luzes, y colores extraños (...).

Añade Palomino que no comulgando el joven Velázquez con las maneras de su maestro, a las que califica de «pintar tan tibio, aunque lleno de erudición y dibujo», prefirió decantarse hacia el naturalismo de corte caravaggiesco, copiando del natural «para todo y en todo tiempo». Y reconociendo, finalmente, que en los retratos imitó al Greco «porque sus cabezas en su estimación nunca podían ser bastantemente celebradas».

Del Greco conocemos su admiración por Tintoretto gracias a las anotaciones de su puño realizadas en los márgenes de un ejemplar de *Las Vidas*, de Vasari, que éste poseía:

La peor pintura de Tintoretto tendrá tanto de gracia de pintor como la mejor de Battista Veneciano y de Jorge Vasari tendrá de grosera (...) El cuadro de *La Crucifixión* pintado para la Scuola de San Rocco es la mejor pintura que hay en el mundo (...) por las muchas y varias cosas que en ella concurren, así de desnudos como de colorido.

Y lo cierto es que al Greco interesó especialmente el Tintoretto de las escenografías arquitectónicas y de los pavimentos geometrizados, procedi-

mientos y «herramientas» necesarios para enfrentarse a la representación tridimensional del espacio. Mostró igualmente el candiota interés por el tratamiento dado por el maestro a la anatomía humana, y a la importancia que el veneciano confería al cuerpo como transmisor de emociones y vehículo de locución; admiraba su amplia variedad de recursos, su colorido, y el tratamiento que dispensaba al desnudo —ayudándose para la práctica pictórica de figuras de cera—. También en los retratos, de extrema simplicidad formal y compositiva en sus respectivos programas, ambos supieron otorgar al rostro todo el protagonismo expresivo... confirmándose una comunión estética, en suma, que lo habilitan hoy día como «el único discípulo ideal de Tintoretto», en feliz expresión de Rodolfo Pallucchini.

Y esta misma veneración fue la que Velázquez profesó al Greco, perdurando ésta aun después de trabar contacto directo el sevillano con el manantial original, tras sus viajes a Italia; de ello da buena cuenta el hecho de que entre los bienes que se encontraban en su taller en el momento de su muerte había tres retratos del cretense. A este respecto, Aureliano de Beruete argumentaba que Velázquez había estudiado concienzudamente las obras del Greco en Toledo, y Cossío siempre vio en El Greco un antecedente necesario en la pintura de Velázquez, hasta el punto de afirmar que «El Greco fue el único maestro de Velázquez, y Velázquez el único discípulo del Greco».

Pero volvamos a centrarnos en la etapa de aprendizaje y aplicación del joven Diego: en 1622, en búsqueda de nuevos horizontes para su progresión como pintor, realiza un primer viaje a Madrid, siendo en este momento cuando elabora su célebre retrato al poeta cordobés D. Luis de Góngora, conservado hoy día en el Museo de Boston. Elías Tormo planteaba que, por consejo de Pacheco, Velázquez se detendría en Yepes, para estudiar el retablo de Luis Tristán existente en la iglesia de esta localidad toledana (ejecutado en 1616 y, por tanto, obra rigurosamente contemporánea, que suscitaba amplias expectativas en el joven), en el que se disponen dos de sus más notables composiciones: la *Adoración de los pastores* y la *Adoración de los Reyes*. En estos trabajos las huellas del tenebrismo caravaggiesco se manifiestan con más fuerza, superados ya los débitos venecianos asimilados a través de su maestro candiota, y debieron influir notablemente sobre el insigne visitante.

Tras este infructuoso primer intento, en 1623 vuelve a procurar su desembarco en la corte y, en esta ocasión, tiene por fin la oportunidad de retratar al joven soberano, recién ascendido al trono en 1621, mediante una feliz composición que va a suponer el inicio de su triunfal carrera y determinará su presencia definitiva en la corte. La muerte de Rodrigo de



El Greco: *Jerónimo de Ceballos* (1608-14). Museo del Prado, Madrid

Villalpando, acaecida en 1624, facilitó la entrada del sevillano en la nómina de los pintores del rey. A partir de estas fechas, la tradición del mundo escurialense y las maneras toscanas van cediendo al naturalismo sin reglas aparentes ni apenas estudio previo que caracterizarán en este momento los trabajos del joven Velázquez, tan novedosos en el contexto de la época en la capital de España, tan rigurosamente «modernos» y tan avasalladores para un público no habituado a tales licencias... pero el acceso a las colecciones reales le va a posibilitar contactar directamente con las obras de los pintores venecianos existentes en las mismas que, sin duda, debieron impresionarle fuertemente, dando con ello inicio a un proceso de cambio en su particular discurso compositivo. No obstante lo referido, a su llegada a la

corte en quien primero se fija, quien más va a determinar el rumbo en sus orientaciones estéticas y el autor que más le aprovecha es El Greco —el pintor que más escándalo causaba a Pacheco—, proyectando sus inquietudes programáticas hacia el colorista, luminoso e imaginativo artista candiota y no hacia los otros reconocidos intérpretes por aquel entonces en boga en Madrid, como Carducho o Cajés.

Y todo este proceso de cambio culminaría en 1628 con la llegada de Peter Paul Rubens a Madrid. Se trataba de la segunda estancia del artista flamenco en España, adonde había acudido por requerimiento de Felipe IV para atender la realización de una serie de encargos para la corona, al tiempo que se le encomendaban importantes funciones diplomáticas que habría de desplegar posteriormente en Inglaterra. Tiempo atrás, para completar su formación, entre 1600 y 1608 Rubens se había establecido ocho años en Italia, vinculado a la corte de Mantua, y precisamente comisionado por Vincenzo Gonzaga, Duque de Mantua, había viajado por vez primera a España, en 1603, para regalar unas obras de arte a Felipe III. Durante su larga estancia italiana había residido largo tiempo en Venecia, donde había admirado las obras de Tiziano, Veronés y Tintoretto, que le abrieron todo un nuevo horizonte de posibilidades pictóricas y le llevaron a renegar de sus mediocres maestros flamencos. A lo largo de estos años Rubens había tenido ocasión de visitar la *bottega* de Tintoretto, en Venecia, comprando a su hijo Domenico algunos dibujos y, al menos, una pintura, siendo muy influyentes en su obra los numerosos apuntes tomados del original emplazamiento del *Milagro de San Marcos liberando al esclavo*, de la Scuola Grande de San Marcos, hoy en el Museo de la Academia; y, por supuesto, el dinamismo implícito en la obra de este artista flamenco es deudor del propio que siempre subyace en la obra de Tintoretto que, al cabo, se nos muestra como un precursor del barroco, e igualmente del romanticismo, pues también en Delacroix puede reconocerse la huella del genial maestro veneciano.

Otro de los aspectos destacados de la personalidad de Rubens era el coleccionismo, y dentro de éste su devota admiración por la estatuaria clásica, otra de las competencias que pasados los años se encargaría Velázquez de coordinar durante su segunda estancia italiana, al servicio de Felipe IV, con la encomienda de adquirir piezas notables con las que engalanar los palacios de la corona española. Durante su residencia en Italia Rubens comenzó a compilar esculturas de la Antigüedad, aunque la mayor parte de su colección la conseguiría como consecuencia de un intercambio de obras con Sir Dudley Carleton. Tal era su admiración por el mundo clásico que en su casa de Amberes llegó a construir una cubierta semejante a la del Panteón, dotada de un único óculo, en una estancia circular, bajo la

que dispuso su particular repertorio de antigüedades⁸. A este respecto, Giovanni Antonio Bellori enfatiza en su biografía de Rubens sobre esta faceta culta e intelectual del artista lo siguiente:

No era meramente práctico, sino erudito, pues se conoce un libro de su mano en el que se incluyen observaciones de óptica, simetría, proporciones, anatomía, arquitectura, y un estudio sobre los principales afectos y acciones, sacado de descripciones de poetas con ejemplos de los pintores⁹.



Tintoretto: *La matanza de los inocentes* (1582-87). Scuola de San Rocco, Venecia

En cuanto al despliegue de su técnica, una vez más es Bellori el encargado de reconocer sus débitos venecianos:

Por lo que se refiere al color, Rubens lo usó con una estupenda libertad: estudió en Venecia y admiró siempre a Tiziano, Paolo Veronés y Tintoretto, con las observaciones acerca del claroscuro y de las masas de color. Pintó del natural y fue vehemente en

⁸ Con esta construcción no sólo estaba celebrando de manera explícita su veneración por la Antigüedad, sino también siguiendo de manera muy precisa las indicaciones de Serlio y Scamozzi para la adecuada instalación de un museo de pinturas y esculturas.

⁹ Giovan Pietro Bellori: *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, 1672.

las mezclas, dirigiendo la luz en contraste con los cuerpos en sombra, por lo que fue admirable en la oposición de las sombras y las luces. Su pintura está tan trabada y resuelta que sus figuras parecen realizadas con un solo trazo de pincel e inspiradas en un suspiro (...) ¹⁰.

En el momento en que tuvo desarrollo esta segunda estancia de Rubens en España el artista se encontraba en la cúspide de su carrera, con cincuenta y un años, y contando con un reconocimiento generalizado en las distintas cortes europeas, donde su obra gozaba de enorme prestigio, y a las que atendía en sus encargos desde su industrioso taller de Amberes. Para olvidar las aflicciones que le afectaban en esas fechas por la temprana muerte de su primera mujer, Isabel Brandt, acaecida en 1626 a los treinta y cuatro años de edad, se había involucrado en importantes misiones diplomáticas. Rubens llegó a España procedente de Bruselas como súbdito español, recibiendo el encargo prioritario de realizar un retrato al rey, dirigido a promocionar su imagen en las cortes europeas: todos los nobles de los Países Bajos y todas las embajadas necesitan una figura del nuevo monarca. Estos retratos reflejan el encuentro entre el pintor más famoso y reconocido de la época y el rey más poderoso, y suponen un momento único en el espacio y el tiempo, en el que Rubens supo captar la personalidad y vitalidad del joven monarca, que en ese contexto se encontraba en el cénit de su reinado. En esta tarea, durante su estancia en Madrid realiza cinco retratos del rey ¹¹ y atiende igualmente el requerimiento del monarca de realizar distintas «copias» de puntuales obras de Tiziano existentes en la colección real, que complacían especialmente al soberano y que éste quería disponer en los nuevos espacios áulicos en construcción. No obstante, llegados a este punto se hace necesario reflexionar acerca de lo que hoy día consideramos una «copia artística»: en el siglo XVII la originalidad no era valorada como un factor primordial, y la mayoría de los autores reelaboraban imágenes preexistentes que tomaban de los libros ilustrados mediante grabados y litografías, o de los propios cuadros. Palomino celebraba el «magisterio y libertad» con que Rubens copiaba a Tiziano, tarea que realizó con intensidad durante su segunda estancia madrileña, una especie de «curso de pintura veneciana avanzado». Y es que el «siglo de oro» del co-

¹⁰ Bellori: *ibidem*.

¹¹ Entre 1628 y 1629, a lo largo de esta segunda estancia en España, Rubens pintó cinco retratos de Felipe IV. Todos los que permanecieron en Madrid se quemaron en el incendio del Alcázar, acaecido en 1734. No obstante, el artista flamenco mantuvo uno de ellos en su poder, que conservó en su estudio de Amberes hasta su muerte, y que estaba destinado a servir de modelo a los sucesivos encargos que recibía para promocionar la imagen del monarca en las cortes europeas. A partir de este original se realizaron copias famosas, como las existentes hoy día en el Hermitage o en la Casa de Alba.

leccionismo en la corte española fue también el siglo de oro de la copia, siendo Felipe IV uno de los más grandes coleccionistas de todos los tiempos —sin duda el benefactor más determinante para constituir los inmensos fondos del Prado—, y el más decidido impulsor de copias de sus pinturas predilectas para colgarlas en sus distintos palacios.



Rubens: *Felipe IV* (h. 1629), 64 x 49 cm. Col. particular

Rubens era veintidós años mayor que Velázquez, casi podríamos decir que de una generación anterior, habida cuenta la esperanza de vida de la época. El rey encomendó al sevillano, dada su condición de conservador de las colecciones reales, atender y agasajar al egregio visitante en todo lo que fuese menester, proporcionándole el preciso material de trabajo y facilitándole los espacios requeridos para tal fin. Tan distinguido artista, el reconocimiento generalizado que tenían sus trabajos en el contexto europeo, su fuerte personalidad y el éxito social que proyectaba su persona, debieron representar un referente modélico para las aspiraciones del joven Velázquez, que vería en el maestro flamenco confirmadas muchas de las expectativas vitales a las que él aspiraba con su dedicación y esfuerzo diario al servicio de la corona. La distinción con un título de nobleza, concedido por Felipe IV a Rubens como agradecimiento por los diferentes retratos realizados al monarca durante su estancia, y como contraprestación por los sucesivos que habría de elaborar para embajadas y sedes oficiales europeas, debió suponer para Velázquez la confirmación del sendero que él mismo debía transitar para alcanzar idénticas metas. Sin lugar a dudas, durante todos estos meses de continua relación ambos personajes debieron empatizar, considerando el nivel intelectual de sendos comitentes y el apasionamiento de los dos genios por todo lo que tuviese que ver con el arte y la estética. Tanto Pacheco como Díaz del Valle nos refieren que en esta ocasión y durante su segunda estancia madrileña, Rubens sólo se relacionó con Velázquez, con quien ya se carteaba previamente desde antes de su llegada; y se tiene noticia de alguna de las múltiples visitas que debieron realizar conjuntamente, en las que, desde su condición de conservador de las colecciones reales, el sevillano actuaba como anfitrión, refiriéndose que «fueron juntos a ver El Escorial», la más significada «joya» de la corona, que el propio monarca estaba decidido a engalanar con la más impresionante colección de obras de arte que hubiera lugar. Como consecuencia de estos intensos contactos debió surgir una mutua admiración y, sin duda, también la amistad. Era habitual que tras un periodo de forzada inactividad, quizás ocasionada por los obligados lapsus temporales que conllevaban los dilatados viajes, los artistas se vieran en la necesidad de «hacer mano», atender la disposición de una especie de puesta a punto a la hora de acometer algún proyecto de mayor envergadura, como pudiera ser la ejecución del retrato del rey. Y como pasados los años hará el propio Velázquez con el retrato de Juan de Pareja como adiestramiento para el del papa Inocencio X, Rubens debió acometer la realización del de su anfitrión en la corte como antesala del retrato del propio monarca. Y de esta forma, a caballo entre la amistad y la forzada necesidad de experimentar con los materiales, la luz y los espacios habilitados en la corte madrileña, debió surgir el retrato realizado a un joven Velázquez, frisando la treintena, que durante años formó

parte de la Col. *Fórum Filatélico* y que en diciembre de 2013 fue subastado en la sala Sotheby's de Londres, rematándose en casi cuatro millones de euros, animados los compradores por la figura subyacente en el lienzo, de porte velazqueño, que se hizo evidente tras oportunas radiografías.



Rubens: *Retrato de Diego Velázquez* (1628-29), 76 x 64 cm.

Es éste un retrato concebido desde la óptica rubeniana, como no podía ser de otro modo, en el que las facciones del joven sevillano son atemperadas a las propias del flamenco, tal y como sucede en todo retrato de au-

tor, en el que el propio ejecutante se proyecta; pero sólo hay que establecer una comparativa con otros autorretratos del propio Velázquez realizados en fechas próximas, para confirmar sin ningún género de dudas el modelo del que hablamos en el caso del trabajo de Rubens. Si comparamos este rostro con el supuesto «autorretrato» que históricamente se ha reconocido en el joven soldado tocado con sombrero que figura dispuesto en el margen derecho de *La Rendición de Breda* (de 1634-35), o con el del *Retrato de un hombre*, redescubierto en 2009 tras una exhaustiva limpieza del lienzo, realizada por parte del departamento de restauración del Metropolitan Museum de Nueva York, habremos de concluir que, ciertamente, aunque equidistesen estos últimos algo más de un lustro respecto al primero en su cronología de factura, se trata del mismo semblante y del mismo personaje; o sea, del propio Velázquez.



Velázquez: *Autorretratos* (h. 1635 /1634-35)

En el retrato de Rubens, la mirada complacida y cómplice del efigiado denota un plus de satisfacción por tener el privilegio de ser rescatado del tiempo por tan egregio ejecutante. En los tres retratos se adopta idéntica disposición de tres cuartos para recrear el rostro del modelo, presentando al espectador el lado izquierdo de la faz; en los tres se determina similar concreción del arco superciliar, con un ligero rictus de introspección al disponerse levemente el ceño fruncido; nariz recta, patentemente elevada en la punta y escindida ésta por un característico surco en vertical, con apreciable prominencia del hueso nasal, que le otorga un particular perfilado en suave alternancia de curva y contracurva; en las tres versiones se denota una cierta adustez en la expresión, subrayada por el gesto de la boca en los dos autorretratos, aunque menos reconocible en el trabajo del



Velázquez: *Autorretrato* (h. 1635). Metropolitan Museum of Art, New York

maestro flamenco, en el que se dispone un atisbo de sonrisa. Así, el análisis intelectual de quien socava la realidad con su mirada —una cosa es mirar y otra bien distinta analizar, escudriñar de manera substancial el mundo circundante—, asomándose dentro de sí a través del espejo, es constatable en sendos autorretratos —programa en el que indefectiblemente el autor ha de quedar representado mirando directamente a los ojos del espectador, que son los suyos a través del azogue, ya que no de otra manera podría

concretarse la representación de los propios—, mientras que los efluvios visuales del modelo en el retrato de Rubens denotan un cierto tono de tímida complicidad, emplazándose en un clímax dialogante.

Da la impresión de que en el *Autorretrato* del Metropolitan Velázquez quisiera retomar la pose e incluso la indumentaria que se concertó para el retrato de Rubens, de negro y con esa austera golilla plana de tela almidonada a manera de alzacuello, con la pretensión de ofrecernos años después una versión personalizada del mismo retrato, aunque ahora interpretado por su propio espíritu y mano ejecutante¹². La versión del autorretrato de *Las Lanzas* es más libre, mucho más fresca y desenvuelta, más *veneciana*, sumida la imagen en una atmósfera *au plein air*, en la que nos ofrece un adelanto de su «modernidad» poniendo de manifiesto la auténtica dimensión de su genio, resuelto el rostro ahora con alígeras pinceladas y contornos desdibujados, donde no importa tanto la representación de la forma como la consecución de una plena integración espacial, alcanzada ésta mediante un esforzado estudio de la luz y del color.

Vuelto Rubens a Amberes, sus obras siguieron llegando a Madrid, y Velázquez, en su papel de conservador de las colecciones reales, manteniendo continuo contacto con el flamenco. La mera fecundidad de este artista, la fuerza de sus pinturas y la confirmación de la poderosa atracción que ejercían sobre Felipe IV —que le había concedido un ascenso distintivo en la escala social— tuvieron que marcar un modelo paradigmático y significar un reto personal para el joven pintor de corte, y la figura de Rubens convertirse en un referente de acción para el sevillano. No obstante, en lo concerniente al despliegue de sus respectivos programas pictóricos, Rubens se nos muestra como un pintor profundamente humanista, mientras que Velázquez patentiza en su obra la ironía de un realismo desmitificador.

Inmediatamente después de la partida de Rubens hacia Amberes, el sevillano solicita permiso al rey para viajar a Italia: las continuas evocaciones acerca de lo vivido y aprendido allí, transmitidas a Velázquez por parte de Rubens, crearían en el joven la imperiosa necesidad de interiorizar idénticas vivencias y conocer de primera mano tanto las obras como los autores referidos por el flamenco y, al tiempo, trabar contacto directo con la gran renovación artística que suponía la nueva estética barroca. Finalmente el

¹² Pacheco menciona la existencia de un autorretrato realizado por esos años en Roma, refiriéndolo en la vida de su yerno: «Entre los demás estudios hizo en Roma un famoso retrato suyo, que yo tengo, para admiración de los bien entendidos y honra de l'arte». Y también en el libro tercero: «(...) por mostrar el de mi yerno, Diego Velázquez de Silva, hecho en Roma y pintado con la manera del gran Ticiano y (si es lícito hablar así) no inferior a sus cabezas».



Velázquez: *Autorretrato* (pormenor de *La Rendición de Breda*, 1634-35).
Madrid, Museo del Prado

rey accede a complacer sus deseos, de manera que en agosto de 1629 parte desde el puerto de Barcelona con destino a Génova y, tras realizar consecutivas estancias en Venecia, Ferrara, Roma y Nápoles, retornará a Madrid a principios de 1631, después de año y medio de ausencia. Dieciocho años más tarde tendría desarrollo un segundo periplo italiano, secundado entre 1649 y 1651, que vendría a completar la inicial singladura formativa, aunque ahora con un propósito más pragmático y comercial, para atender encargos directamente relacionados con el puesto oficial que ocupaba como director de la remodelación del Alcázar madrileño. Ciertamente, los viajes de Velázquez a Italia coincidieron con dos momentos de especial efervescencia artística: la del triunfo del Clasicismo, a inicios de la década de los años treinta, y el momento en que comienza a imponerse la corriente del Barroco decorativo, a principios de la década de los cincuenta.

En su primer viaje tramará contacto con los pintores contemporáneos que trabajan en las distintas cortes de la península itálica, tomando directa nota de cuanto se cocía a nivel artístico en la fragmentada Italia de aquellos años. Se vivían entonces los momentos de la tensión entre el clasicismo y el barroco, superado ya el riguroso naturalismo de las dos primeras décadas del siglo, y estaba en auge una corriente neoveneciana, que redescubre a Tiziano y en la que luz y color quedan integrados en una única unidad expresiva, para crear atmósferas de vibrante intensidad. Velázquez debió trabar contacto con las obras de los pintores romano-boloñeses de la generación anterior (Guido Reni, Guercino) e igualmente con los trabajos generados por parte de los artistas de su generación (Pacchi, Poussin, Cortona...); al menos, dos de sus composiciones del momento así lo atestiguan: *La Fragua de Vulcano*¹³ (1630) y *La Túnica de José* (1630), que suponen sendas constataciones fehacientes de su admiración respecto a la obra de éstos, sobre todo en lo concerniente al tratamiento otorgado a los cuerpos desnudos, tan vinculado al mundo boloñés. En estos trabajos, tanto el ambiente como la recreación del espacio se convierten ya en elementos fundamentales de la obra pictórica: la luz se hace difusa, los colores se aclaran, las sombras están ligeramente iluminadas, la pincelada se despliega suelta, ligera y vibrante, adquiriendo en la composición tanta importancia las formas como los vacíos —el aire—; en suma, se ha llegado a producir un cambio radical en la concepción general de su obra, y ahora avanza en libertad para madurar sus propios objetivos estéticos.

¹³ Jacopo Tintoretto desarrolló el tema de «La Fragua de Vulcano» en dos ocasiones: hacia 1544-45, en su etapa inicial, trabajo vinculado a los elaborados para «el techo» concebido para Pietro Aretino, que, sin duda, debió tener presente el sevillano cuando concibió su propia versión, hoy presente en Raleigh, North Carolina Museum of Art; y en 1576, para el Anticollegio del Palacio Ducal de Venecia.



Velázquez: *La túnica de José* (1630). Monasterio de San Lorenzo del Escorial



Recreación en 3D de la estancia en que se desarrolla la acción de *La túnica de José*

Y llegados a este punto se ha de reconocer otro factor determinante para tal conversión, quizás la causa original de este giro en su producción que, a nuestro juicio no es otra —sin lugar a dudas— que la contemplación directa de la obra de Jacopo Tintoretto en el contexto de la ciudad de Venecia, que debió suponer una auténtica revelación para el artista sevillano.

Quienes se han reconocido subyugados por Tintoretto han sentido esa fascinación siempre tras una estancia en Venecia, ya que sus obras son de un tamaño tal, que necesariamente han de ser visionadas con la contextualización y ambientación escenográficas para las que fueron concebidas. El interés por el veneciano, del que pudo tener conocimiento a través de Pacheco y cuya obra conocía a través de Luis Tristán y El Greco, se había acrecentado tras su encuentro con Rubens, en 1628, quien era ferviente coleccionista y copista de las obras de Jacopo Robusti¹⁴.



Tintoretto: *Crucifixión* (1565). Sala dell'Albergo, Scuola de San Rocco, Venecia

No obstante, su descubrimiento definitivo y la consiguiente fascinación por el personaje y su titánica producción acaeció durante su primer viaje a Italia: una vez más, es Palomino quien nos documenta acerca de este encuentro entre las obras de Tintoretto y Velázquez en la ciudad de la laguna, relatándonos la profunda admiración que sintió el sevillano ante la contemplación pausada de estas grandiosas composiciones:

Llevaronle a Palacio, y al Templo de San Marcos, estupendo en grandeza, traza y Magestad, adornadas todas las Salas de Pinturas de Jacopo Tintoretto, de Pablo Beronés, y de otros grandes Artífices; mas la que le causó grande admiración, fue la Sala del Gran Consejo, en la que dizen caben doze mil personas; que el verla, causa respeto, y admiración; en que está aquella célebre Pintura de la Gloria, que Jacopo Tintoretto, Excelentísimo y Doctísimo Pintor (como otro Zeuxis en la Antigüedad, superior a todos los de su tiempo) pintó, con tanta armonía de Coros de Ángeles, tanta diversidad de Figuras, con tan varios movimientos, Apóstoles, Evangelistas, Patriarcas, y

¹⁴ El apodo «Robusti» le fue asignado a su padre y a su hermano Antonio en 1509, por la heroica defensa realizada por parte de ambos en una de las puertas de Padua contra las tropas imperiales. El apellido original de la familia era «Comín».

Profetas, que parece igualó la mano a la Idea (...) Asimismo vio la Escuela de San Lucas, o Academia, a donde se juntan a estudiar los pintores, y de donde han salido tantos famosos, acreditando a su Patria por Escuela del colorido (...) En los días que allí estuvo dibujó mucho, y particularmente del cuadro de Tintoretto de la Crucifixión de Christo Nuestro Señor, copioso de figuras, con invención admirable, que anda en estampa. Hizo una copia de un cuadro del mismo Tintoretto donde está pintado Christo comulgando a los discípulos, el cual trajo a España y sirvió con él a su Magestad. Quedó muy aficionado a Venecia: mas por la grande inquietud (a causa de las Guerras, que había entonces) trató de dexarla, y pasar a Roma (...)¹⁵.

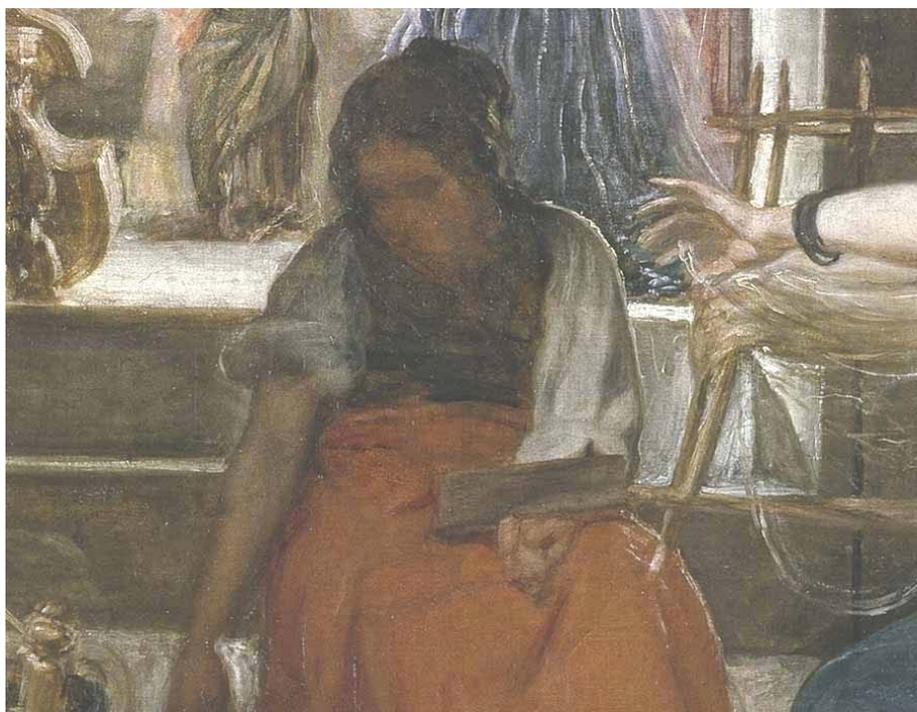


Tintoretto: *La Última Cena* (1579-81). Sala Grande, Scuola de San Rocco, Venecia

¹⁵ Antonio Palomino: «Vida de don Diego Velázquez», *Parnaso pintoresco laureado español*. Madrid, 1724.

Y Marco Boschini, que le conoció entonces y que le había encontrado extasiado ante la contemplación del *Paradiso*, bajo las incontables figuras de aquella gigantesca composición, da fe del comentario expresado por el español frente a esta magna obra del Palacio Ducal: «*Ogni cosa piu que viva*»¹⁶.

Velázquez se dedicó a copiar algunas obras de Tintoretto como manera de profundizar en el conocimiento de la pintura: un comprometido ensayo para la práctica de la representación de la tercera dimensión. En su proceder artístico el veneciano concedía gran importancia al *disegno* —entendido éste como instrumento de aprendizaje, experimentación y composición—, así como también a los aspectos técnicos de ejecución. Velázquez, como Tintoretto, es un investigador y, por tanto, sus composiciones implican un continuo replanteo; para él cada obra supone un problema que hay que resolver, lo que dificulta enormemente establecer una cronología para clasificarlas. Así, cada trabajo es completamente diferente en relación con el anterior y el posterior.



Velázquez: *Las Hilanderas* (h. 1657, pormenor). Museo del Prado, Madrid

¹⁶ «Cada cosa está más que viva». Marco Boschini: *Carta del navegar pintoresco*, 1660.

Boschini, Fray Francisco de los Santos y Palomino se ocuparon de relatar las provechosas andanzas de Velázquez por Venecia con motivo de sus dos viajes a Italia, reconociendo ser causa de su gusto por «los borrones» del Tiziano, y su decantamiento hacia el ilusionismo pictórico que posibilitan las «manchas distantes», concebidas y ejecutadas éstas para ser visionadas de lejos, como recurso de captación y representación del espacio envolvente.

No obstante, un conocedor tan profundo de los arcanos velazqueños como fue Aureliano de Beruete focalizaba determinados débitos del sevillano en torno a la directa influencia del Greco, restando importancia a la determinación percibida por aquél durante sus estancias transalpinas y, por tanto, para él...

(...) la extendida opinión de que Velázquez en aquella época imitaba a los venecianos, y especialmente a Tintoretto, procede de la impresión recibida del Greco, cuyo estilo ofrecía tantos puntos de semejanza con el de Tiziano y, sobre todo, con el de Tintoretto, sus maestros¹⁷.

Entre los distintos aspectos a resaltar en este sentido caben citar la adopción de una serie de refinamientos cromáticos, tales como el uso de carmines especiales, la equilibrada armonización de los tonos grises y la adopción de ciertos matices de gris argentado, y una mayor libertad de ejecución en la elaboración de los paños, concreción de arquitecturas y otros accesorios compositivos. Aun así, es difícil identificar una obra, o unos artistas, que llamaran tanto su atención como para convertirse en los responsables de la transformación de su pintura, por lo que podemos concluir, en estimación del paisajista madrileño, argumentando que hizo una interpretación personal de todo cuanto llegó a impresionarle en su peregrinaje artístico.

Algunas obras, como *La túnica de José*, son especialmente reveladoras de los recursos de filiación veneciana interiorizados por Velázquez: la contextualización espacial se la puede relacionar, sin duda, con la *Última Cena*, realizada por Tintoretto para San Polo (Venecia, 1568-69), que a todas luces constituye su precedente compositivo, siendo numerosos los débitos que pueden establecerse respecto a este trabajo: se dispone idéntico pavimento ajedrezado, representado en sentido oblicuo, para potenciar el efecto perspectivo; similar replanteo de la estancia en que tiene desarrollo la ficción, con figuras recortadas sobre un fondo neutro; proyección de las sombras de los personajes sobre el solado, como procedimiento para ayudar a establecer alternantes planos de profundidad en la escena; apertura de

¹⁷ Aureliano de Beruete: *Velázquez*. Madrid, Ediciones CEPSA, 1987, pág. 51.

las fugas lineales a un fondo de paisaje abierto, resuelto mediante los recursos propios de la perspectiva aérea; idéntica disposición de figuras emplazadas de espaldas al espectador en los flancos de sendas obras, como estrategia para ayudar al visitante a introducirse visualmente en la composición; similar dinamismo dramático para insuflar movilidad a la escena representada... concomitancias que pueden igualmente establecerse respecto a *La Última Cena* (1579-81) de la Sala Grande de la Scuola de San Rocco, obra paradigmática para Velázquez, en la que el acumulo de claves significadas para la construcción de su propio programa le llevó a realizar copia de la misma¹⁸, interiorizando mediante el ejercicio de la práctica pictórica este magistral compendio de certezas perspectivas. Precisamente de esta composición extrajo el sevillano gran parte de sus futuros logros respecto a su particular configuración de la representación espacial, tan significados como ponderados por la historiografía artística en algunas de sus obras maestras, como *Las Meninas*, hasta alcanzar la plasmación de una concepción espacial suma.



Tintoretto: *La Última Cena* (1568-69). Iglesia de San Polo, Venecia

Esta obra de Tintoretto constituyó para el sevillano el sumario referencial de todo un cúmulo de aciertos compositivos, la «clave» sintetizada a la que remitir una y otra vez su propio discurso crítico a la búsqueda de certezas providenciales para la práctica elevada, para la experimentación en los justos límites, para el ejercicio superior de una pintura anhelada por el artista: el empleo del audaz efecto de perspectiva en diagonal; la manera de

¹⁸ Tras creerse perdida esta versión velazqueña de la *Última Cena*, de Tintoretto, realizada probablemente en otoño de 1629, durante su primer viaje a Italia, hoy día se identifica con la versión existente en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de magistral factura y documentada trazabilidad de procedencia.



Velázquez: *Última Cena* (h. 1629, copia del original de Tintoretto),
óleo / lienzo, 65 x 52 cm. Museo de la RABASF, Madrid

disponer las luces y de incidir éstas sobre los personajes, mediante alternancias sucesivas de fuentes lumínicas que acentúan el sentido de profundidad; el acomodo y emplazamiento de figuras a contraluz como recurso para generar sentido de espacio; la proyección de las sombras que proyec-

tan los personajes representados sobre el pavimento —perspectiva escalonada—; la incorporación de techumbres abatidas y visionadas en el espacio perspectivo; la consideración de las estancias del fondo, a modo de pequeños escenarios teatrales con figuras, como fórmula para generar profundidad, que igualmente aflorará en otras obras maestras del artista, como *Las Hilanderas* —la figura femenina que trasvasa la puerta, al fondo, también es un recurso usado por Velázquez en esta misma obra—; la incorporación de concretos elementos adicionales de carácter anecdótico —como el perro—, naturalistas —el pequeño bodegón—, o potenciadores de las fugas diagonales —la chimenea, que el maestro sevillano incorporará igualmente en su obra *La tentación de Santo Tomás* (1631)—, y la adopción de recursos compositivos anticipadores de estéticas futuras, como la del neoplasticismo, que quedan patentizados por la inserción de bandas monocromáticas verticales como fórmula para componer los fondos..., tan desconcertantes en *La túnica de José*.



Tintoretto: *Venus y Marte, sorprendidos por Vulcano* (1551-52).
Alte Pinakothek, Munich

A Tintoretto le interesaba, ante todo, la estimación de la figura humana, captar la esencia de la forma y llegar a representar con solvencia la tercera dimensión sobre una superficie plana, ayudado de los recursos que le posibilitaban la perspectiva aérea y lineal. Los forzados escorzos a que sometía

sus figuras y los dramáticos contraluces en que fundía sus contornos contribuían poderosamente a potenciar una sensación de efecto estereoscópico en sus obras. Además, le añadió la voluntad de dinamizar la composición mediante una extrema libertad en el empleo del color y la materia, con despliegue de agresivas pinceladas y facturas de inacabada apariencia.

Aunque la pintura veneciana había centrado sus preferencias en el despliegue del color, como era tradicionalmente reconocido y, según Vasari, Giorgione, uno de sus más destacados intérpretes, siempre había considerado que la mejor manera de obrar y el verdadero dibujo residían en pintar exclusivamente a través de los colores. Tintoretto, cuya familia procedía de Brescia (Lombardía), aunque nacido en Venecia, había completado su formación con artistas llegados a la ciudad de la laguna desde Florencia y Roma, que tenían puesta la vista en Rafael y Miguel Ángel, que eran quienes en los años cuarenta del siglo XVI marcaban la referencia. Su conocimiento de las formas florentinas y romanas se constata en la elegancia con que concretaba la expresión de sus figuras y el alargamiento de sus formas corporales; e igualmente se mantuvo al tanto respecto al arte europeo del momento, que conoció a través de la escultura y el grabado.

Como hemos señalado anteriormente, uno de los aspectos que Velázquez asumirá de Tintoretto es el de concebir la obra como un continuo replanteo. Podemos constatar este aserto en un cuadro como *El triunfo de Baco* (de 1628), ejecutado precisamente antes de viajar a Italia con el proceder objetivo propio de un naturalismo de mayor luminosidad, que era el asumido por su parte en esas fechas, y que es modificado a su vuelta del periplo italiano para incorporar diversas sofisticaciones aprehendidas en su viaje formativo. Una vez más, son recursos socavados de distintos trabajos de Jacopo Robusti los que vendrán a «modernizar» a *Los borrachos*: para introducir en la escena al espectador, el sevillano añadirá un personaje de espaldas y sentado, a contraluz, situándolo en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, sin duda sugerido por el que colocó Tintoretto en idéntica disposición y emplazamiento en *El bautismo de Cristo* (1579-81), de la Sala Grande de la Scuola de San Rocco; coloca igualmente a un joven desnudo, a contraluz y bajo la sombra de una parra, recostado junto a Baco, con recursos extraídos del también joven mayoral que representa el veneciano en su *Adoración de los pastores* (1579-81), de común localización; y, por último, introduce un nuevo personaje, de pie, al fondo y a la derecha, en ademán de quitarse el sombrero, quedando su rostro desdibujado y su figura diluida entre las sombras, similar al que representa Tintoretto en el centro de su obra *Cristo en casa de Marta y María* (1567), hoy día en la Alte Pinakothek de Munich.



Velázquez: *El triunfo de Baco* (1628). Museo del Prado, Madrid

Tal fue la fascinación causada por la obra de Tintoretto en el joven Velázquez que, de apenas estar presente en las colecciones reales españolas, tras la muerte del sevillano era el tercer artista mejor representado en las mismas: en 1686 colgaban en el Alcázar de Madrid setenta y seis obras originales de Tiziano, siendo el cadorino el representado por mayor número de trabajos; de Rubens se disponían sesenta y dos composiciones, y a continuación se situaban Tintoretto y el propio Velázquez, de quienes se mostraban a la par cuarenta y tres trabajos. El responsable de este cambio no fue otro que el sevillano, pues durante los años de su mayor influencia y responsabilidad fue cuando la colección experimentó un exponencial y considerable incremento de obras de Tintoretto. Además, la importancia que el superintendente de las obras privativas reales otorgó al veneciano no se deduce únicamente del número de obras adquiridas para la colección real, sino también al constatar las privilegiadas localizaciones que les otorgó a éstas, desde su condición de «veedor de pinturas y aposentador mayor» del Alcázar de Madrid, del Palacio del Buen Retiro y del Monasterio del Escorial. En el Salón de los Espejos —el espacio más emblemático del Alcázar— y en 1659, un año antes del fallecimiento del entonces Aposentador Mayor de Palacio, era el tercer pintor mejor representado: de las veintiocho obras dispuestas, cuatro correspondían a Tinto-

retto, igualado en número a las que colgaban del propio Velázquez, y sólo superado por Rubens y Tiziano.

En la biografía de Diego Velázquez, escrita por Palomino pero elaborada con información recogida por su discípulo Juan de Alfaro, sólo dos pintores merecen las alabanzas del propio monografiado, Rubens («Monstruo de ingenio, de habilidad y de fortuna...») y Tintoretto, al que se refiere como «excelentísimo y doctísimo pintor, como otro Zeuxis en la Antigüedad, superior [en espíritu y viveza] a todos los de su tiempo».

Rubens y, sobre todo, Velázquez, debieron inculcar en Felipe IV el gusto por el pintor, tan mal representado en las colecciones reales con anterioridad a 1630. Probablemente, en el primer periplo italiano debió adquirir el *San Juan Bautista* que vendió en 1633 al monarca por 800 reales, con destino a la ermita homónima del Buen Retiro. Pero fue en la segunda travesía a Italia, de 1649, cuando se produjo una manifestación expresa del rey por adquirir obra de Tintoretto, aunque el viaje tenía otras específicas consignas que atender: proveer a sus palacios de un amplio repertorio de esculturas monumentales, así como regio mobiliario, contratar los servicios de pintores decorativos solventes para ornamentar las más representativas estancias (Mitelli y Colonna), así como adquirir nuevas



Hermafrodita dormido. M.º Nazionale Romano. Velázquez mandó realizar una versión en bronce a partir de la copia de época imperial que se conservaba en la Galería Borghese y que, sin duda, estimó para la composición de su *Venus del espejo*

pinturas para la colección real. De las fatigosas tareas asumidas por Velázquez para atender estos requerimientos regio no nos ocuparemos aquí por falta de tiempo, pero sí es oportuno precisar que fue empresa muy dificultosa, que ocupó al sevillano casi tres años de denodados esfuerzos. Para cumplir su tarea el pintor se auxilió en Roma de un agente, Juan de Córdoba, clérigo residente en la Ciudad Eterna, del que hablaremos puntualmente en otra ocasión, pues su quehacer en la biografía del propio artista bien lo merece.

En este segundo viaje Velázquez trajo consigo nueve obras del veneciano: *La Conversión de San Pablo*, *La Purificación de las Vírgenes Marianitas*, una *Gloria (El Paraíso)*, y seis composiciones de tono profano con escenas del Antiguo Testamento, las denominadas *Historias Bíblicas*, de h. 1552-55.

Otro trabajo que deparará trascendental influencia para Velázquez es *El Lavatorio* (1547), originalmente compuesto por Tintoretto para el presbiterio de la Iglesia veneciana de San Marcuola, donde formaba pareja con la primera de las versiones de *La Última Cena* realizadas por el maestro. Ya en fechas tempranas el original había sido sustituido por una copia, pasando más adelante a formar parte de las colecciones de Carlos I de Inglaterra. Posteriormente, el lienzo fue adquirido junto a otras tantas destacadas composiciones por parte de Alonso de Cárdenas, comisionado por Felipe IV para actuar como emisario para adquirir los bienes reales que integraban la fabulosa pinacoteca que había logrado reunir este malogrado monarca en las subastas que se sucedieron tras su decapitación, acaecida el 30 de enero de 1649. Tras su adquisición, el lienzo, de más de cinco metros de anchura, fue destinado a El Escorial. Velázquez se ocupó, como superintendente de las obras reales, de la ornamentación de las estancias del monasterio con las nuevas pinturas adquiridas en las almonedas, integradas por obras de Rafael, Andrea del Sarto, Tiziano, Corregio, Veronés, Guido Reni, Sebastiano del Piombo, Van Dyck, etc., muchas de ellas procedentes de la magnífica pinacoteca de los Gonzaga, Duques de Mantua, que en 1627 se habían visto forzados a vender gran parte de sus fondos al monarca británico.

En una carta remitida por Luis de Haro a Alonso de Cárdenas, aquél da cuentas a éste de la opinión que Velázquez tenía acerca de las pinturas adquiridas en Inglaterra, en el sentido de reconocer *El Lavatorio* como «un gran original». Para ornamentar la sacristía de la Iglesia del Escorial se reservaron las mejores composiciones, entre ellas el lienzo de Tintoretto, uno de los primeros ejemplos de la modalidad *quadro laterale*. La colocación de la obra, por parte del sevillano, en 1655, denota el conocimiento de los requerimientos que ésta precisaba para su correcta visión, situándola

priorizando una contemplación óptima sesgada y disponiendo a su alrededor todas las demás obras maestras. De 1656 data la denominada *Memoria Velázquez*, que el propio pintor, como superintendente de obras particulares del rey y Aposentador Mayor de Palacio, habría de redactar¹⁹:

[Refiriéndose al lienzo de *El Lavatorio*]: (...) Excedióse a sí mesmo aquí el gran Iacopo Tintoretto. Es de admirable capricho, y en la invención y execución admirable. Dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura: tal es la fuerza de sus tintas y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyéndose hazen parecer grande la distancia de la pieza, y que entre las figuras ay ayre ambiente. Son de vivísima aptitud todas, según a lo que atienden. La mesa, asientos, y un perro que está echado, son verdad, no pintura. La facilidad y gala con que está obrado causará asombro a el más despejado y práctico pintor; y por decirlo de una vez, quanta pintura se pudiese junto e este lienzo se quedará en términos de Pintura, y tanto más él será tenido por verdad (...) Son las figuras de el natural.



Tintoretto: *El Lavatorio* (1547). Museo del Prado, Madrid

Posteriormente, en 1657, el Padre Francisco de los Santos, cronista de las reformas ejecutadas por Felipe IV en El Escorial, reproducirá de forma prácticamente literal este pasaje atribuido al pintor sevillano.

Y en 1656, apenas transcurridos unos meses, después de recepcionar y ocuparse de colgar convenientemente *El Lavatorio* en El Escorial, Velázquez pintó *Las Meninas*. Llegados a este momento, las reflexiones antes

¹⁹ «Memoria de las pinturas que la majestad católica del rey nuestro señor D. Felipe IV, envía al Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, este año de 1656», Roma, 1658.

apuntadas en la *Memoria Velázquez* suponen una auténtica iluminación proyectada sobre la propia obra velazqueña, y una reafirmación de sus propios principios estéticos: «tal es la... disposición de su perspectiva, que [el espectador] juzga poderse entrar por él [por el espacio recreado en el cuadro]; entre las figuras hay aire ambiente...; los objetos representados son verdad, no pintura...» alcanzándose por parte del genial pintor del rey con ésta su obra maestra, ciertamente, una «verdad» inédita hasta la fecha en pintura, reactivándose para este incalificable trabajo el *non si stupisca*²⁰ que Pietro Aretino empleara para comentar la figura del esclavo abatido y escorzado, mágicamente dispuesto ante la mirada del espectador, que Tintoretto representó en su obra del *Milagro de San Marcos* (1548, Museo de la Academia, Venecia).

Ciertamente, el veneciano había activado procedimientos compositivos que lo situaban en un reino narrativo anticipador de la pintura moderna, del cine y de cierta literatura del siglo XX. Aplicaba la pintura con largas pinceladas, diluyendo los contornos de las figuras; concedía gran importancia a la percepción visual, basada en el trampantojo y en el desenfoque, como herramientas para estimular la participación del espectador: había que ocultar determinadas franjas de realidad y no mostrarlo todo a la primera mirada, para que éste se esforzase en completar el sentido de cada obra con su propia interpretación semántica; al cabo, estaba involucrando al propio espectador en la conformación de la obra pictórica. Como señaló Ortega²¹ en 1943, Velázquez se había percatado igualmente de que «la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada» y que, por tanto, sólo podemos servirnos de la realidad visual en tanto que realidad percibida a través de la forma artística, mediante la masa de color que la representa.

Con *Las Meninas* alcanzará su plenitud aquella perspectiva aérea que tanto ponderaba Ridolfi años antes en las pinturas de San Rocco; esta obra supone la culminación de un vasto recorrido secuenciado a lo largo de los siglos, el *non plus ultra* de toda una serie de recursos pictóricos, tanto técnicos como de representación: la perfecta captación de los efectos atmosféricos, la recreación absoluta en perspectiva de la profundidad y del espacio, el estudio ideal del juego de luces, la proverbial ruptura de plano entre lo real y lo fingido —con el espejo se produce una multiplicación espacial hacia lo que concurre fuera del lienzo (ilusionismo perspectivo); el espacio se agranda a través de la puerta entreabierta al fondo...—.

La estancia de *Las Meninas*, el propio recurso de incorporar el abatimiento de la techumbre para acrecentar la profundidad y el uso de la luz

²⁰ *Non si stupisca*: [no habrá quién...] «no se quede estupefacto».

²¹ José Ortega y Gasset: «Velázquez», *Revista de Occidente*. Madrid, 1959.

en la obra, al hacer acopio de su presencia con alternancia de zonas iluminadas y en penumbra, recuerda de nuevo la *Última Cena* de la Sala Grande de la Scuola di San Rocco, con introducción de similar dialéctica, en la búsqueda de acentuar el dramatismo de la escena, santo y seña de ambas composiciones y fundamento de sendos códigos iconográficos.



Recreación del espacio virtual de *Las Meninas*

Y no obstante, hemos de reconocer que —como acertadamente argumentó Ortega y Gasset, uno de los mejores conocedores de las claves generatrices que fundamentaron el proceder creativo del maestro sevillano—, «lo atmosférico (...) proviene en Velázquez de las figuras mismas y no de su contorno, espacio o ámbito (...) [ya que las cosas] en su realidad son imprecisas (...) no terminan en un perfil riguroso (...) sino que flotan en el margen de imprecisión que es su verdadero ser», que no es sino consecuencia natural de la visión estereoscópica que nos permite vislumbrar y discernir el mundo con una percepción tridimensional.

El propio Velázquez no se representa en activa tarea ejecutante, sino en disposición introspectiva, meditando sobre la escena objeto de considera-

ción, para subrayar convenientemente que no es tan esencial la elaboración práctica como la lucubración de la idea, poniendo de relieve, con rotundidad, el carácter intelectual de la pintura y su nobleza.



Velázquez: *Las Meninas* (1656). Museo del Prado, Madrid

Con *Las Meninas* se consuma el ilusionismo barroco, al romperse los límites del cuadro y fundir en un todo la realidad contingente y la artística, confirmándose, como epílogo inmarcesible, el acierto con que Luca Giordano, pocos años después, llegó a definir esta prodigiosa obra maestra como auténtica «Teología de la Pintura».