

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

PRECISIONES SOBRE LA PINTURA RELIGIOSA DE VELÁZQUEZ

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. ALFONSO RODRÍGUEZ Y
GUTIÉRREZ DE CEBALLOS

Leído en el acto de su recepción pública,
el día 23 de Mayo de 2004.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE



MADRID
MMIV

Dis -
449

1911

BR

24

1911

NS

EC

1911

NS

BR

24

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

PRECISIONES SOBRE LA PINTURA RELIGIOSA DE VELÁZQUEZ

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. ALFONSO RODRÍGUEZ Y
GUTIÉRREZ DE CEBALLOS

Leído en el acto de su recepción pública,
el día 23 de Mayo de 2004.

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE



R. 29.286

MADRID
MMIV



DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. ALFONSO RODRÍGUEZ Y
GUTIÉRREZ DE CEBALLOS

Señores Académicos:

Con honda emoción me presento a Vds. para expresarles mi más sincero agradecimiento por haber tenido la deferencia de elegirme para ocupar un puesto en esta prestigiosa y ya más que bicentenaria Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y este sentimiento de gratitud se multiplica cuando me veo precisado a manifestarlo especialmente a aquellas personas que, depositando en mí una inmerecida confianza, presentaron mi candidatura a dicha plaza: los señores Académicos don José Manuel Pita Andrade, don Antonio Bonet Correa y don Antonio Fernández Alba.

En este momento de manifestar gratitudes me vienen con nostalgia a la memoria nombres que para mí fueron hitos en el difícil pero estimulante camino del aprendizaje de la Historia del Arte, mis profesores de la Universidad Complutense de hace ya muchos años, cuando en ella cursaba la carrera y luego el doctorado en Historia: don Francisco Javier Sánchez Cantón, don José Camón Aznar y don Diego Angulo Iñiguez, ya fallecidos, que formaron parte insustituible de esta Academia, razón por la que experimenté hacia ellos un respeto y una admiración profundas, aparte de la ya producida por su magisterio. Los tres estuvieron presentes en la lectura de mi Tesis Doctoral: el primero como presidente del tribunal, el segundo como director de ella y el tercero como vocal; los otros dos vocales fueron el marqués de Lozoya y don José María Sánchez de Muniain.

Tuve luego que ausentarme de España para proseguir los estudios eclesiásticos en la Universidad de Innsbruck (Austria), donde igualmente encontré excelentes maestros, como los hermanos Carl y Hugo Rahner, pero quisiera hacer aquí especial mención de Joseph Jungman, que me animó a conciliar y relacionar los estudios de teología, historia eclesiástica y liturgia con los de arte y me puso en contacto, para ello, con el prestigioso profesor Hans Sedlmayr de la Universidad de Munich. Este me acogió no sólo benévola-mente sino con genuino interés durante los tres veranos de 1962 a 1964 que pasé en el Seminario de Historia del Arte de aquella Universidad, trabajando bajo su dirección. Estuve más adelante dos años en Roma y me es ahora muy grato evocar la figura de otros maestros desaparecidos: la de Engelbert Kirschbaum, profesor de la Universidad Gregoriana, quien me orientó en la iconografía cristiana, y a Miguel Batllori, profesor también en la Gregoriana y director entonces del Instituto Histórico de la Compañía de Jesús, a cuya iniciativa y tesón se debió la publicación de mi Tesis Doctoral, recientemente terminada, sobre los inicios y progreso de la arquitectura jesuítica en España.

Regresado a ella e instalado definitivamente en Madrid recuerdo con viva emoción la acogida que me dispensó don Diego Angulo en el Instituto Diego Velázquez, abriéndome las páginas de la revista *Archivo Español de Arte* para que colaborase en ella con artículos y reseñas bibliográficas. Ya había publicado allí años antes, en 1960, mi primer escrito, fruto de rebúsquedas en los archivos de Roma mientras acopiaba datos para la Tesis, escrito que llegó a interesar a don Manuel Gómez Moreno, tanto que él mismo lo corrigió y envió para que viera la luz en la mencionada revista. Fue también don Diego Angulo quien gestionó mi ingreso como profesor ayudante en la Universidad Complutense en el año 1971, de la que pasaría luego a la Universidad Autónoma invitado por el profesor y académico electo don Alfonso E. Pérez Sánchez.

Sería empeño inacabable el seguir evocando el recuerdo de otras muchas personas que se han cruzado en mi vida ayudándome para

convertirme en modesto profesional de la Historia del Arte. Vengo a ocupar el puesto de don Enrique Pardo Canalís que me animaba continuamente a continuar investigando y escribiendo, solicitándome, cuantas veces me encontraba, algún artículo para *Goya* y, sobre todo, para *Revista de Ideas Estéticas*, que llevaba muy personalmente. Sucedió que con frecuencia estaba necesitado de originales de suerte que él mismo se veía en la precisión de completar algunos números con aquellas importantes antologías de textos de escritores y artistas, en particular del siglo XIX. Tuve la fortuna de conocer y trabar una duradera amistad con don Enrique con ocasión de la redacción de la Tesis Doctoral que dirigía, como he dicho, su paisano don José Camón Aznar. Visitaba a éste con asiduidad no en la Facultad donde, por su cargo de decano, andaba siempre muy ocupado, sino en la sede de la Fundación y Museo Lázaro Galdiano, de la que era director. Me salía siempre a recibir el subdirector, don Enrique, con su habitual cortesía, y me entretenía con su sabrosa conversación, no exenta de un punto de fina ironía, hasta que era recibido por don José. Recuerdo que fue él en persona quien me entregó el dinero de una beca de estudios en los archivos de Roma que me fue concedida por la Fundación el año 1960.

Era don Enrique Pardo un concienzudo, meticuloso y estricto investigador de cuanto atañía a las artes plásticas y figurativas del siglo XIX. En este campo fue un auténtico pionero por cuanto que en la Universidad de la década de los cincuenta la enseñanza de la Historia del Arte finalizaba prácticamente con Goya; de Goya en adelante se abría el desierto. Se consagró, por si fuese poco, con singularidad a la escultura que, entonces y todavía ahora, era, con pocas excepciones, la cenicienta de nuestra disciplina. Fundamental fue, a este respecto, su libro *Escultura del siglo XIX*, publicado en 1951, refundición y ampliación de su Tesis Doctoral sobre los escultores de cámara de los reyes de España en aquella centuria, libro con el que obtuvo el premio Ramón Lulio, al que se sumarían luego otros muchos. Indagó después los antecedentes en la escultura neoclásica, de la que editó en 1958 otra breve pero enjundiosa monografía.

Cual si quisiese abarcar el dilatado arco temporal que se extiende desde las postrimerías del barroco hasta los precursores de la modernidad, dedicó todavía otro interesante estudio al escultor murciano Francisco Salcillo en 1965. Un año después publicó un extenso volumen, fruto de paciente recopilación de archivo, sobre los alumnos matriculados en esta Real Academia en sus diversas ramas y secciones desde 1752 hasta 1815.

Imposible reseñar los innumerables artículos de revista sobre aspectos y temas en detalle tanto de la escultura como de la pintura del XIX, pues esta última fue objeto de sus predilecciones tanto o más que la primera. De hecho su discurso de ingreso en esta Academia, el 13 de junio de 1976, versó sobre el pintor Eugenio Lucas y su mundo. Al hilo de sus publicaciones, desearía rememorar una circunstancia que anudó más si cabe mi amistad con don Enrique Pardo Canalís. Se había él interesado por la figura y personalidad de don Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), uno de los mejores y más apasionados historiadores y críticos de arte del siglo antepasado. Había escrito dos artículos, el uno, acerca de la ingente labor efectuada por aquél al frente de la revista *El Arte en España*, y el otro, sobre el papel desempeñado por Cruzada en la erección del monumento funerario de Leopoldo O'Donell en la iglesia de Santa Bárbara, eligiendo sus temas y modelos en Italia así como el escultor, J. Suñol, que había de labrarlo. Con este motivo vino a su conocimiento que yo contaba entre mis antepasados a don Gregorio, pues fue hermano de mi bisabuela materna doña Vicenta Cruzada Villaamil, con la que vivió soltero gran parte de su vida. Pensó, por consiguiente, que en mi familia se conservarían papeles y documentos de este personaje, pero desgraciadamente no era así, por lo que únicamente pude comunicarle algunos recuerdos familiares suyos transmitidos oralmente por mi abuela materna y por mi madre.

Me estimuló a trabajar algún día sobre la personalidad de este remoto antepasado mío, del que lamentaba en 1975 Juan Antonio Gaya Nuño no se hubiese escrito la monografía de que era su creador. Confieso que me he sentido tentado de tomar como asunto del dis-

curso de ingreso en la Academia el pergeño de su trayectoria vital y de su obra literaria como historiador y crítico de arte. Pero reconozco que no me encuentro suficientemente versado en la historia y en el arte del siglo XIX para aventurarme en semejante empresa. He elegido como tema el de la pintura religiosa de Diego Velázquez, un tema que, por otra parte, no le era ni mucho menos ajeno a don Gregorio Cruzada Villaamil, toda vez que en 1885 se editó póstumamente su monumental volumen *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva y Velázquez*. He seleccionado esa parcela de la creación velazqueña por considerar que, dado por supuesto por algunos estudiosos el hecho de que el pintor era frío y distante en achaque de religión y que, a causa de ello, había producido escasa pintura religiosa, ésta ha pasado un tanto desapercibida en su conjunto o, por lo menos, ha sido menos valorada y justipreciada que su otra pintura, llamémosla laica o profana. Y, efectuada esta opción, me he propuesto como meta realizar algunas modestas precisiones sobre la obra religiosa velazqueña en lo tocante a su contexto histórico, a la clientela que la contrató, a la función de culto o de devoción que había de desempeñar en cada caso y, finalmente, a la iconografía escogida para este fin.

Velázquez, pintor religioso

Entre las categorías aplicables a la vida y obra de los artistas hay una que no tomaron en consideración Rudolf y Marga Wittkower así como Otto Kurz en sus respectivas monografías sobre el tema: la del pintor religioso¹. Para serlo no es imprescindible una práctica constante de las creencias y los ritos ni una vida moralmente irreprochable. Con todo dentro de las leyendas sobre el artista religio-

¹ Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid 1982; Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1995.

so se encuentran aquellas según las cuales fray Angélico de Fiésole, Juan de Juanes y Gregorio Fernández, por ejemplo, no empuñaban los pinceles o las gubias sin antes hacer oído misa, comulgado y rezado, encomendando piadosamente a Dios el éxito de la obra que emprendían. Antítesis de estos sería el maestro de Rafael, Pietro Vannucci, llamado Perugino, cuya pintura estuvo aparentemente impregnada de sentimiento religioso y unción devota, pero que era personalmente, al decir de Vasari, agnóstico y nada inclinado a cosas de iglesia². No es fácil definir lo que es una pintura religiosa o por qué lo es, pero nos podemos valer para el caso de lo que escribió en el siglo XV Cristoforo Landino, profesor de poesía y retórica en la Universidad de Florencia: devota era la pintura que, como los sermones, resultaba fácilmente comprensible y apta para la edificación moral y la ilustración religiosa de la gente, sin requerirse del artista que su vida y costumbres estuvieran o no de acuerdo con el tema efigiado o con su estilo o modo de pintarlo³.

Uno de los pintores que ha gozado de fama de poco religioso, al menos de frialdad y distanciamiento frente al hecho religioso ha sido Diego Velázquez. Quien seguramente contribuyó más a elaborar este tópico fue don José Ortega y Gasset en sus escritos –por lo demás admirables y originalísimos– sobre el artista. Así en su Introducción a Velázquez, de 1943, escribía: “Pues bien Velázquez, apenas deja Sevilla, resuelve no pintar cuadros religiosos... La absoluta excasez y la excepcionalidad de los motivos para pintar obras religiosas nos sirven de documento para asegurar con valor concreto que Velázquez se niega a pintar cuadros religiosos. No es, sin duda, porque Velázquez fuera irreligioso... Velázquez fue verosímil-

² Giorgio Vasari, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori*, primera edición de L. Torrentino, Florencia 1550, edición moderna de Einaudi, Turín 1991, I, p. 535: “Era Pietro persona de sí poca religione e non si gli puoté giá mai far credere l'inmortalità dell'anima, anzi con parole accomodate al suo cervello di porfido ostinatissimamente recusava ogni buona via”.

³ Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, G.Gili, Barcelona 1978, p. 183.

mente tibio en materia de religión, como lo eran muchos hombres de su tiempo. Pero sería antihistórico suponer que rehusaba pintar cuadros de iglesia por motivos de impiedad. ¿Por qué, pues, esta omisión?. Hacia 1630 en España, como en el resto de Europa, los grupos más célebres de aficionados a la pintura, empezando por el propio Felipe IV, estaban cansados de cuadros religiosos. A este cansancio sólo podía responderse con otro tema, las mitologías”⁴.

El hilo argumental del filósofo y ensayista español podría parecer correcto, pero el motivo de que el artista sevillano no se dedicase a realizar pintura religiosa porque se inclinó a la mitología resulta falaz, puesto que si la razón aducida al principio de su argumento era que el limitado número de cuadros religiosos denotaba falta de entusiasmo por este género, las once mitologías pintadas por Velázquez, inferiores en número a los lienzos sagrados llevaría a la inevitable conclusión de que el sevillano tampoco se encontraba a gusto pintando escenas de la fábula pagana.

Efectivamente uno de los fenómenos que ha producido extrañeza es la escasa producción de óleos religiosos por Velázquez, apenas un doce por ciento de toda su obra hoy conocida y estimada unánimemente como autógrafa por los expertos; un hecho que no llamaría la atención en un artista italiano, por ejemplo, pero que resulta chocante en un pintor español de la época de la Contrarreforma⁵. Pero ello es fácilmente comprensible. Si Velázquez no hubie-

⁴ José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Revista de Occidente, Madrid 1950, pp. 90-91. En otros pasajes, comentando diferentes cuadros, insiste en que Velázquez “evita lo trascendente”, “mantiene la voluntad de hacer todo en sus cuadros cismundano”, apenas ofrece “ninguna impresión mística de trascendencia”, “no deja expresar ninguna emoción religiosa”, etc.

⁵ El catálogo de José López Rey, uno de los más fiables y rigurosos, en su última revisión de 1996 considera autógrafas de Velázquez 126 pinturas de las cuales 87 son retratos, 15 pinturas religiosas, 11 mitológicas, 8 cocinas y escenas de género, 3 paisajes, 2 animales y 1 historia: *Velázquez. Catalogue Raisonné*, B. Taschen, Colonia 1996. Se van encontrando nuevas pinturas de asunto religioso como Santa Rufina, las Lágrimas de San Pedro, Cabeza de Apóstol, Inmaculada,

ra abandonado Sevilla trasladándose a la corte a los veinticuatro años, seguramente habría sido autor casi exclusivamente de escenas y temas devotos, como lo fueron Zurbarán y Murillo, solicitados y casi acuciados por una clientela predominantemente eclesiástica. La prueba reside en que, de las quince composiciones religiosas que realizó a lo largo de toda su vida, más de la mitad corresponden a su etapa sevillana, habiéndolas efectuado en el corto período que va desde 1618 a 1623. El resto, es decir siete cuadros, los fue pintando entre largas pausas durante los treinta y siete años de vida cortesana; y aún dentro de este extenso lapso temporal, hizo mayor número de cuadros religiosos en los primeros años, como si le durase todavía la inercia adquirida en Sevilla.

Además una vez que entró al servicio de Felipe IV y fue nombrado pintor de cámara, tuvo que pintar lo que aquél le ordenaba, no lo que le apetecía, y la tarea para la que fue designado pintor áulico fue la de retratista, no precisamente la de pintor religioso. Eventualmente tanto el monarca como algunos cortesanos le encargaron lienzos de asunto sacro, que despachó con la misma solvencia, inventiva y originalidad de técnica con que abordó los temas profanos. Es más, recientes exámenes técnicos han revelado que el artista puso mayor esmero en la pintura de argumento religioso que en la de otros géneros, de suerte que las limitadas obras sacras pintadas con posterioridad a 1630 acusan un tratamiento más cuidadoso que las profanas, acaso como muestra de un profundo respeto hacia lo representado en ellas⁶.

pero su atribución al pintor es todavía objeto de viva polémica entre los expertos; cfr. al respecto Alfonso E. Pérez Sánchez, "Novedades velazqueñas", *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 371-390; Jonathan Brown, "Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones", *Boletín del Museo del Prado*, 36, 2000, pp. 51-69; Enriqueta Harris, "Velázquez and Seville", *The Burlington Magazine*, febrero, 2000, pp. 125-127.

⁶ Jonathan Brown y Carmen Garrido, *Velázquez. La técnica del Genio*, Encuentros, Madrid 1998, pp. 69 y 72.

El otro argumento que se ha manejado para sospechar la indiferencia de Velázquez respecto al mundo de las creencias ha sido la ausencia de libros religiosos en su biblioteca: sólo dos de entre los ciento cincuenta y cuatro inventariados a su muerte⁷. Ya Sánchez Cantón apuntó la idea de que el inventario de bienes de 1660 incluyó únicamente los libros que se hallaron en el obrador y en los aposentos del pintor, pero no seguramente los que estaban en el estrado de su mujer Juana Miranda y que éstos, dada la indudable piedad y aún beatería de la hija de Francisco Pacheco, serían en su mayor parte de rezo y de devoción⁸. Por otra parte no debe pasarse por alto el que Velázquez pudo tener a su disposición, cuando los necesitase, los volúmenes de asunto bíblico, hagiográfico o simplemente devocional que obraban en la librería del Alcázar madrileño, cuyo bibliotecario fue, hasta que falleció en 1659, un año antes que el pintor, su protector y amigo Francisco de Rioja⁹.

No pretendo presentar aquí a Diego Velázquez como una persona de una religiosidad fuera de lo común, como un experto en teología y, mucho menos como un rancio devoto. No necesitaba de ninguna de estas cosas para enfrentarse al tema religioso con sinceridad y hondura de sentimiento. No creo que fuese un hombre aséptico y distante frente al argumento sagrado ni que lo hubiese pintado exclusivamente buscando prodigios de técnica y de dicción poética. Era un cristiano corriente de su época, pero no tan tibio como lo retrató Or-

⁷ Francisco Javier Sánchez Cantón, "La librería de Velázquez", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid 1925, III, nn. 67 y 69; Pedro Ruiz Pérez, *De la Pintura y las Letras. La Biblioteca de Velázquez*, Junta de Andalucía, Sevilla 1999, nn. 21 y 77.

⁸ F.J. Sánchez Cantón, "Cómo vivía Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 5, 1942, pp. 642-643. La misma apreciación la repitió en "Los libros españoles que poseyó Velázquez", *Varia Velazqueña*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1960, I, p. 643.

⁹ Véase al respecto la introducción de Begoña López Bueno, *Francisco de Rioja. Obra poética*, Cátedra, Madrid 1984, pp. 25-26.

tega¹⁰. Numerosos datos y pormenores de su biografía, a veces pasados por alto, contradicen su supuesta frialdad religiosa. Ya desde su infancia los contactos con el medio eclesiástico sevillano fueron constantes, formando el entorno vital, la “circunstancia” orteguiana, en que creció y se educó. Su padre, Juan Rodríguez de Silva, llegó a ser notario mayor de testamentos del cabildo eclesiástico de la ciudad, encargado, en concepto de tal, de llevar a término las voluntades de los testamentarios en todo lo referente a celebración de misas, sufragios, funerales y aniversarios. Por su casa debían circular a diario vicarios, canónigos, beneficiados, párrocos y religiosos de la catedral y de las diferentes parroquias y conventos de Sevilla¹¹. No es de extrañar, por tanto, aun descontando la afición demostrada por su suegro Pacheco al estamento clerical, que en la boda del pintor actuaran como testigos tres presbíteros: el doctor Sebastián de Acosta, el licenciado Francisco de Rioja y el Padre Pabón¹². De ellos los dos primeros asistieron después al convite de bodas acompañados por el carmelita fray Pedro de Frómesta y el también sacerdote Alonso de Ávila. Todos ellos compusieron agudos quodlibetos en verso sobre asuntos como el misterio de la Eucaristía, la venida a España del apóstol Santiago y otros argumentos que aparentemente nada tenían que ver con los esponsales, pareciendo más bien una reunión de las tertulias académicas habituales en la casa de Pacheco, donde los eru-

¹⁰ Entre los estudios que, frente a Ortega, han subrayado la religiosidad en la obra de Velázquez se encuentran F.J. Sánchez Cantón, *La espiritualidad de Velázquez*, Universidad de Oviedo 1943; Juan José Martín González, “Velázquez, pintor religioso”, *Goya*, 37-38, pp. 16-31; Odile Delenda, *Velázquez, peintre religieux*, Cerf-Tricorne, Ginebra 1993; Enriqueta Harris, “Velázquez, Sevillian Painter of Sacred Subjects”, *Velázquez in Seville*, Catálogo de la Exposición, Edimburgo 1996, pp. 45-50.

¹¹ Luis Méndez Rodríguez, “La familia de Velázquez: una falsa hidalguía”, *Velázquez y Sevilla. Estudios*, Junta de Andalucía, Sevilla 1999, pp. 34-45; Id., “Entre la vida y la muerte. Nuevas aportaciones documentales sobre Velázquez en Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 535-537.

¹² *Corpus Velazqueño*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid 2000, I, doc. 12, pp. 31-32.

ditos sevillanos trataban de lucir su ingenio. Dio cuenta de esta serijocosa ceremonia el licenciado Baltasar de Cepeda, que era notario apostólico de la Audiencia episcopal y seguramente colega y amigo de Juan Rodríguez de Silva¹³.

Encontrándose el pintor ya en Madrid y, con motivo del pago del retrato ecuestre de Felipe IV a caballo, que fue expuesto con gran loa de críticos y poetas en las gradas de San Felipe el Real, el monarca le asignó un emolumento especial de 300 ducados situados en un beneficio eclesiástico. Para poder disfrutarlo era necesaria la dispensa del Papa –lo era entonces Urbano VIII- por el hecho de ser el beneficiario un seglar casado y sin hijo varón. Velázquez solicitó la dispensa por medio del Nuncio Giovanni Battista Pamphili el 14 de octubre de 1626, alegando que era pobre y tenía mujer e hijas, Francisca e Ignacia, a quien mantener. Pamphili –a quien luego retrataría el pintor como Inocencio X- la tramitó con celeridad y la pensión fue situada en el obispado de Canarias el 8 de julio del año siguiente, pensión que rentaba 248 maravedíes diarios¹⁴.

Durante el primer viaje a Italia no es que Velázquez comenzase cada jornada oyendo misa, como fingió C. Justi en un amañado diario del artista, pero sí consta que desde Ferrara, donde se entrevistó con el cardenal Giulio Sachetti, y, aunque tenía prisa por llegar a Roma, se desvió, dando un gran rodeo, hasta Loreto, junto al mar Adriático, exclusivamente para visitar como peregrino el célebre santuario mariano¹⁵.

¹³ Williams Fichter, “Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez”, *Varia Velazqueña*, I, pp. 636-639.

¹⁴ Quintín Aldea, “Diego Velázquez, pensionado eclesiástico por Canarias”, *Studia Historica et Philologica in honorem M. Batllori*, Publicaciones del Instituto Español de Cultura, Roma 1984, pp. 33-40; Salvador Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 2002, Apéndice A, documentos del 1 al 8, pp. 437-438.

¹⁵ Antonio Palomino, *El Parnaso Español...*, edición de M. Aguilar, Madrid 1947, pp. 901-902; “Y despidiendo la guía siguió el camino de Roma por Nuestra Señora de Loreto y Bolonia, donde no paró por no mortificar sus impacientes deseos”.

No pienso que lo hiciese precisamente para examinar las pinturas que allí había, pues eran antiguas y muchas de escasa importancia, sino por pura devoción religiosa¹⁶. Tanto más cuanto que luego no se detuvo en Bolonia donde, en cambio, existían muchas de sumo interés para él de la tendencia clasicista protagonizada por los Carracci y sus seguidores.

Ni en Sevilla ni en Madrid queda constancia de que nuestro artista hubiera pertenecido a alguna cofradía penitencial, asistencial o simplemente piadosa, como las famosas de la Soledad y de la Virgen de los Dolores en la corte. A la última dieron su nombre muchos pintores madrileños contemporáneos del sevillano, entre otros su condiscípulo y amigo Alonso Cano¹⁷. Si no lo hizo Velázquez fue quizás porque sabía perfectamente que tales asociaciones iban ligadas normalmente a la organización gremial de los oficios, algo de lo que deliberadamente se desvinculó a fin de prepararse el camino al ascenso social. En cambio, durante el segundo viaje a Italia, fue recibido el 13 de febrero de 1650 en la Confraternità di San Giuseppe in Terra Santa o cofradía de los Virtuosos del Panteón: “Essendo stato nella nostra Congregatione proposto per nostro fratello il Signore Diego Velasco, il quale, per essere persona idónea, fu accettato per fratello della nostra Congregatione”¹⁸. Para ser admitido en esta Confraternidad, que englobaba a muchos artistas residentes en

¹⁶ Había en el Santuario de Loreto frescos de Melozzo da Forlì, de Pomaranicio y pinturas de Lotto, Barocci y Reni, si bien lo más importante eran la arquitectura y escultura de Andrea Sansovino y otros artistas venecianos: Giuseppe Santarelli, *Loreto. Storia e Arte*, Multigrafica Emiliana, Bolonia 1983.

¹⁷ Pilar Moreno Puertollano, “Los pintores madrileños y la Cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII, 1986, pp. 51-68; José Luis de los Reyes Leoz, “La Cofradía de la Soledad: religiosidad y beneficencia en Madrid (1567-1651)”, *Hispania Sacra*, enero-junio 1987, pp. 147-182.

¹⁸ J.A. Orbaan, “Virtuosi al Panteón”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1915, pp. 44-55; Enriqueta Harris, “Velázquez en Roma”, *Archivo Español de Arte*, 31, 1958, pp. 188-191; Salvador Salort, *Velázquez en Italia*, Apéndice A, a50., p. 447.

Roma, era indispensable, según los estatutos, demostrar una idoneidad que consistía no sólo en habilidad y competencia artísticas sino además en cristiandad, religiosidad y buenas costumbres del demandante. Velázquez asistió a las sesiones posteriores a la de su admisión, celebradas el 27 de febrero y el 9 de marzo en el oratorio habitual, situado entonces en dependencias del Panteón de Agripa, donde se recitaron por los congregantes las plegarias y oraciones acostumbradas¹⁹.

El que dos años después nuestro personaje, todavía en Roma, hubiese engendrado un hijo natural, Antonio, y lo reclamase de la nodriza y madre probable de la criatura Marta, viuda de Domenico Montanini, contradice evidentemente las buenas costumbres que se le habían exigido como congregante de los Virtuosos del Panteón, pero tampoco puede ser argumento irrefutable de su inmoralidad y, menos aún, de su carencia de fe religiosa. Deslices como aquel se cometían por desgracia a diario entre personas de todos los estamentos de la sociedad sin que por ello fueran tachadas de incrédulas o disolutas²⁰.

Como contrapartida de este episodio debe contabilizarse a favor de Velázquez el hecho de que apadrinase en la pila bautismal, junto con su mujer, entre 1656 y 1658 nada menos que a seis niños y niñas, hijos de empleados de la Furriera, quienes seguramente eran subordinados suyos en calidad de Aposentador de Felipe IV. Todos ellos recibieron las aguas bautismales en la parroquia de San Juan²¹.

¹⁹ Halina Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributti alla Storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Poligrafica della Stampa, Roma 1992, pp. 23-25.

²⁰ Jennifer Montagu, "Velázquez Marginalia: his slave Juan Pareja and his illegitimate son Antonio", *The Burlington Magazine*, 968, 1983, pp. 683-685. Otras noticias documentales sobre el suceso en Salvador Salort, *Op.cit.*, p. 132 y documentos a114 y a115, pp. 464-465.

²¹ Raquel Novero Plaza, "Velázquez como padrino de niños de la Furriera", *Archivo Español de Arte*, 299, 2002, pp. 296-299.

Se conoce que Velázquez era persona amable y benevolente, reconocida como tal por los empleados que trabajaban a sus órdenes. Tampoco debe pasarse por alto que la Orden Militar de Caballeros de Santiago, en la que ingresó el artista un año antes de su muerte, era una corporación de carácter religioso cuyos miembros estaban obligados a realizar ciertos ejercicios de piedad y mortificación. Sus estatutos constreñían a los recipiendarios a practicar una suerte de noviciado durante seis meses en el convento de Uclés antes de recibir el hábito, “aprendiendo la regla de dicha Orden y las asperezas y ceremonias y las otras cosas que como caballeros deben saber”²². Únicamente en el caso de encontrarse ocupado en el servicio personal del rey, éste podía dispensar al futuro caballero del noviciado mediante licencia por escrito, licencia que parece obtuvo Velázquez el 28 de septiembre de 1659. De todos modos la licencia no le eximía definitivamente del noviciado sino sólo difería su práctica, que el pintor no pudo finalmente efectuar por sus ocupaciones continuas de Aposentador y porque enseguida le sorprendió la muerte²³.

La vivienda de la Casa del Tesoro, donde el artista transcurrió los diecisiete años últimos de su vida, estaba adornada y alhajada con varios relicarios, pinturas y objetos religiosos que Sánchez Cantón distribuyó de la siguiente manera: en el estrado la Virgen del Pópolo (icono de intensa veneración en Santa María la Mayor de Roma, de donde aquél lo traería), un Ecce-Homo, un San José hecho de castor, una Anunciata pintada sobre piedra con guarnición de bronce (imagen muy reverenciada en la iglesia de la Santísima Anunciata de Florencia, que probablemente adquirió durante su primer viaje a Italia); en el salón del piso principal un retablo del Nacimiento con su marco, un Cristo Crucificado de media vara de largo

²² Recuérdese que Velázquez tenía en su librería *La Regla y Establecimientos de la Cavallería de Santiago de la Espada, con la historia del origen y principio de ella*, Madrid 1577, número 149 del inventario.

²³ Dalmiro de Válgoma, “Por qué el santiaguista Velázquez no residió en galerías”, *Varia Velazqueña*, I, pp. 383-387.

y una cabeza de ermitaño; finalmente en el dormitorio tres relicarios, un lienzo grande con un bosquejo de un altar mayor con un Cristo, una Santa Teresa, otro Cristo Crucificado²⁴, Santa Inés, la Verónica y la madrileña Nuestra Señora de Atocha²⁵. Sorprende la existencia de tres Crucificados instalados en diferentes sitios de la casa, quizás una figura por la que el artista o su esposa experimentarían una singular devoción.

En esta vivienda falleció Velázquez asistido en su última y repentina enfermedad por don Alonso Pérez de Guzmán, arzobispo de Tiro y patriarca de las Indias Occidentales, capellán de su Majestad, quien lo envió a su pintor y aposentador para que le ayudara en aquel trance. El que el moribundo no lo llamase espontáneamente se puede explicar o porque no creyese tan inminentemente el desenlace fatal o por conjurar el fantasma de la muerte dilatando la visita del sacerdote hasta el final, punto que acontecía y acontece a muchos cristianos, no por ello incrédulos ni aún tibios. En todo caso don Alonso, como asegura Palomino, “hízole una larga plática para su consuelo espiritual y le administró los Santos Sacramentos”²⁶.

Pintura religiosa del período sevillano

Velázquez realizó en Sevilla una serie de pinturas, de asunto religioso buena parte de ellas, unas clara y decididamente encargadas para difundir el culto y fomentar la devoción por clientes eclesiásticos,

²⁴ Este Cristo Crucificado, pintura que medía media vara y cuarta de alto y tres cuartas de vara de ancho, se ha pretendido identificarlo con el que se encontró en el convento de Bernardas del Sacramento de Madrid y pasó al museo del Prado en 1946, pues coincide en las dimensiones (metro y tres centímetros de alto por 57 de ancho), pero no todos están de acuerdo en atribuirlo al pintor; cfr. Roque Pidal y Bernaldo de Quirós, *El Cristo del Sacramento pintado por Velázquez. Descubrimiento, estudio, divulgación y destino*, Blass, Madrid 1951.

²⁵ F.J. Sánchez Cantón, “Como vivía Velázquez”, art. cit., pp. 74 y ss.

²⁶ *Op. cit.*, edición de 1947, pp. 933-934.

otras de un significado un tanto críptico cuyo destino y clientela no son fáciles de esclarecer. Comienzo por las primeras sin por ello pre-juzgar su cadencia y orden cronológico, discutido por los expertos.

La *Inmaculada Concepción* y el *San Juan Evangelista* en la isla de Patmos formaron pareja y, según Ceán Bermúdez²⁷, se hallaban colocados en la sala del capítulo del Carmen Calzado y actualmente se encuentran expuestos en la National Gallery de Londres²⁸. El convento había sido fundado en 1354 y su vieja iglesia mudéjar fue rehecha hacia 1600. Desde su atrio se penetraba en el claustro principal y por su famosa escalera de mármol se ascendía al segundo piso en donde, además de los dormitorios de los religiosos con hermosas vistas al río Guadalquivir, se situaba la sala del capítulo en la que estuvieron los lienzos velazqueños²⁹. La devoción de los carmelitas de este convento a la Inmaculada databa de mucho tiempo atrás, pues ya a mediados del siglo XV don Pedro Ponce de León, conde de Medellín y señor de Marchena, había instituido, por disposición testamentaria de 1448, una fiesta en su honor que debía celebrarse anualmente en su iglesia³⁰. Naturalmente el fervor inma-

²⁷ *Diccionario histórico...*, V, p. 179. Extrañamente no menciona estos cuadros el conde del Águila en su correspondencia con don Antonio Ponz entre marzo y diciembre de 1779 ya que, refiriéndose al Carmen Calzado, sólo menciona algunos lienzos de Murillo y diversas esculturas; Juan de Mata Carriazo, "Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 14, 1929, p. 177.

²⁸ Neil Mac Laren y Allan Brahan, *National Gallery, The Spanish School*, reimpresión, Londres 1988, pp. 129-133.

²⁹ Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, Imprenta Real, Madrid 1795, II, pp. 151-152 y 402; Félix González de León, *Noticia artística de esta muy noble ciudad de Sevilla*, reimpresión, Gráficas Sur, Sevilla 1973, pp. 188-192. Según Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, en 1845 se desplomó el templo y el edificio del convento fue destinado a cuartel de caballería, pero su expolio artístico había comenzado mucho antes durante la ocupación francesa en 1808.

³⁰ D. Ortiz de Zúñiga, *Op.cit.*, II, p. 433.



Inmaculada Concepción
National Gallery de Londres

culista se incrementó en este convento y en toda la ciudad del Betis durante el pontificado del arzobispo don Pedro de Castro y Quiñones (1610-1623) el cual, siendo previamente prelado de Granada, había autorizado el hallazgo de los famosos "libros plúmbeos", de origen supuestamente remotísimo, donde ya se afirmaba la Concepción Inmaculada de María³¹. El entusiasmo se hizo entonces colectivo e impregnó todos los ambientes de la ciudad hasta convertirse en verdadera obsesión desde que en septiembre de 1613 un religioso dominico había tenido el atrevimiento de poner en duda desde el púlpito la piadosa creencia, saliendo a la palestra en su defensa franciscanos, jesuitas y carmelitas³². Precisamente uno de los que imprimió una amplio y fogoso *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora* fue el carmelita calzado fray Alonso de Sobrino, rector del colegio de San Alberto de su Orden en la ciudad, y lo hizo justamente en 1615, dedicándolo al arzobispo don Pedro de Castro.

Los cuadros de Velázquez en el convento del Carmen fueron pintados hacia 1618-1619 separadamente; por un lado el evangelista San Juan escribiendo el Apocalipsis, pluma en ristre sobre el infolio abierto, mientras levanta la cabeza para contemplar la aparición de la misteriosa mujer que consigna el capítulo 12; un grabado de J. Sadeler fue la base de esta escena en que el evangelista y el símbolo de la Inmaculada se encuentran juntos³³. Pero, por otro lado, efigió

³¹ Francisco Bermúdez de Pedraza, *Historia Eclesiástica de Granada*, 1638, ed. facsímil, Granada 1989, pp. 263-280.

³² La fuente principal sobre estos sucesos, que produjeron una auténtica conmoción en la ciudad, son los *Anales* del citado Ortiz de Zúñiga, IV, pp. 234 y ss.

³³ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid 1998, p. 56. De todas maneras para el detalle de la Mujer Apocalíptica con alas y con el dragón de siete cabezas a sus pies Velázquez pudo servirse de la estampa, hecha según dibujo de Juan de Jáuregui, inserta en el libro del P. Luis de Alcázar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi* que cita Pacheco en el *Arte de la Pintura*, como se dirá seguidamente. Véase al respecto Maurice Guillemot, "L'Apocalypse

como en gran tamaño a la Inmaculada misma partiendo del esquema iconográfico codificado por su suegro Pacheco. Los carmelitas fueron seguramente quienes exigieron a Velázquez esta extraña duplicación de pinturas, que no tendría mucho sentido en el retablo de una iglesia, pero sí en la sala interior del capítulo, ya que se conformaba a una tradición antigua y peculiar de la Orden. Según ella el supuesto fundador de los carmelitas, el profeta Elías, era asimilado a San Juan Evangelista. Ambos habían tenido una visión parecida, uno en la isla de Patmos, el otro en el monte Carmelo. La nube que Elías vio levantarse desde el mar (1 Reyes, 18, 41-44) era considerada por los carmelitas desde el siglo XV como una figura o anticipación del “*signum magnum*” que contempló san Juan en el cielo, la misteriosa mujer vestida del sol, coronada de estrellas y calzada por la luna que derivó en símbolo del icono de la Inmaculada. Para ellos aquella nube prefiguraba, a causa de su brillantez, levedad y sutileza, la integridad y pureza de María, de suerte que la utilizaron como argumento bíblico que anunciaba desde el Antiguo Testamento la Inmaculada Concepción. Por eso en los escudos, logotipos y estandartes de la Orden mezclaron las dos visiones, manifestándose en ellos la mujer apocalíptica que emergía como nube desde el monte Carmelo³⁴.

En el óleo en que Velázquez representó independientemente a esta mujer apocalíptica como Inmaculada es cierto que se atuvo a los convencionalismos establecidos por su maestro Pacheco e incluso tomó como modelo pinturas de éste, en particular la llamada Inmaculada de Miguel Cid, fechable en torno a 1619. La configuración general es casi idéntica, pero hay pormenores iconográficos bastante diferentes, pues no me refiero a problemas de factura y estilo

de Jáuregui”, *Revue Hispanique*, 102, 1918, pp. 564-579, lámina 18. Pero tanto Sadeler como Jáuregui se aprovecharon de la calcografía anterior sobre este tema de Alberto Durero.

³⁴ Bruno Borchert, “L’Inmaculée Conception dans l’Iconographie du Carmel”, *Carmelus*, II, 1, 1955, pp. 84-131.

donde las discrepancias son aún mayores. Por lo pronto la luna no es un cuerpo tan transparente y traslúcido, pues sólo su parte superior o convexa, sobre la que se asienta la figura de la Virgen, es intensamente luminosa, mientras el resto se sumerge en una fuerte penumbra. Tras la penumbra, sin embargo, se adivina un monte elevado a cuya ladera se forma una ensenada, donde navega un barco y encima de él hay un punto o estrella brillante, es decir el atributo lauretano de *Stella Maris*. También en el cuadro de Pacheco está el barco sobre el mar transparentado con una claridad meridiana, pero falta el monte puesto que los atributos del Cantar de los Cantares y de las Letanías se esparcen por una ancha y profunda llanura al borde del mar.

Es posible que Velázquez, al presentar como fondo una especie de cordillera con una cima elevada a la izquierda, hubiera intentado aludir al monte Carmelo de la tradición carmelitana, plegándose así a las exigencias de sus clientes. En este caso del mar a sus pies habría emergido la nube vista por el profeta Elías, prefiguración de la Inmaculada, nube que quedaría patentizada en las masas de ellas que, en forma de *cumulus* rodean de un lado y de otro la figura de la Virgen. Estas nubes se encuentran igualmente en el lienzo de Pacheco, pero no tan desarrolladas y con tanto protagonismo como en la pintura de su yerno, quien sobre todo les confiere una luminosidad fuera de lo común, causada por el sol que se oculta detrás de ellas y las atraviesa con sus rayos. De este modo Velázquez habría convertido las nubes vaporosas y cristalinas en metáfora de la pureza intacta de la Inmaculada, ateniéndose nuevamente a la tradición carmelitana³⁵.

³⁵ Pacheco no sólo en la Inmaculada de Miguel Cid sino en la posterior Inmaculada de Mateo Vázquez de Leca, realizada en 1621, no renunció a insertar entre las nubes cabecitas de querubines, cosa de que prescindió en absoluto Velázquez. En la Inmaculada recientemente descubierta, atribuida por unos a Alonso Cano y por otros a Velázquez, se perciben también las peculiaridades iconográficas que estamos describiendo.

Es bien sabido que cuando Pacheco en el *Arte de la Pintura* conminó a los artistas a que pintasen la luna, sobre la que se posa la Inmaculada, con los cuernos vueltos hacia abajo, se fundó en el texto de su amigo jesuita Luis de Alcázar *Vestigatio arcani sensus in Apocaypsi* que dice literalmente: “Acerca de la conjunción del sol y de la luna veo que las pinturas vulgares se equivocan con frecuencia. Pues los pintores acostumbran a poner la luna bajo los pies de la mujer con ambos cuernos vueltos hacia arriba. Pero los entendidos en matemáticas tienen como evidente que si el sol y la luna entran en conjunción entre sí y la luna es contemplada desde abajo, por una sola cara, se ven ambos cuernos o terminaciones hacia abajo, de manera que la mujer ha de estar no sobre la parte convexa sino sobre la cóncava”³⁶. Pacheco como su yerno se atuvieron en sus cuadros a este principio astronómico, pero no en pintar la luna como un globo opaco sino traslúcido, pese a lo que en el mismo libro había asentado Luis de Alcázar: “Aunque muchos teóricos se oponen, hemos dicho que la luna no es penetrada por los rayos del sol porque no es diáfana... ya que es cierto que es opaca”³⁷. Seguramente el docto jesuita conocía las recientes teorías sobre la luna formuladas por Galileo Galilei en el librito *Sidereus Nuncius*, publicado en 1610, como también las sabía el científico sevillano y notario del Santo Oficio, Benito Daza de Valdés, por lo que se deduce de su libro *Uso de los antoyos para todo género de vistas*, editado por Diego Pérez en Sevilla el año 1623. En la tercera parte de esta obra hay un diálogo entre un doctor y su discípulo, llamado Alberto, quien dice: “La otra noche observé la luna con un telescopio de tres palmos de longitud y...pude descubrir los valles de que V.M. hace mención. Son más visibles cuando la luna está en cuarto menguante o en disminución”. A lo que responde su maestro: “En mi opinión lo que parecen ser los ojos y la boca de la luna son las alturas y pro-

³⁶ Publicado en Amberes apud Ioannem Keerbergium, 1614. He utilizado uno de los ejemplares existentes en el fondo de libros antiguos de la Biblioteca de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid, p. 616c.

³⁷ *Ibid.*, p. 620e.

fundidades, pues hasta que los telescopios fueron inventados creíamos que estaban causados por que la luna es rara en unas partes y densas en otras... Generalmente la vemos muy rugosa, porosa y como manchada de viruelas, con algunos puntos de mayor luz en los sitios más elevados, por cuya razón un buen pintor sabría mejor que yo si son alturas y valles”³⁸.

Pese a que Pacheco debió estar al tanto del pensamiento de Galileo sobre la opacidad de la luna y de la semejanza de su superficie con la de la corteza terrestre, la pintó siempre en sus Inmaculadas transparente como un cristal, ya que escribe: “La luna, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacerlo claro y transparente sobre los países”³⁹. Acaso esta licencia no fuese sólo de tipo poético sino que estuviese ocasionada por el hecho de que en 1616 el Santo Oficio había amonestado al científico italiano para que abandonara la teoría heliocéntrica, lo que hizo que también se supusiese herética su opinión sobre la materia lunar. En cualquier caso Eileen Reeves ha suscitado recientemente la idea de que el modo de representación de la luna en las Inmaculadas de Pacheco y Velázquez fue reflejo de las polémicas levantadas entre 1610 y 1616 acerca de las opiniones manifestadas por Galileo en el *Nuncius Sidereus*⁴⁰. En estas polémicas intervinieron muy activamente los profesores jesuitas de matemáticas en el Colegio Romano, estando muchos de ellos a favor y otros en contra⁴¹, y sus ecos debieron llegar al colegio jesuita de San Hermenegildo de Sevilla. Pacheco se habría inclinado por la opinión conservadora que sostenía su amigo el padre Juan de Pineda, contraria a la más moderna de su compañero Luis de Alcázar.

³⁸ Edición facsímil con estudio preliminar de Manuel Márquez, hecha por J. Cusano, Madrid 1923.

³⁹ *Arte de la Pintura*, edición de B. Bassegoda, Cátedra, Madrid 1990, p. 577.

⁴⁰ E. Reeves, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton University Press, 1997, pp. 185-212.

⁴¹ Véase al respecto William R. Shea y Mariano Artigas, *Galileo en Roma. Crónica de 500 días*, Encuentros, Madrid 2003, pp. 33-96.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta para calibrar la sentencia más conservadora, que la luna, como cuerpo cristalino, perfecto e incorruptible, habría sido expresada por Aristóteles, sentencia que habían asumido los escolásticos medievales en cuanto que, de ese modo, el satélite de la tierra se podía convertir en símbolo adecuado de la integridad inmaculada de la Virgen, tanto más cuanto que en la Biblia el Cantar de los Cantares aclama a la esposa, figura de María, “pulchra ut luna” (5,10)⁴². Por el contrario Velázquez, como se empeña en afirmar Reeves, aunque creo que en vano, se mostró más reticente y ambiguo y pintó en su Inmaculada una luna que, aun siendo transparente, produce la impresión en su mitad inferior, al ser cortada por la cresta sinuosa de la cordillera que se transparenta detrás, de ser la imagen que observó de ella Galileo al cuarto o quinto día después de la conjunción: “una superficie no lisa y pulida sino áspera y desigual..., recubierta por doquier de ingentes prominencias, oquedades y anfractuosidades”⁴³.

Con todo parece que Velázquez pudo más bien ajustarse a lo que de la luna opinaba el padre François Aguilon quien la consideraba, frente al italiano, como un globo de cristal que, traspasado por los rayos del sol, los refleja de manera muy desigual, produciendo a causa de la refracción zonas intensamente luminosas y otras más pálidas⁴⁴, pues nuestro pintor tuvo en su librería el tratado de este jesuita flamenco⁴⁵. Como última novedad cabe observar en la In-

⁴² Estas ideas están explañadas por Steven F. Ostrow, “Cigoli’s Inmacolata and Galileo’s Moon: Astronomy and the Virgen in Early Seicento Rome”, *The Art Bulletin*, junio de 1996, pp. 218-235.

⁴³ Galileo, *El mensaje y el mensajero sideral*, traducción de Carlos Solís, Alianza, Madrid 1990, p. 37.

⁴⁴ F. De Aguilon, *Opticorum Libri Sex*, Plantino, Amberes 1613, citado por Reeves, pp. 210-211; August Ziggelaar, *François de Aguilon, S.J. (1576-1617). Scientist and Architect*, Institutum Historicum Societatis Iesu, Roma 1983.

⁴⁵ Figura en el inventario con el número 8, aunque desconocemos cuándo lo adquirió. En todo caso consta que había un ejemplar en el colegio jesuítico de San Hermenegildo de Sevilla. Tampoco la luna de la Inmaculada de Velázquez tiene

maculada velazqueña unas estrellas alrededor de la cabeza de la Virgen que son diferentes de las que pintaba Pacheco. Éste las figuraba de seis puntas, fijas y como clavadas en el cielo, Velázquez como puntos luminosos oscilantes y, por ello, más a tenor de la descripción de Galileo: "Las estrellas nunca se ven delimitadas por su contorno sino que se presentan como fulgores cuyos rayos vibran y centellean notablemente"⁴⁶.

En 1619 está fechado por excepción el cuadro velazqueño de la *Adoración de los Reyes*, actualmente en el museo del Prado. El conde del Águila envió a don Antonio Ponz en 1764 una relación, hecha por don Francisco de Bruna, de las mejores esculturas y pinturas contenidas en los conventos y palacios de la ciudad, donde decía textualmente: "Noviciado de San Luis: de Diego Velázquez una Adoración de los Reyes, lienzo grande en la capilla de los novicios"⁴⁷. El noviciado de San Luis Rey de Francia fue fundado en 1609 por doña Luisa de Medina, nieta del administrador de la Casa de la Moneda y viuda hacía años del acaudalado comerciante don Juan Fernández de Castro, donando para ello las casas principales que adquirió de la familia Enríquez de Ribera, casas situadas en la Calle Real (hoy de San Luis). La fundadora entregó el capital necesario para la institución en juros y censos, reservándose mil ducados anuales que el noviciado quedó obligado a pagarle en alimentos. No fue, pues, muy boyante la situación en que los jesuitas

ningún parecido con la que pintó Ludovico Cardi, llamado Il Cigoli, a los pies de la Inmaculada de la cúpula de la Capilla Paulina en Santa María la Mayor de Roma, que sí fue representada conforme a las observaciones astronómicas de Galileo, con el que este pintor mantuvo asidua correspondencia epistolar; véase el artículo citado de Steven F. Ostrow y el de E. Panofsky, "Galileo as a Critic of the Arts", *Isis*, marzo de 1956, pp. 3-15.

⁴⁶ *El mensaje y el mensajero sideral*, p. 62.

⁴⁷ Juan de Mata Carriazo, "Correspondencia de don Antonio Ponz con el conde del Águila", cit., p. 176; J. Ainaud, "Pinturas de procedencia sevillana", *Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, pp. 54-63.



Adoración de los Reyes Magos
Museo Nacional del Prado

aceptaron la fundación, según comenta Ortiz de Zúñiga⁴⁸. Se explica así que se vieran precisados a tomar en préstamo 6.000 ducados el año 1616 para acabar de acomodar el edificio⁴⁹. No se hizo entonces iglesia sino una capilla u oratorio en una de las dependencias de la casa de los Enríquez de Ribera, capilla donde al morir fue enterrada doña Luisa de Medina. Seguramente para que hiciese las funciones de retablo de esta capilla encargaron los jesuitas a Velázquez la pintura de la Epifanía, quizás por mediación de Pacheco, buen amigo de ellos.

Era todavía rector y maestro de novicios, cuando adquirió el lienzo, el padre Juan de Casarrubios, quien cesó en mayo de 1619, pero no barranto que fuera este austero jesuita quien la agenciase en razón de este detalle que se narra en su biografía: “Y fue cosa de reparo que, habiendo tenido tantos oficios en la Compañía y habiendo estado en Roma, no tuviese una lámina u otra pintura de primor que, a título de devoción, aún los más ajustados suelen tener”⁵⁰. Con semejante mentalidad se hace difícil creer que hubiese encargado una costosa pintura. Tampoco es de suponer que la adquiriese su sucesor el padre Álvaro Arias, sevillano, quien continuaba en el cargo en 1622, pues, a parte de ignorar sus gustos artísticos, el noviciado seguía estando en una situación económica muy precaria y había que mantener a los ochenta y siete sujetos que lo habitaban entre sacerdotes, estudiantes, novicios y legos⁵¹. Por eso crece en verosimilitud la hipótesis de que a la postre costease el cuadro don Juan de la Sal y Aguiar, obispo titular de Bona en África y auxiliar de varios arzobispos sevillanos.

⁴⁸ Diego Ortiz de Zúñiga, IV, p. 221.

⁴⁹ Archivo Romano de la Compañía de Jesús, Bética, 4-I, fol. 206v.

⁵⁰ Biografía escrita por el P. Juan Eusebio Nieremberg, *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, Mensajero, Bilbao 1891, VII, pp. 237-250.

⁵¹ Por el catálogo domiciliario sabemos que tenía 41 años, salud mediocre y que había sido profesor y predicador.

Había nacido en 1550 y fue siempre muy afecto a la Compañía de Jesús y especialmente devoto del noviciado, donde ordenó sepultarse cuando falleció en 1630. De él afirma Ortiz de Zúñiga que fue de mucha virtud y poca ambición al haber rechazado el obispado de Málaga para el que le propuso Felipe IV⁵². Años antes, en 1604, había pagado las pinturas del retablo de la Casa Profesa, que en un principio encomendó al italiano Girolamo Lucente da Correggio, pero los bocetos previos le disgustaron de manera que traspasó el encargo a otros artistas de estilo más avanzado, sobre todo a Juan de Roelas⁵³. Es factible que su gusto artístico coincidiese con el literario en el interés por una dicción sazónada de naturalismo popular y castizo, de que dio personalmente muestras en las cartas que dirigió al duque de Medina Sidonia con motivo de contarle las extravagancias y los falsos milagros con que el clérigo alumbrado, Francisco Méndez, ofuscaba por aquella época a muchas damas sevillanas⁵⁴. Su genio agudo y despierto, repleto de fina burla, quizás le llevó a elegir ahora a Velázquez, como antes a Roelas, porque cada uno de ellos protagonizó la pintura más original y avanzada de Sevilla en su momento.

La *Adoración de los Magos* debió permanecer en la capilla primitiva del noviciado hasta su demolición para fabricar la magnífica iglesia nueva en 1699. Cuatro años antes avisaba un papel impreso, en que se solicitaba de los sevillanos, limosnas para su construcción,

⁵² D. Ortiz de Zúñiga, IV, p. 212. Repite lo mismo Fermín Arana de Varflora, *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes o dignidad*, Imp. Vázquez e Hidalgo, Sevilla 1791, tercera parte, p. 55; Carlos Ros (director), *Historia de la Iglesia de Sevilla*, editorial Castillejo, Sevilla 1992, pp. 840-841.

⁵³ *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II, Universidad de Sevilla, 1930, pp. 159-161; Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1985, pp. 140-141.

⁵⁴ M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, B.A.C., Madrid 1956, II, pp. 195-197. El estilo literario del obispo fue muy alabado por Francisco de Quevedo.



de lo siguiente: "El Noviciado de la Compañía de Jesús usaba para iglesia una pieza que fue casa de repartimientos... obra de tapias débilmente mantenida hasta ahora a fuerza de reparos y entivos, de que ya se hallaba incapaz..., acabando de confirmar este común sentir el suceso o aviso que ella misma nos dio la última semana de mayo de 1695 en que se derrumbó un pedazo de tapia de la pared inmediata al altar mayor"⁵⁵. En la nueva iglesia inaugurada en 1731 no se colocó ya el lienzo de Velázquez sino, como insinúa Ortiz de Zúñiga, en una capilla retirada donde los novicios tienen sus ejercicios espirituales, probablemente la actual capilla interior⁵⁶. En ella realizaban los aspirantes a jesuitas sus oraciones, meditaciones y prácticas habituales de piedad, no los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Algunos estudiosos han interpretado equivocadamente las palabras del cronista de Sevilla pensando que el cuadro velazqueño tenía algo que ver en su iconografía con alguna de las meditaciones de los mencionados *Ejercicios*, así como también por el hecho de haber sido situado en el informe de Bruna en una capilla de novicios en 1764 antes de la expulsión de los jesuitas⁵⁷.

El contenido iconográfico del cuadro es tan común que podía estar lo mismo en una parroquia o en un colegio que en un noviciado. Una explicación rebuscada de por qué se eligió el asunto de la Adoración de los Reyes sería la de haber querido agradar a la fundadora, quien tenía como patrono a San Luis Rey de Francia, por aquello de que el lienzo figuraban los primeros reyes cristianos de la historia. Pero no resulta convincente toda vez que Velázquez no se recreó precisamente en la descripción de atributos que, como los mantos de armiño, las coronas y los cetros, hubieran asegurado que

⁵⁵ Archivo Provincial de Toledo, Compañía de Jesús, caja 7, n. 17.

⁵⁶ D. Ortiz de Zúñiga, IV, p. 59.

⁵⁷ Hubo dentro del edificio del noviciado unos aposentos, que sufragó el arzobispado don Manuel Arias y Porres en 1715, donde él y los sacerdotes de la diócesis acostumbraban a practicar los *Ejercicios Espirituales*, pero se desconoce si había una capilla específicamente destinada a la práctica de ellos.

los tres protagonistas de su Adoración eran justamente reyes. El pintor se sujetó literalmente al evangelio de San Mateo donde se les denomina magos de Oriente. Pues bien la Adoración de los Magos desde el punto de vista de la teología y de la liturgia equivale a la “Epifanía”, es decir a la “manifestación” de la divinidad de Jesucristo a los pueblos paganos, divinidad que los magos de Oriente reconocieron: “Y postrándose le adoraron” (Mateo, 2,11) y se supone que transmitieron como mensaje a los pueblos gentiles de donde procedían. En esta dirección es, a mi entender, como se debe interpretar el contenido del cuadro.

Los novicios y escolares que habitaban en el noviciado de Sevilla eran educados para continuar de alguna manera la misión de los magos de Oriente, los primeros “misioneros”. En el papel impreso de 1695, antes mencionado, se animaba a los sevillanos a costear la nueva iglesia “por criarse en el noviciado aquellas primeras plantas que son después de tanto fruto a las Repúblicas del mundo... aún en los últimos términos de las Indias, adonde cada día en Apostólicas Misiones los vemos ausentárenos buscando para Dios las almas y para sí los inmensos trabajos y por premio la dichosísima corona del martirio”⁵⁸.

El cuadro de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* es recordado por primera vez en el informe de Francisco de Bruna como situado en el convento de San Antonio: “De Diego Velasques San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen (esta pintura se halla ya mui maltratada de las injurias del tiempo por estar en el compás)”⁵⁹. El convento de San Antonio Abad fue erigido en 1438

⁵⁸ Esta interpretación fue apuntada por Ronald Cueto, “The great Babilón of Spain and the Devout: Politics, Religion and Piety in the Seville of Velázquez”, *Velázquez in Seville*, Edimburgo 1996, pp. 29-33, pero no me parece acertada la connotación escatológica de la pintura ni su relación con la sospechosa Congregación de la Granada. Para otras lecturas iconográficas del cuadro véase Juan Miguel Serrera, “La Adoración de los Reyes Magos, un retrato de familia”, *Velázquez*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid 1999, pp. 351-365.

⁵⁹ Juan de Mata Carriazo, artículo citado, p. 179.

por la Orden Hospitalaria que cuidaba de los enfermos del llamado fuego sacro, por lo que justamente fue advocado al santo que se creía curaba este género de dolencia. La iglesia antigua fue remodelada totalmente entre 1724 y 1730, manteniéndola los hospitalarios hasta que en 1791 extinguió esta Orden Carlos III. Ya al tiempo de su última reconstrucción se le anexó la capilla de la Hermandad de Jesús Nazareno. Siempre tuvo el compás o atrio al aire libre donde estuvo la pintura velazqueña, compás por la que se entraba a la iglesia desde la calle de Armas, hoy de Alfonso XIII⁶⁰.

Lo que se ignora es por qué había un cuadro de san Ildefonso en este convento en 1764 y, además, expuesto a las inclemencias del tiempo que han producido en él deterioros irreparables⁶¹. En la ciudad hubo una parroquia de San Ildefonso muy antigua que, por amenaza de ruina, tuvo que cerrarse durante mucho tiempo, trasladándose provisionalmente el culto a la de San Nicolás. Quizás el cuadro de San Ildefonso fue encargado para aquella iglesia y con su cierre al culto habría sido trasladado a otro sitio, pues la veneración al santo arzobispo de Toledo era proverbial en Sevilla, donde se creía que había estado aprendiendo con san Isidoro.

Los entendidos fechan el lienzo entre 1620 y finales de 1622, apuntando alguno a que Velázquez lo pintó después de haber estado por primera vez en Madrid; así podrían explicarse algunos rasgos que le emparentan con el estilo de El Greco, pues Pacheco le habría recomendado que no le dejase de visitar en Toledo como él mismo lo había hecho en 1611⁶². Precisamente en la ciudad imperial había sacado a la luz recientemente, en 1618, la más moderna

⁶⁰ F. González de León, *Op. cit.*, pp. 173-176.

⁶¹ El examen técnico detectando estos deterioros y los repintes sucesivos en Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnicas y evolución*, Museo del Prado, Madrid 1992, pp. 103-111.

⁶² Bernardino de Pantorba, *La vida y la obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico*, Madrid 1955, pp. 82-83.



Imposición de la casulla a San Ildefonso
Museo de Bellas Artes de Sevilla

vida de san Ildefonso Pedro Salazar de Mendoza, ocupándose en los capítulos XI y XII del libro del episodio de la descenso de la Virgen a la catedral y del regalo de una casulla al santo arzobispo⁶³. El erudito toledano se fundó en las fuentes más antiguas, el *Elogium Beati Ildephonsi*, compuesto por Julián de Toledo⁶⁴, y en la *Vita Sancti Ildephonsi, Toletanae sedis Episcopi*, escrita por Cixilla, su sucesor en la silla episcopal⁶⁵. Todos ellos sitúan el episodio en la catedral al ir a comenzar el edificio de maitines de la fiesta de la Expectación del Parto o de la Virgen de la O, fiesta que había establecido el 18 de diciembre el X Concilio Toledano.

Iba acompañado el arzobispo durante la noche por canónigos y pueblo cuando al entrar en el templo, sumido en la oscuridad, “le hallaron con tanta luz y resplandor que, espantados los que acompañaban al santo, volvieron huyendo sin poder pasar adelante. Solo san Ildefonso con ánimo celestial caminó para el altar mayor a hazer oración como lo acostumbraba. Haziéndola de rodilla vió cerca a la beatísima Virgen acompañada de Ángeles y de muchas Vírgenes en la cátedra o silla pontifical desde donde solía predicar”⁶⁶. Julián de Toledo y Cixilla colocan los ángeles a la entrada de la catedral pues durante la aparición la Virgen estuvo acompañada únicamente de santa vírgenes: “Descubrió Ildefonso sentada en la cátedra episcopal a la Virgen y observó que repartidos por todo el ábside había grupos de Vírgenes que entonaban salmos de David”⁶⁷. Esto era lógico por cuanto Ildefonso había escrito un tratado para defender la doctrina

⁶³ Pedro Salazar de Mendoza, *Vida del glorioso Doctor S. Ildefonso de Toledo, Primado de las Españas*, Toledo 1618; he utilizado el ejemplar del fondo de libros antiguos de la Biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas de Madrid, s. 3.833.

⁶⁴ J.P. Migne, *Patrología Latina*, vol. 9, París 1851, pp. 44-56.

⁶⁵ *Acta Sanctorum*, tomo III, enero, V. Palme, París 1873, pp. 149-150.

⁶⁶ Salazar de Mendoza, *Op. cit.*, p. 79.

⁶⁷ J.F. Rivera Recio, *S. Ildefonso de Toledo. Biografía, época, posteridad*, B.A.C., Madrid 1975, pp. 226-235.

tradicional de la virginidad de María después del parto, negada entonces por Joviniano y otros heresiarcas y, por consiguiente, debía estar rodeado de santas Vírgenes como ella. Además la aparición tuvo lugar una semana después de que la Virgen y mártir santa Leocadia hubiera resucitado momentáneamente de su tumba para anunciar a Ildefonso que Santa María le regalaría de allí a poco con su presencia para recompensarle de la defensa que había efectuado de su virginidad, despidiéndose de él hasta entonces⁶⁸.

Velázquez en su pintura hace comparecer a ocho santa vírgenes escoltando a la Virgen de vírgenes, reflejando a la letra los textos de Julián y Cixilla y no el de Salazar de Mendoza, como tampoco el de los Santorales al uso, al menos en el punto del acompañamiento de las solas vírgenes. No son, pues, “ángelas”, como algunos han calificado a estas mujeres por pensar que el artista sevillano se habría contagiado de la manera femenina con la que El Greco efigió muchas veces a los ángeles. Muchos de los rostros de estas vírgenes acompañantes son ahora irreconocibles a causa del deterioro de la pintura, pero entre ellos se debería reconocer a santa Leocadia y acaso a otras vírgenes toledanas como santa Casilda. Nuestro pintor debió tomarse la licencia, no absolutamente injustificada, de introducir en este grupo a dos vírgenes y mártires de Sevilla, santa Justa y santa Rufina, que deben ser las que dialogan entre sí en el extremo superior derecho del cuadro; por lo menos los rasgos faciales y el tocado del pelo de la que está vista de perfil se asemejan a los de la Santa Rufina, recientemente descubierta y atribuida por algunos expertos a nuestro pintor.

También se ajusta Velázquez literalmente a las fuentes citadas donde se dice que la Virgen fue la que con sus propias manos entregó la casulla a san Ildefonso. Los posibles modelos pintados o grabados que pudieron estar a su disposición subrayan este hecho.

⁶⁸ Francisco de Pisa, *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo*, Pedro Rodríguez, Toledo 1605, libro II, cap. XXIII, pp. 14-106.

J.M. Serrera adujo la pintura de Pedro de Campaña que está en el retablo de la capilla del Mariscal en la catedral sevillana y E. Harris la estampa de Antón Pizarro grabada por Alardo de Pomma que ilustra el libro mencionado de Pedro Salazar de Mendoza⁶⁹. Pero tanto en la una como en la otra la Virgen María se encuentra rodeada no de vírgenes sino de ángeles con alas y el protagonista aparece sólidamente arrodillado sobre el pavimento del altar. En el lienzo de Velázquez no se percibe el suelo o pavimento y san Ildefonso parece levitar hacia arriba, hacia el encuentro con Nuestra Señora quien dirige su mirada hacia abajo, imantándole con ella.

Más que una situación de trance místico este encuentro recuerda a una tramoya de teatro. En la comedia hagiográfica de Lope de Vega *El capellán de la Virgen, San Ildefonso*, publicada en 1623, cuando se produce la aparición o “descensión” de María dice la acotación correspondiente: “Ildefonso se ponga sobre la peana y vaya subiendo y el trono de la Virgen bajando con los ángeles que traen la casulla”, y al cesar la aparición: “Vuélvase a subir el trono de la Virgen”⁷⁰.

Velázquez retrató a san Ildefonso de perfil, con túnica blanca y capa negra, es decir con el hábito cisterciense pues era monje, pero sobreponiendo a la capa una esclavina de color granate para señalar su dignidad arzobispal. El rostro es ascético y demacrado, casi espectral. No es imposible que el pintor hubiese querido relacionar la figura del santo con la de alguno de los varones sevillanos que, como Bernardo del Toro y el arcediano Vázquez de Leca, se habían distinguido por el ardor puesto en la defensa de la creencia en la Inmaculada Concepción, habiendo sido enviados a Roma por el cabildo eclesiástico de la ciudad en 1616 para recabar del Papa la an-

⁶⁹ *Velázquez in Seville*, cit., pp. 39 y 46.

⁷⁰ *Obras de Lope de Vega*, edición de M. Menéndez y Pelayo, tomo X, B.A.E., Madrid 1965, p. 323. Otras referencias pictóricas y literarias véanse en Rosa López Torrijos, “Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I-2, Fundación Universitaria Española, Madrid 1988, pp. 165-212.

helada definición dogmática. Según cuenta Ortiz de Zúñiga corría por Sevilla la voz de que el maestro de todos ellos, el venerable Hernando de Mata, había tenido una revelación de Nuestra Señora quien le dijo que se servía de ellos en defensa de aquella causa de la misma manera que san Ildefonso había defendido su virginidad. Y apostillaba que la célebre coplilla “Todo el mundo en general...”, escrita por Miguel Cid, impresa por el arcediano y puesta en música por Bernardo de Toro se había publicado el 23 de enero de 1615, fiesta de san Ildefonso. Por si fuera poco en 1617 Francisco de Rioja había compuesto un folleto, ahora perdido, titulado *Ildephonso o Tratado de la Concepción de Nuestra Señora*⁷¹.

El *San Pablo* y *Santo Tomás*, que figuran en los museos Nacional de Arte de Cataluña y Orleáns, son así mismo pinturas religiosas realizadas por Velázquez entre 1618 y 1620 no para el culto público sino con sentido devocional. Tuvieron que pertenecer a una serie de los doce Apóstoles, de la que sólo han llegado hasta nosotros estos dos ejemplares⁷². Su destino debió de ser el de alguna sacristía —como en la serie de El Greco en la de la catedral de Toledo o el de alguna sala interior del convento. De hecho Antonio Ponz en el tomo del *Viaje* dedicado a Sevilla escribe refiriéndose a la Cartuja de las Cuevas: “En el oratorio de la capilla prioral alta hay una pintura de Murillo... y en una pieza más afuera varias que representan apóstoles que, si son de Velázquez, como allí quieren, puede ser que las hiciese al principio”⁷³.

Series grabadas de los apóstoles hubo muchas y famosas: la de Durero en 1523, la de A. y J. Wierix hacia 1570, la de H. Goltzius

⁷¹ Op. cit., IV, pp. 244-245 y 247; Begoña López Bueno, *Francisco de Rioja*, cit., p. 19. El tratado de Rioja perdido es mencionado por Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nova*, I, Ibarra, Madrid 1783, p. 467.

⁷² Jacqueline Pruvost-Auzas, “L’Apotre Saint Thomas de Velázquez au Musée des Beaux Arts d’Orleans”, *Varia Velazqueña*, I, pp. 316-19. La autora intentó en vano identificar algún otro cuadro de la serie.

⁷³ Tomo VIII, carta VI, ed. Aguilar, Madrid 1947, p. 742.

en 1589 y, más cercana a Velázquez, la de Rubens de 1610 grabada por T. Galle y otros burilistas. Parecería que nuestro artista tuvo en cuenta alguna de ellas a causa de la inscripción en letras capitales latinas con el nombre de cada apóstol, puesta en el borde superior, pero tomaría como mucho los atributos de estos apóstoles, a que también hace referencia su suegro Pacheco en la tercera parte del *Arte de la Pintura*, pues, por lo demás, compuso a sus dos apóstoles con entera libertad a modo de retratos, utilizando probablemente modelos del natural, y sin complicarse con su iconografía, pues no había por qué⁷⁴.

Ofrecen, por el contrario, algunas dificultades para catalogarlas como pinturas religiosas las dos cocinas *Cristo en casa de Marta y María* y *Cristo en casa de los discípulos de Emaús*, donde se da una desconcertante, aunque intencionada, mezcla de géneros, en virtud de la cual pueden ser considerados cuadros de género tanto como cuadros de tema sagrado. En realidad este tipo de pinturas podían escandalizar al vulgo, como lo manifestó Vicente Carducho a propósito del decreto del Concilio de Trento sobre el decoro de las imágenes: “También es justo se repare en otras pinturas de devoción pintadas con tanta profanidad y desacato que apenas se conoce; y vi los días pasados pintada aquella santa visita de Christo a las hermanas de Lázaro, la devota Magdalena y la solícita Marta, cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, de capones, pavos, fruta, platos y otros instrumentos de cocina que más parecía hostería de gula que hospicio de santidad”⁷⁵. Aparentemente estas composiciones en que se mixtificaban lo sacro y lo profano no iban dirigidas a las gentes del común sino a ciertas elites cultivadas que tenían más

⁷⁴ August L. Mayer, “Eine unbekante Arbeit des Velázquez”, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 56, 1921, pp. 35-39, piensa que Velázquez se basó para el lienzo de San Pablo en un grabado de G. Gauw.

⁷⁵ *Diálogos de la Pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Turner, Madrid 1979, pp. 350-351. Carducho no se refería directamente a Velázquez pero sí a sus probables modelos Pieter Aertsen y Joachim Beukelaer.

criterio y sabían apreciar estos sofisticados juegos de ingenio. Principalmente en los cuadros de Velázquez donde lo fundamental, el asunto sagrado, se relegaba a un segundo insignificante término y aún se lo camuflaba bajo la apariencia equívoca de un cuadro, de un espejo o de una ventana, mientras en destacado primer término figuraba notoriamente la cocina o el bodegón, aunque no precisamente recargado con tan opulentas viandas que convidasen a la gula.

Los pocos personajes documentados que poseyeron bodegones y escenas populares o “ridículas” (en la terminología de la época) pertenecieron en realidad a aquellas elites: el canónigo Juan de Figueroa, el caballero Veinticuatro don Luis de Medina y Orozco, el mercader flamenco Nicolaes Omazur y el duque de Alcalá don Fernando Enríquez y Afán de Ribera, aunque ninguno de los cuadros de sus respectivas colecciones coincidiera plenamente en su descripción con los llamados “bodegones a lo divino” a que me estoy refiriendo⁷⁶. No puede ser casualidad que en las dos cocinas de este último tipo, el asunto religioso del fondo sea la misma obra de misericordia: dar posada al peregrino. En la primera Jesús es hospedado por las hermanas Marta y María, en la segunda Jesús, confundido con un peregrino, es alojado al anochecer por los dos discípulos que se dirigían a Emaús. Ya E. Harris sospechó que estas pinturas podían haber sido hechas para colgar en el refectorio de algún convento⁷⁷. Un documento dado a conocer por R. Mulcahy quizás pueda proporcionar la clave que explique el destino y el significado de estos cuadros. El prior de El Escorial, fray Julián de Triicio, en carta a uno de los secretarios de Felipe II sugería al rey que para el recibimiento de la hospedería del monasterio eran muy apropiados los temas de la historia de Abrahán recibiendo a los tres ángeles, o, como alternativa, la de Marta dando hospedaje a Cristo y

⁷⁶ Vicente Lleó Cañal, “El Velázquez sevillano”, *En torno a Velázquez*, Real Maestranza de Caballería, Sevilla 1999, pp. 73-91; Id., “The cultivated Elite of Velázquez’s Seville”, *Velázquez in Seville*, cit., pp. 23-27.

⁷⁷ E. Harris, *Velázquez*, Phaidon, Oxford 1982, p. 44.

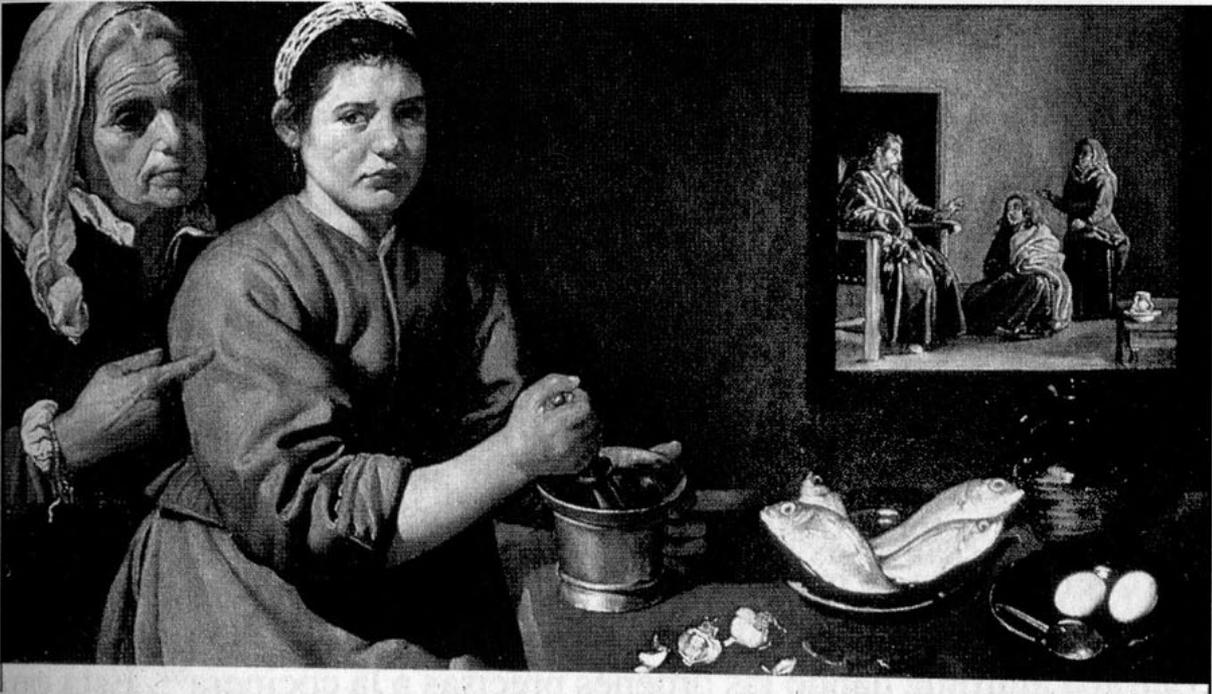
la historia del camino de Emaús⁷⁸. Por consiguiente quizás los dos lienzos velazqueños fueran pintados para algún convento, casa de beneficencia u hospital sevillanos.

Desde hace algún tiempo han convenido los estudiosos en que Velázquez debió basarse para estas composiciones en cuadros del flamenco Pieter Aertsen. Este pintó por lo menos tres veces la escena de Cristo en casa de Marta y María. En dos de ellos retrasó la escena al fondo, fingiendo en el primer plano una enorme y succulenta cocina, y únicamente en el del Museo Real de Bruselas hizo del episodio sagrado el principal protagonista. También representó la historia de los peregrinos de Emaús con idéntica técnica de imagen invertida, historia que grabó Jacob Matham dentro de una serie de estampas que pudo conocer nuestro artista⁷⁹. Pues bien en el cuadro de Aertsen con la escena de Marta y María, del museo de Boymans van Beuningen de Rotterdam, al lado de Jesucristo y sus hospederas aparece una criada inclinada para remover una olla con la cuchara. Conforme a una antigua tradición la familia de Marta y María habían sido de elevada posición social y tenía una criada llamada Mirtilla o Marcela. Esta criada, que hacía las faenas domésticas y la cocina, les fue tan fiel que las acompañó a Marsella cuando fueron perseguidas y desterradas por los judíos y, después de la muerte de Marta se encargó de escribir su vida. En pinturas u estampas flamencas anteriores a P. Aertsen ya aparecía de manera destacada esta Marcela cocinando durante el hospedaje de Jesucristo en casa de las caritativas hermanas⁸⁰. La suposición de que Marcela fuese doméstica y biógrafa de santa Marta se manifiesta en la

⁷⁸ Rosemarie Mulcahy, *Spanish Painting in the National Gallery of Ireland*, The National Gallery, Dublín 1988, pp. 81-82. Efectivamente Juan Fernández Navarrete pintó para aquel sitio del monasterio el cuadro *Abrahán recibiendo en su tienda a tres ángeles*.

⁷⁹ "Jacob Matham (1571-1631), four Engravings after Paintings of Pieter Aertsen", en *Velázquez in Seville*, Catálogo de la Exposición, pp. 130-131.

⁸⁰ Kennet M. Craig, "Pars ergo Marthae transit: Pieter Aertsen's Inverted Painting of Christ in the House of Martha and Mary", *Oud Holland*, 97, 1983, pp. 25-39.



Cristo en casa de Marta y María
National Gallery de Londres

Leyenda Dorada y consiguientemente en los *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas y de Pedro de Ribadeneira⁸¹, por medio de los cuales pudo llegar a noticia de nuestro pintor.

Del cuadro de Cristo en casa de Marta y María, ahora en la Galería Nacional de Londres, se han efectuado interpretaciones, algunas verdaderamente disparatadas, de esas que ponen en la picota el método iconográfico. La criada que se manifiesta en primer término rodeada de los utensilios de la cocina no puede ser santa Marta, que figuraría inexplicablemente duplicada allí y en el fondo, vista a través de la ventana dialogando vivamente con Jesucristo. Además Marta era, según la tradición señalada, de familia acaudalada y no se ocupaba directamente de las faenas de la cocina sino que se encontraba aturdida dando las órdenes precisas a la cocinera⁸². Ésta en la pintura de Velázquez bien pudiera ser la Marcela de la tradición, que ya había introducido Aertsen en sus lienzos, siendo la mujer anciana que la flanquea y señala con el dedo la ventana por donde se ve la escena de Cristo con Marta y María, o bien una especie de gobernanta de la casa o simplemente un artificio, propio del teatro, del que se ha valido el pintor para que el espectador no se distraiga y dirija su atención a lo más importante del cuadro⁸³.

⁸¹ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada*, traducción de M. Matías, Alianza, Madrid 1982, I, p. 422; Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum. Vida y hechos de Jesucristo... y todos los Santos*, Toledo 1575 (edición de V. Piferrer, Barcelona 1787, pp. 494-495); Pedro de Ribadeneira, *Flos Sanctorum. Vidas de Santos*, Madrid 1599 (edición de Imprenta Médica, Cádiz 1864, VII, pp. 98-101) repite a Villegas. Sobre las fuentes antiguas de la leyenda de Santa Marta y su criada Marcela, cfr. *Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae Aetatis*, edición de los Bolandistas, Bruselas 1900-1901, II, p. 816, nn. 5.545 y 5.547.

⁸² Neil Mac Laren y Allan Brahan, *Op. cit.*, pp. 212-125.

⁸³ Marta Cacho Casal, "The Old Woman in Velázquez's Kitchen Scene with Christ's Visit to Martha and Mary", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXIII, 2000, pp. 295-302. La autora opina que Marcela no es la cocinera que está manejando el almirez en la pintura de Velázquez sino la mujer anciana que la flanquea, considerada más como una gobernanta o ama de llaves que como una sirvienta.

Si el lienzo se compuso como invitación a practicar la obra de misericordia de dar posada al peregrino, no tendría mucho sentido insistir en el que se ha estimado su mensaje tradicional, el de la preferencia de la vida contemplativa sobre la activa⁸⁴. Marta fue bautizada en toda la literatura patristica como la “hospedera de Cristo” y en una época en la que, por una parte existía tanta miseria y tantos desarraigados en Sevilla cuando pintaba Velázquez y, por otra, el reciente Concilio de Trento urgía a los cristianos a hacer efectiva su fe mediante las obras, haciendo frente a la pura justificación luterana, vacía de ellas, parece que el significado del cuadro ha de ser éste. Acerca de la vida contemplativa y de su superioridad sobre la activa se discutió mucho durante el Renacimiento, fundamentándose en la *Ética a Nicómaco* (X, 7-9) y en la *Política* (VII, 2-3) de Aristóteles. El problema fue proyectado igualmente a la vida religiosa por Cristóforo Landino en las *Disputationes Camaldulenses*, cuyo primer libro se titula justamente “De vita activa et contemplativa”⁸⁵. Era lógico que las órdenes religiosas contemplativas ponderasen interesadamente la excelencia de la contemplación sobre la acción. A comienzos del XVII las opiniones se equilibraron, prefiriendo una ligera mayoría, sobre todo los jesuitas, la conciliación entre ambas. La vida activa debía ser cultivada particularmente en aquellos calamitosos tiempos de relajación moral y de acecho de constantes desviaciones heréticas, pero fundamentándose y alimentándose de la oración y meditación contemplativas.

En tal sentido escribía el jesuita Francisco Arias de Párraga, cuyo *Libro de la imitación de Cristo Nuestro Señor* fue muy ponderado y

⁸⁴ Se ha insistido en este mensaje o consigna cifrada y se sigue insistiendo: véase, además del artículo citado de K.M. Craig, el de Thomas L. Glen, “Velázquez’s Scene with Christ in the House of Martha and Mary, an image both reflected and to be reflected upon”, *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVI, julio-agosto 2000, pp. 21-30.

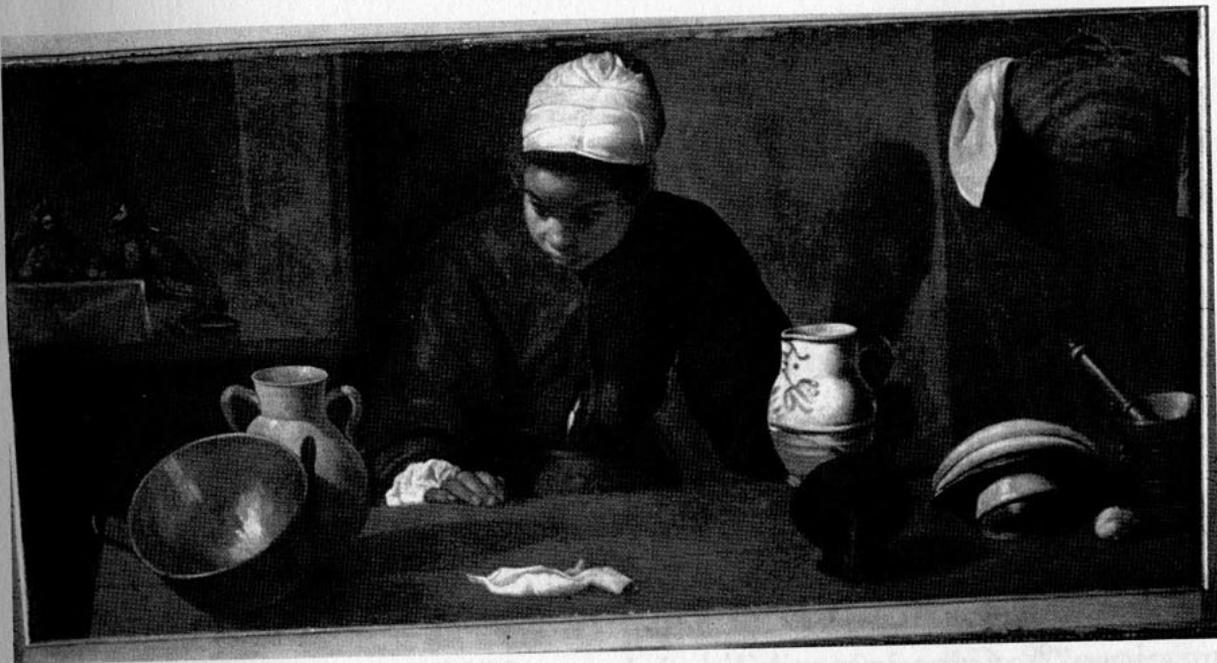
⁸⁵ C. Landino, *Disputationes Camaldulenses*, edición de P. Lohe, Florencia 1980, pp. 46 y ss; Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas*, Gredos, Madrid 1994, pp. 204-05.

citado por Pacheco: “Mas si comparamos el ejercicio de la contemplación juntamente con el de la acción, que sale de la misma contemplación y está acompañado de ella, como es de la vida de las personas que parte del día... dan a la contemplación de las cosas divinas y parte al ejercicio de las obras de caridad y misericordia..., en tal caso el ejercicio de la vida activa es excelente y de mayor merecimiento que el de la contemplación... y más agradable a Dios y de mayor merecimiento ante él”⁸⁶. En el tratado espiritual de Gómez García, *Carro de dos vidas* (Sevilla 1500) la xilografía de la portada ofrece una curiosa imagen de un carro con una larga lanza y el yugo; sobre una de las ruedas se sienta acurrucada María Magdalena a quien se dirige Cristo sentado en una banqueta, mientras al lado opuesto y cerca de la otra rueda se presenta Marta poniendo la mesa del convite⁸⁷. No interesa aquí tanto el parecido entre la postura de María y el vestido de Marta con los que aparecen en la pintura velazqueña –lo que plantea, según P. Cherry la posibilidad de que el pintor hubiera manejado el libro y el grabado–, cuanto la comparación de las dos vidas, contemplativa y activa, con un carro que es llevado por dos ruedas, ambas necesarias y complementarias, sin las cuales no avanza. Este símil es recogido, a causa de su plasticidad, por escritores ascéticos posteriores. Así el jesuita Baltasar Álvarez dictó una serie de pláticas espirituales a los novicios de Villagarcía de Campos y en la titulada *Modo de juntar virtud con letras*, es decir actividad virtuosa y contemplación de las letras divinas y humanas, insistía en dicho símil; efectivamente virtud y letras son “como las dos ruedas que llevan el carro de la gloria de Dios y como las dos hermanas Marta y María que se ayudan y viven en una misma casa”⁸⁸.

⁸⁶ *Libro de la imitación de Cristo Nuestro Señor*, Sevilla 1599, edición moderna de viuda de J. Subirana, Barcelona 1885, VII, pp. 199-205.

⁸⁷ Tratado mencionado por Peter Cherry, “Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural”, *Velázquez y Sevilla. Estudios*, Sevilla 1999, pp. 89-90.

⁸⁸ P. Baltasar Álvarez, *Escritos Espirituales*, edición de C.M. Abad y F. Boado, Juan Flors, Barcelona 1961, p. 386.



Cristo y los discípulos de Emaús
National Gallery de Dublín

El otro cuadro donde se mezclan en imagen invertida el género profano de bodegón con el sagrado de *Cristo en la casa de los discípulos de Emaús*, se halla en la Galería Nacional de Dublín⁸⁹. Existe otro ejemplar, de sola la cocina del primer término atendida por una criada negra sin la escena religiosa del fondo, en el Instituto de Arte de Chicago. La descripción que hace A. Palomino de una pintura velazqueña de hosterías durante la etapa sevillana parece coincidir con algunos personajes y objetos con los que se presentan en este cuadro de Chicago, bien que entremezclándolos con otros vistos en distintas pinturas del mismo género. En cualquier caso a la criada que sostiene una jarra en el primer plano, tocada la cabeza con una escofietta, la encuentra "con su villanísimo traje un sujeto muy ridículo y gracioso"⁹⁰. Cabe la posibilidad de que Velázquez hubiese realizado dos versiones diferentes de un mismo tema: de sola cocina para algún cliente de la sociedad más cultivada de Sevilla que se complacía con estos cuadros de cosas "ridículas", y otra con la ventana del fondo de la cocina abierta para dejar ver a Cristo sentado a la mesa con los discípulos de Emaús, que podía ser destinado, como se dijo, a una institución caritativa y que, por consiguiente, no era asunto para suscitar hilaridad y regocijo. La consigna transmitida en este caso era practicar las obras de misericordia y específicamente la de dar alojamiento y comida al necesitado.

En la pintura del museo de Dublín el lienzo está cortado por la izquierda y ahora sólo se percibe a uno de los discípulos y a Jesucristo en el instante de la "fractio panis", es decir de celebrar la Eucaristía. De los discípulos el evangelista san Lucas únicamente da el nombre de uno, Cleofás; el otro, según el padre Jerónimo Nadal, se llamaba Amaón⁹¹. El episodio de Emaús fue repintado en época desconocida, quizás por orden de algún comprador nada entusiasta

⁸⁹ Rosmarie Mulcahy, *Op. cit.*, pp. 79-82.

⁹⁰ *El Parnaso español...*, ed. de M. Aguilar, Madrid 1947, p. 893.

⁹¹ *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, Amberes 1607, ed. facsímil a cargo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, El Albir, Barcelona 1975, lámina 141.

del género religioso y ansioso de hacer de la pintura un simple bodegón. El repinte fue levantado en 1933 cuando se limpió la pintura, apareciendo entonces el asunto religioso del fondo. Las especulaciones de los estudiosos se han polarizado en la criada mulata del primer plano. Alguno, sacando las cosas de quicio, ha fantaseado una segunda intención en el pintor: la mulata, al estar con la cabeza cubierta y dando la espalda a la escena sagrada, sería el paradigma del esclavo morisco que se burla de la religión de sus amos y particularmente de una creencia tan popular y arraigada como la Eucaristía⁹². La verdad es que el pintor sevillano debió usar como modelo de doméstica a una mulata joven a fin de dar un sentido de actualidad al asunto, pues en la Sevilla de entonces los que desempeñaban el oficio de criados eran en su mayoría esclavos norteafricanos y negros. Estos últimos eran los más numerosos y apreciados por su docilidad y ninguno se negaba a recibir el bautismo, mientras los moriscos eran de trato y asimilación más difíciles y reacios a abandonar el islamismo⁹³. Incluso bordea lo verosímil que el modelo concreto hubiera sido una esclava negra llamada María que tenía el padre del pintor, Juan Rodríguez de Silva, y que fue efectivamente bautizada en 1621⁹⁴.

En el cuadro la mulata no parece del todo insensible a lo que sucede a sus espaldas, pues hecha una mirada de reojo a lo que allí acontece y por eso, al girar levemente la cabeza como atisbando, aparece la mitad de su rostro fuertemente iluminado. Que esta ilu-

⁹² Barry Wind, *Velázquez's Bodegones*, The G. Masson University Press, 1987, pp. 96-97; Manuel Pérez Lozano, "Sobre los bodegones velazqueños", *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Universidad de Córdoba 2002, p. 102, identifica a la sirvienta mulata con María de Cleofás, hermana o esposa de Cleofás, no se sabe por qué.

⁹³ Antonio Domínguez Ortiz, *La Sevilla del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 1980, pp. 178-179.

⁹⁴ Luis Méndez Rodríguez, "Entre la vida y la muerte. Nuevas aportaciones documentales sobre Velázquez en Sevilla", artículo citado, documento 6, p. 538.

minación no sea exclusivamente material sino que contenga un sentido espiritual de "conversión" es algo que han querido adivinar algunos comentaristas, pero acaso se trate de una interpretación excesivamente forzada⁹⁵. El sentido general del cuadro debe ser, a mi entender, el ya expresado de exhortación a albergar al peregrino y necesitado procurándole no sólo el alimento material, simbolizado en los preparativos de la cocina, sino también espiritual, connotado en la Eucaristía representada en el fondo. En los albergues y hospitales donde se amparaba a pobres, vagabundos y necesitados se cuidaban ambos aspectos por igual, pues como dice Cristóbal Pérez de Herrera: "se tenga en cabeza que en los albergues donde residieren, los pobres los encaminen y los instruyan en la fe católica y los enseñen la doctrina cristiana, oyendo misa los días de obligación, confesando sus pecados a su tiempo y recibiendo el santísimo sacramento de la Eucaristía"⁹⁶.

Pinturas religiosas de la época cortesana

El cuadro *Los peregrinos de Emaús* en que Velázquez encaró otra vez este tema, pero en solitario y dentro del formato normal de 123 por 132 cms., fue dado a conocer por Aureliano de Beruete en 1898 como perteneciente a una colección sevillana, lo que argüiría a favor de que hubiese sido pintado antes de trasladarse el artista definitivamente a Madrid en 1623. Posteriormente el cuadro pasó a una colección suiza y actualmente se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York⁹⁷. Los expertos, por razones formales de es-

⁹⁵ Peter Cherry, artículo citado, p. 91; Gridley Mckin-Smith, "La técnica sevillana de Velázquez", *Velázquez y Sevilla. Estudios*, p. 120.

⁹⁶ Cristóbal Pérez de Herrera, *Discursos del amparo de los legítimos pobres. De los fingidos y principio de los Albergues de estos Reynos y amparo de la malicia de ellos*, Madrid 1598, Clásicos Castellanos, Espasa, Madrid 1975, p. 65.

⁹⁷ A. de Beruete, *Velázquez*, París 1898, edición moderna de Edicepsa, Madrid 1991, p. 14; J. López Rey, *Velázquez. Catalogue Raisonné*, 1996, n. 42, p. 100.

tilo, lo fechan hacia 1628, poco antes del primer viaje del artista a Italia. Hoy se da por autógrafo después de su análisis y limpieza en 1979. La verdad es que si la mesa del banquete con su luminoso mantel blanco, el plato y otros utensilios apuntan aún a las cocinas y bodegones del período sevillano, la noble imagen de Cristo vista de perfil y, sobre todo, los ampulosos gestos y las expresiones anímicas de sorpresa de los dos discípulos se sitúan ya en otros parámetros debidos seguramente al descubrimiento y estudio de las pinturas de la colección real. Jesucristo es mostrado de perfil al partir el pan sobre la mesa y, por tanto, el cuadro continúa teniendo una clara connotación eucarística.

Velázquez tuvo con la hija de Pacheco dos descendientes femeninos, Francisca e Ignacia, bautizada esta última el 29 de enero de 1621. La primera vivió muchos años y casó con Juan Bautista Martínez del Mazo, en cambio la segunda debió fallecer muy tempranamente. La última vez que se la menciona viva es en el documento de 1626 cuando su padre solicitó de Urbano VIII la concesión de la licencia necesaria para poder disfrutar de un beneficio eclesiástico. Debió morir, pues, a los seis años. Beruete, Justi y otros estudiosos supusieron que el cuadro *Cristo flagelado y el alma cristiana*, ahora en la Galería Nacional de Londres⁹⁸, fue ejecutado con motivo del fallecimiento de la pequeña Ignacia y como recordatorio de ella, de manera que el niño que contempla compungido a Cristo después de la flagelación sería la representación de su cándida alma acompañada por un ángel quien, a su vez, sería el retrato de su madre Juana Miranda. No parece probable esta suposición pues, de haber sido así, Velázquez hubiera guardado el cuadro para sí, cosa que no aconteció ya que no aparece entre las pinturas inventariadas cuando falleció en 1660. Más bien debió tratarse de un encargo para un convento, acaso femenino, con un clarísimo sentido devocional de provocar fuertes sentimientos de compasión ante la figu-

⁹⁸ N. Mac Laren y A. Brahan, *Op. cit.*, pp. 119-120. El lienzo se cree pintado hacia 1628-1629 o inmediatamente después del primer viaje a Italia.

ra de Jesús acabado de flagelar. Recuérdense que santa Teresa de Jesús atribuyó su conversión a una vida más perfecta a la contemplación de una pintura de Cristo flagelado⁹⁹.

Por otra parte existía la tradición anterior, a la que se sujetó Velázquez, de pintar a Cristo durante o después de los crueles azotes introduciendo en la escena, entre los sayones, la figura de un personaje que se compadece de tan bárbaro suplicio. En un cuadro de Juan Fernández Navarrete de hacia 1576, hecho para uno de los claustros pequeños del monasterio de El Escorial, este personaje es un muchacho que, con los brazos cruzados sobre el pecho, muestra una expresión angustiada y afligida, pudiéndose adivinar ya en él una alegoría del alma cristiana¹⁰⁰. El propio maestro de Velázquez, Francisco Pacheco, pintó este mismo asunto en 1609 en cuadro encargado por don Fernando de Córdoba. Aunque esta pintura se ha perdido, su autor la describió minuciosamente en la extensa carta que dirigió a su cliente, carta que se conserva en el manuscrito de la Biblioteca Nacional titulado *Tratado de erudición de varios autores*¹⁰¹ y que luego insertó en el *Arte de la Pintura* de 1649 por considerarla de sumo interés para los lectores. Así mismo Juan de Roelas volvió al asunto en dos lienzos, uno de 1616 en el convento de la Encarnación de Madrid y otro, copia del anterior, en 1624 para el convento mercedario de San Lúcar de Barrameda. Ambas

⁹⁹ He expuesto cuanto aquí digo en un artículo que ahora resumo, añadiendo alguna novedad, "Fuentes iconográficas y literarias del cuadro de Velázquez: Cristo y el alma cristiana", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, n.8, Madrid 1991, pp. 82-91.

¹⁰⁰ Joaquín Yarza Luaces, "Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete, el Mudo, y sus relaciones con la Contrarreforma", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVII, 1970, pp. 53-55; R. Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1999, pp. 39-40.

¹⁰¹ Bonaventura Bassegoda, "Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II-3, Madrid 1989, pp. 185-186.



Cristo flagelado y el alma cristiana (detalle)
National Gallery de Londres

pinturas introducen junto a la alegoría del alma cristiana la figura de un ángel en actitud de conducirla hasta la imagen de Cristo flagelado y llevan inscripciones parecidas: "Alma, duélete de mi, que tú me pusiste así"¹⁰².

En el cuadro perdido, pintado por Pacheco, había muchos detalles que asumió su yerno y discípulo cuando pintó el suyo¹⁰³. Así no abusó de señales sanguinolentas de los azotes en el cuerpo derribado de Cristo después de la flagelación; no se atuvo a la columna abalaustrada a la que estuvo atado Jesús durante los azotes que muestran otros pintores, sino a la alta de orden dórico que, según san Jerónimo era una de las que sostenía el atrio del Pretorio de Poncio Pilato, pero no dándole toda su altura sino ocultando su capitel a causa de la estrechez del lienzo; derramó por el suelo todos y cada uno de los instrumentos que utilizaron los verdugos para azotar a Cristo, etc. Insisto en que todos estos rasgos se perciben nítidamente en la pintura velazqueña, particularmente por lo que toca a los cuatro instrumentos de la flagelación diferenciados claramente unos de otros: las varas que usan los romanos, las correas de piel de vaca, las ramas de espinas y de zarzas y las correas terminadas en estrellas y puntas de hierro. Estos instrumentos fueron descritos e incluso dibujados en un libro del arzobispo Alfonso Paleotto, descripción que recogió el canónigo sevillano Lucas de Soria Galbarro en el titulado *De la Pasión de Nuestro Señor Iesu Christo*, publicado el año 1614 en Sevilla y que poseyó Velázquez, como consta en el inventario de su librería¹⁰⁴.

¹⁰² Elías Tormo, "Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita a la clausura de La Encarnación", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, 1917, pp. 180-187; Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1985, pp.128 y 143.

¹⁰³ *Arte de la Pintura*, ed. citada, pp. 299-306.

¹⁰⁴ F.J. Sánchez Cantón, "Los libros españoles que poseyó Velázquez", *Varia Velazqueña*, I, p. 642; Felipe Cortines Murube, "El canónigo doctor Lucas de Soria", *Anales de la Universidad Hispalense*, VIII, 1945, pp. 140-203.

Pacheco trae a colación a propósito de la figura de Cristo caído en el suelo después de la flagelación las revelaciones de santa Brígida, quien describe aquel trance: “Uno de los verdugos le cortó las ataduras que le sujetaban y, una vez libres las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar santo donde estuvo caído todo lleno de sangre”¹⁰⁵. Por eso algunos estudiosos, como F Schneider y K. Gestenberg, pensaron que Velázquez había pintado la visión que tuvo aquella santa. Pero no fue así, entre otras cosas porque no fue ella quien vio sino que le fue revelado por la Virgen María lo que ella había contemplado antes y después de la flagelación. Como consecuencia de la corriente espiritual del siglo XV, titulada *Devotio Moderna*, se introdujo un método de meditar en el que, para hacer más vívida y plástica la escena contemplada, se invitaba al alma del orante a hacerse en ella presente cual si sucediese para él aquí y ahora. San Ignacio de Loyola sistematizó este método formulándolo en la que llamó “composición de lugar”, y, al referirse concretamente en sus *Ejercicios Espirituales* a las meditaciones de la Pasión, insistió particularmente en que el contemplativo “vea las personas, oiga lo que hablan, miren lo que hacen como si presente se hallase y se esfuerce en tristar y llorar”¹⁰⁶.

La fuente literaria que pudo determinar a Velázquez a representar al alma cristiana contemplando este paso no fue san Ignacio, sin embargo, y mucho menos el *Flos Sanctorum* de Villegas, como apuntó Justi, sino casi seguramente este pasaje de las *Meditaciones* del jesuita Diego Álvarez de Paz, editadas en 1619: “Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el

¹⁰⁵ Edición latina a cargo de G. Duranti, Roma 1556, p. 37; traducción española *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida*, Madrid 1901, pp. 49-50. El texto íntegro relativo a este pasaje fue transcrito por el P. Luis de la Palma, *Historia de la Sagrada Pasión*, B.A.C., Madrid 1967, pp. 197-198.

¹⁰⁶ San Ignacio de Loyola, *Obras completas*, B.A.C., Madrid 1963, pp. 209 y 236.

cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y allá”¹⁰⁷.

El niño que personifica en la pintura velazqueña el alma contemplativa está realizado con profunda y legítima unción religiosa. Lleva una blusa blanca ligeramente azulada, cruza las manecitas en actitud de oración e inclina la cabeza para fijar mejor su atención en la lastimosa figura de Cristo. Este vuelve el rostro como para mirarle y entre su oído izquierdo y la boca del niño hay un sutil hilo de luz que debe simbolizar la plegaria compasiva que éste le dirige. Detrás de él se manifiesta un ángel mancebo con túnica rojiza que se inclina hacia el niño para señalarle con el índice de su mano derecha la figura del flagelado. Este pormenor ni es citado por Pacheco ni aparece en la pintura de Navarrete, pero sí en las dos de Juan de Roelas. Por el gesto indicado y también por la peculiaridad de recoger con la mano izquierda su túnica hacia arriba en un gesto que podría traducirse en la prontitud para acudir en ayuda de alguien, debe tratarse no de un ángel cualquiera sino específicamente del Ángel de la Guarda”¹⁰⁸.

El culto al Ángel Custodio se estableció a finales del siglo XVI, aunque su reconocimiento oficial por la Iglesia no llegó sino hasta 1670. La Compañía de Jesús se distinguió en su propagación, tanto por medio de las llamadas congregaciones marianas y otras asociaciones que dirigía como a través de los libros y publicaciones¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Diego Álvarez de Paz, *Opera Omnia*, III, meditación XIV, párrafo V, Lyon 1623, pp. 716-717. Emile Mâle fue el primero en señalar este texto pero sin conectarlo con la pintura de Velázquez.

¹⁰⁸ En el Instituto Jovellanos de Gijón hay un dibujo preparatorio de este ángel que se atribuye a Velázquez, Alfonso E. Pérez Sánchez, *Tres siglos de dibujo sevillano*, Catálogo de la Exposición, Sevilla 1995, pp. 26-29; Id., *Catálogo de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Ayuntamiento de Gijón, 2003, p. 504.

¹⁰⁹ Véase al respecto John Kinipping, *Heaven on Earth. Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, B. de Graaf, Nieuwkoop-Leiden 1974, I, pp. 125-127.



La Túnica de José
Monasterio de El Escorial

Uno de los que más contribuyó a probar la existencia de este peculiar ángel y a fijar sus deberes fue el célebre padre Francisco Suárez. Su tratado *De Angelis*, publicado póstumamente en 1619, dedicó el libro sexto íntegramente a la consideración del Ángel de la Guarda. Le asignó no sólo a los predestinados sino a todos y cada uno de los fieles cristianos e incluso a los paganos e incrédulos, a quienes acompaña desde el nacimiento hasta la muerte. Las tareas encomendadas por Dios a este ángel son custodiar y advertir de los peligros al alma; excitar y mover a ésta a obrar bien, iluminándola y persuadiéndola internamente; presentar a Dios las oraciones y buenos sentimientos de la persona custodiada; finalmente defenderla de las asechanzas del demonio y rezar por ella¹¹⁰. El tratado de Suárez fue redactado en latín pero de su contenido se podía obtener fácil noticia a través del libro castellano del también jesuita Martín de Roa, titulado *Beneficios del Sto. Ángel de Nuestra Guarda*, editado en Córdoba el año 1632¹¹¹.

Durante el primer viaje a Italia Velázquez pintó el año 1630, encontrándose en Roma, un asunto religioso tomado del Antiguo Testamento (Génesis, 37, 31-36): *La Túnica de José*. No lo hizo por encargo sino espontáneamente como un ejercicio académico, pues el objetivo del viaje era aprender. Aquello en que creía encontrarse todavía flojo era en dominar el género histórico descriptivo tan en boga entre los italianos y, dentro de éste, en saber expresar las reacciones individuales de los personajes, es decir lo que se denominaba entonces los "afectos" o "las pasiones del alma". Eligió para ello aquel asunto, tanto más cuanto que alguien pudo aconsejarle que leyese el *Tratatto dell'Arte della Pittura*, de G.P. Lomazzo, cuyo libro segundo está consagrado íntegramente a cómo el pintor debe representar cada uno de los principales afectos del hombre mediante los movimientos del cuerpo, los gestos de sus miembros y la mímica del

¹¹⁰ Francisco Suárez, *Opera Omnia*, II, L. Vives, París 1856, pp. 746 y ss.

¹¹¹ José Simón Díaz, *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: Bibliografía encontrada*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1975, p. 362; he manejado el ejemplar de la Biblioteca Nacional, U-7.040.

rostro. Para expresar el sentimiento del rencor, por un lado, y de la sorpresa por otro, aconseja el episodio bíblico de los hermanos de José cuando presentaron a su padre Jacob la túnica ensangrentada de aquél¹¹². Por eso el cuadro, aunque toma como asunto un episodio bíblico, no por ello puede ser clasificado absolutamente como religioso, y no únicamente porque no fue comisionado para algún recinto sagrado sino porque en realidad es, como acabo de decir, un estudio académico del que el tema es un mero pretexto. No deja de ser significativo que este cuadro fuera compañero de *La Fragua de Vulcano*, donde Velázquez estudió igualmente el efecto sorpresa, en éste en clave cómica y en *La Túnica* en clave dramática.

Por otra parte el lienzo fue adquirido en agosto en 1634 por Felipe IV, quien lo destinó no a un ámbito religioso del Alcázar sino al Guardarropa, donde estuvo depositado hasta que fue llevado al palacio del Buen Retiro y allí colgado en una de las piezas del departamento de la reina¹¹³. Finalmente en 1666 fue trasladado al monasterio de El Escorial y colocado, junto a obras de Tiziano, Tintoretto, F. Bassano y Ribera, en el Capítulo Prioral, sala que funcionaba en la práctica como un museo o galería de pinturas¹¹⁴. En este sitio lo vio y describió el jerónimo fray Francisco de los Santos quien –ignoro por qué razón– se empeñó en suponer que Velázquez no se había ajustado fielmente a la historia narrada por la Biblia. En lo único que se apartó de ella fue únicamente en hacer presentar a Jacob, además de la túnica, la camisa ensangrentada de

¹¹² Giovanni Paolo Lomazzo, *Tratatto dell'Arte della Pittura*, Milán 1584, ed. facsímil de G. Olms, Hildesheim 1968, libro II, cap. XVI, fol. 106; véase al respecto Fernando Marías, "La Túnica de José; la historia al margen de lo humano", *Velázquez*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid 1999, pp. 277-296; José Luis Colomer, "La Túnica de José y el estudio de las pasiones", *Reales Sitios*, 141, 1999, pp. 39-49.

¹¹³ Jonathan Brown, John H. Elliot, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, edición revisada, Taurus, Madrid 2003, p. 123.

¹¹⁴ Bonaventura Bassegoda, *El Escorial como Museo*, Memoria Artium, Barcelona 2002, pp. 171-186.

José, pues sólo de la primera habla la narración de Génesis. El sevillano pintó la túnica de tonalidad amarillenta y la camisa, desgarrada y manchada de sangre, de color intensamente blanco. Pero la Biblia asegura que fueron los hermanos de José quienes se encargaron de montar aquel teatro para engañar a su padre sobre la muerte de su hermano, destrozado por una fiera salvaje. Fue el padre Jerónimo el que se equivocó de medio a medio cuando escribió: "Mas lo cierto es que los que llevaron la vestidura o túnica a Jacob no fueron los hermanos, como consta claro en la Historia, sino otros pastores que andaban en sus majadas, a los cuales se la entregaron y les dijeron la llevasen a su padre y le dijesen la habían allado así"¹¹⁵.

Velázquez, eso sí, pintó a los cinco hermanos de José presentes en el cuadro como pastores, pues lo eran: unos con cayados, otros con zurroneles, otros con capotes y sombreros de viaje. El situado en el extremo izquierdo tenía empuñada una recia vara que desapareció, junto con la mano, al ser recortado el lienzo por ambos lados, vara y mano que se perciben en una copia antigua del cuadro¹¹⁶. Francisco de los Santos añade que Velázquez se permitió esta licencia de introducir a los hermanos de José "para vestir más el suceso y ponderarle más lastimoso... porque le oyeron decir que uno de los que pintó aquí es Rubén, que se mostró más piadoso con su hermano y procuró que no le quitasen la vida los demás, y otro Simón y así los demás". F. Marías ha querido identificar a Rubén con el personaje que está de espaldas, vuelve la cabeza y se tapa el rostro con la mano derecha para expresar el sentimiento de vergüenza que le embarga al tener que representar aquella farsa, y a Simón y Leví en los que enseñan la túnica y la camisa ensangrentada a Jacob, mirándole a la cara con rostro hipócritamente compungido¹¹⁷.

¹¹⁵ *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Imprenta Real, Madrid 1667, cap. XIII, fol. 80.

¹¹⁶ Diego Ángulo Iñiguez, "Velázquez: retrato del Conde Duque de Olivares. La túnica de José", *Archivo Español de Arte*, 201, 1978, pp. 8-84.

¹¹⁷ F. Marías, *Ibid.*, pp. 293-294.

Ni en la estampa ilustrativa del pasaje en la Biblia de Bernard Salomón ni en el grabado de Antonio Tempesta que pudieron servir al pintor de base para la composición de la escena¹¹⁸, aparecen el bastón caído de las manos de Jacob al levantar los brazos en señal de sorpresa y dolor como tampoco el perrillo faldero que ladra a los dos hermanos que le muestran la túnica. El artista sevillano introdujo estos dos pormenores manifestativos del estudio de caracteres que estaba efectuando. El primero porque había leído seguramente los versículos anteriores del Génesis donde se dice (32, 31-32) que Jacob resultó cojo en la lucha mantenida con el misterioso ángel que le hirió en el tendón femoral del muslo; el segundo porque el perro con sus ladridos daba a entender que había olfateado la sangre en la túnica percibiendo que era la de un animal y no la de su amo. Realmente la pintura es maravillosa como “ecfrasis” o reconstrucción verosímil del episodio bíblico a partir de un texto escrito, pero nada más. No creo que contenga ni transmita un mensaje religioso de otro tipo, como el de ofrecer una prefiguración de Jesucristo traicionado por los judíos¹¹⁹.

De vuelta en Madrid Velázquez pintó el cuadro de *La Tentación de Santo Tomás de Aquino* hacia 1631-1632 que está en el museo de Arte Sacro de Orihuela. Nadie parece ya poner en duda que se trata de una obra totalmente autógrafa del pintor y realizada en el mismo lapso de tiempo, no en momentos temporales diversos y distanciados entre sí, como lo han revelado los recientes estudios y análisis técnicos¹²⁰. Tampoco creo que se cuestione su extraordinaria calidad ni su sincera emotividad religiosa. El cliente que encargó

¹¹⁸ Sobre otros posibles modelos de algunos detalles del cuadro véase Manuela Mena Marqués, “Velázquez e Italia: la metamorfosi della pittura”, *Velázquez á Roma. Velázquez e Roma*, Catálogo de la Exposición, Skira, Ginebra 1999, pp. 21-34; Salvador Salort, *Op. cit.*, pp. 59-64.

¹¹⁹ Julián Gállego, *Velázquez*, Catálogo de la Exposición, Museo del Prado, Madrid 1990, p. 172.

¹²⁰ Carmen Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y evolución*, pp. 263-277.

esta pintura hubo de ser el dominico fray Antonio de Sotomayor, confesor de Felipe IV y de su esposa Isabel de Borbón a quienes venía dirigiendo la conciencia desde 1616, cuando aún eran príncipes. Había nacido en Valença do Minho pero pertenecía a una familia gallega de rancia nobleza, cuyo pazo de San Thomé radicaba en los alrededores de Vigo. Fue catedrático de teología y ocupó importantes cargos dentro de su orden religiosa antes de establecerse en la corte. En ella se convirtió en personaje importante, vinculado a la camarilla del Conde Duque, siendo nombrado en 1629 consejero de Guerra y Estado y en 1631 Inquisidor General y arzobispo titular de Damasco¹²¹. Su familiaridad con Felipe IV tuvo que ser grande como se comprueba por la correspondencia que con él mantuvo durante la campaña de Cataluña en el verano de 1643 y el invierno del año siguiente, dándole cuenta de la situación de la reina y de los infantes¹²².

Por más que el confesor real hubiera favorecido hasta entonces a Juan Bautista Maino, a quien había recibido en su religión, no quitaba que encargara al pintor favorito de Felipe IV el cuadro de la Tentación de Santo Tomás al tratarse de un compromiso donde había que demostrar el prestigio e influencia de que gozaba en la corte. En fechas inmediatamente anteriores a 1633 la Universidad de Orihuela, regentada por la Orden de Predicadores en espléndido edificio que había hecho construir durante el siglo XVI don Fernando de Loaces, mantenía un enconado pleito con el cabildo catedralicio sobre si estaba obligada a contribuir al pago de los 420.000 ducados que el clero español debía abonar a la corona en concepto de subsidio

¹²¹ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Fray Antonio de Sotomayor, cliente de Velázquez. A propósito del cuadro de Velázquez en la catedral de Orihuela", *Velázquez y el arte de su tiempo*, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1991, pp. 109-117.

¹²² Casto Sampedro Folgar, "Cartas familiares de fray Antonio de Sotomayor", *El Museo de Pontevedra*, II, 1943, pp. 46-67; José Espinosa Rodríguez, *Fray Antonio de Sotomayor y su correspondencia con Felipe IV*, Imprenta Roel, Vigo 1994.

especial, subsidio que había aprobado a regañadientes Urbano VIII. En este pleito jugó un papel importante fray Antonio, Comisario General de Cruzada y recién nombrado Inquisidor General. En febrero de 1631 emitió sentencia a favor de la Universidad eximiéndola de la carga tributaria, sentencia que volvió a confirmar en abril después de que el cabildo eclesiástico intentara la revocación del primer veredicto. Los padres dominicos se mostraron profundamente agradecidos a su hermano de hábito, agraciándole con el envío de dulces y golosinas y nombrándole protector de la Universidad. Por gratitud a tal nombramiento y como señal de que aceptaba las obligaciones de protector debió encargar a Velázquez el cuadro ya en 1632, si bien consta que no llegó a Orihuela hasta 1633, donde fue fijado a un bastidor y colocado en el Salón de Grados de la Universidad¹²³.

El tema que eligió para el lienzo el confesor real fue el de la imposición al santo de Aquino por los ángeles del cingulo de la castidad después de haber superado una gravísima tentación contra ella que, como trampa, le habían tendido sus hermanos a fin de apartarle de la vocación religiosa, hecho que motivó el que se le conociera como el Doctor Angélico. Durante la Contrarreforma se habían instituido numerosas asociaciones estudiantiles en colegios y universidades de dominicos con el título de *Militia Angelica sub cingulo castitatis Divi Tomhae Aquinatis*¹²⁴. Seguramente funcionaría alguna de ellas entre los jóvenes de la universidad oriolana o, en cualquier caso, el tema era muy apropiado para presidir el salón de grados y de otros actos académicos de un centro de enseñanza dirigido por la Orden de Predicadores. Fray Antonio de Sotomayor no sólo debió seleccionar la iconografía del cuadro sino también probablemente las fuentes más apropiadas para llevarla a término, ya que era persona muy cultivada y erudita, propietario de una exten-

¹²³ Javier Sánchez Portas, "El Santo Tomás de Velázquez en el Museo Diocesano de Orihuela", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, I, 1990, pp. 57-63.

¹²⁴ John Knipping, *Op. cit.*, I, p. 161.

sa biblioteca y, además dotado de una cierta sensibilidad artística como consta en el inventario de sus bienes, donde se registra una pequeña colección de pinturas, esculturas y estampas. Teniendo acceso continuo a la familia real como confesor y consejero, encontró facilidad para contactar con el pintor de cámara de Felipe IV y darle instrucciones sobre el contenido de la pintura que le encargó.

El argumento del cuadro no es probable que lo tomase Velázquez únicamente de los santorales al uso, como el de Alonso de Villegas, pues hay detalles en él que no figuran allí ni en la *Leyenda Dorada*, aunque sí lo esencial del asunto¹²⁵. Parece que la primera vida de santo Tomás de Aquino fue la escrita por su contemporáneo Guglielmo de Tocco, fallecido en 1323, compuesta con claro intento hagiográfico con el fin de fomentar su canonización¹²⁶. Según ella los hermanos del santo, Landolfo y Arnaldo, le sometieron a una dura tentación, cuando se encontraba en el castillo de Rocaseca, para impedir su ingreso en la Orden de Predicadores, ya que pertenecía a una rica e influyente familia napolitana. Cuenta su primer biógrafo lo siguiente: "Le enviaron, cuando se encontraba solo en una habitación en que dormía custodiado por sus hermanos, a una hermosísima muchacha, entregada a la prostitución, para que con su aspecto, tacto, juegos y con otros medios que pudiese le incitase a pecar. Al verla el púgil invicto... comenzó a sentir que surgía de él el estímulo de la carne que siempre había tenido sometido al control de la razón, por lo que, tomando de la chimenea un tizón, pues era invierno, expulsó con indignación a la jovencuela de la habitación, dibujó con el tizón en la pared la señal de la cruz y, prosternado en tierra, pidió orando a Dios con lágrimas el cingulo de la virginidad perpetua... Cuando suplicaba esto llorando, de repente se quedó dormido, y eh aquí que dos ángeles fueron enviados del cielo quie-

¹²⁵ *La Leyenda Dorada*, edición citada, II, pp. 929-935.

¹²⁶ "Tommaso d'Aquino", entrada de *Biblioteca Sanctorum*, tomo XII, Città Nova Editrice, Roma 1969, pp. 544-556. Otros textos antiguos fueron los de Bernardo Gui y Pietro Calo, fallecidos en 1331 y 1348.



La tentación de Santo Tomás de Aquino
Museo Diocesano de Orihuela

nes afirmaron que su oración había sido escuchada por Dios y que había obtenido tan difícil triunfo en la lucha y, mientras le ceñían de una y otra parte la cintura dijeron: de parte de Dios te ceñimos con el cingulo de la castidad que solicitaste, que no podrá ser soltado en adelante por ninguna otra tentación”¹²⁷.

Pues bien el importante pormenor de haber quedado el santo dormido por la fatiga y el esfuerzo de la lucha con la cortesana tentadora, durante el cual se le aparecieron dos ángeles que le ceñieron el cingulo de la virginidad, no es recogido en *La Leyenda Dorada* pero sí cabalmente representado por Velázquez. En su pintura santo Tomás, aunque arrodillado, se encuentra sumido en el sueño, con los párpados cerrados y las manos caídas e inertes y, mientras uno de los ángeles le agarra y le sostiene para que no se desplome, el otro se acerca por detrás, sosteniendo con las manos delicadamente el cingulo blanco de la castidad, dispuesto a ceñírselo¹²⁸.

Se han señalado otras fuentes y modelos para algunos objetos y personas que están en el cuadro, como la chimenea, el ángel que sostiene al santo, etc., que sería superfluo repetir aquí¹²⁹. Como fuente gráfica para la totalidad de la historia he aducido en otro lugar la estampa de Cornelius Boel según dibujo de Otto Vaenius, donde la inscripción explicativa hace referencia precisamente al sueño del personaje durante el acto de serle ceñido el cingulo. Si

¹²⁷ *Acta Sanctorum*, Marzo, tomo I, V. Palme, París 1865, pp. 559-560, traducción del latín propia.

¹²⁸ El detalle del sueño sí fue recogido en los Santorales españoles de Villegas y Ribadeneira, quienes lo tomaron seguramente de Lorenzo Sauer (Surius), *Historiae Vitae Sanctorum*, Colonia 1545, edición de Marietti, Turín 1875, III, p. 78.

¹²⁹ Concretamente Serlio para la chimenea y una pintura de O. Gentilleschi de S. Francisco abrazado por un ángel, en el museo del Prado, para el que sostiene a Santo Tomás de Aquino. Lorenzo Sánchez Guardiola, “La Tentación de Santo Tomás de Aquino de Velázquez: estudio iconológico”, se detiene en una lectura intrincada del cuadro basada en emblemas que nunca debió conocer Velázquez, *Boletín de la Fundación y Museo Camón Aznar*, XL, 1990, pp. 95-105.

Velázquez la tuvo a su disposición no la hizo mucho caso pues eliminó todo lo estridentemente narrativo que se encuentra en ella, concentrándose en la expresión del trance experimentado por el de Aquino y pintándolo con la más viva emoción espiritual.

El *Cristo Crucificado* del museo del Prado pasa por ser la obra cumbre de la pintura religiosa de Velázquez. En ella se aúnan la serenidad majestuosa de la representación, la belleza de la forma y la hondura del sentimiento de una manera insuperable. Me imagino que a nadie se le ocurrirá acordarse de la frialdad y el distanciamiento de su autor cuando la contempla. Sin embargo en muchos esta silente y conmovida contemplación se reemplaza por la morbosa curiosidad del origen de esta pintura, envuelta en quimeras y leyendas que nada tienen que ver con la realidad histórica¹³⁰. Dio cuenta del lienzo por primera vez A. Palomino en 1724, situándolo en el convento de monjas benedictinas de San Plácido, especificando más tarde A. Ponz que se encontraba en la sacristía de la iglesia. Es de advertir que la iglesia actual y su sacristía se edificaron entre 1655 y 1685, bastante después de que Velázquez hubiera pintado el Cristo, razón por la que ignoramos su emplazamiento primitivo, si bien se puede sospechar que fuera en el primer oratorio que tuvo el monasterio por la razón que se expondrá enseguida. La ubicación del cuadro en este sitio dio pie a suponer que lo había encargado Felipe IV y regalado a las monjas como expiación de los amoríos tenidos con una joven religiosa del convento, amoríos amparados por el Conde Duque y su protegido don Jerónimo de Villanueva, quien había fundado el monasterio. La leyenda surgió de un libelo difamatorio contra don Gaspar de Guzmán titulado *Relación de todo lo sucedido en el caso del Convento de la Encarnación Benita*, libelo que se gestó poco después de la caída de aquél en 1643 con el propósito de calumniarle y cebarse en su des-

¹³⁰ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "El Cristo Crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso", *Archivo Español de Arte*, 305, 2004, pp. 4-19.

gracia¹³¹. La leyenda, por lo anecdótica y pintoresca, encontró fácil aceptación entre los escritores románticos del siglo XIX y así la recogió don Ramón de Mesonero Romanos en 1861, aunque suprimiendo los pasajes más escabrosos¹³².

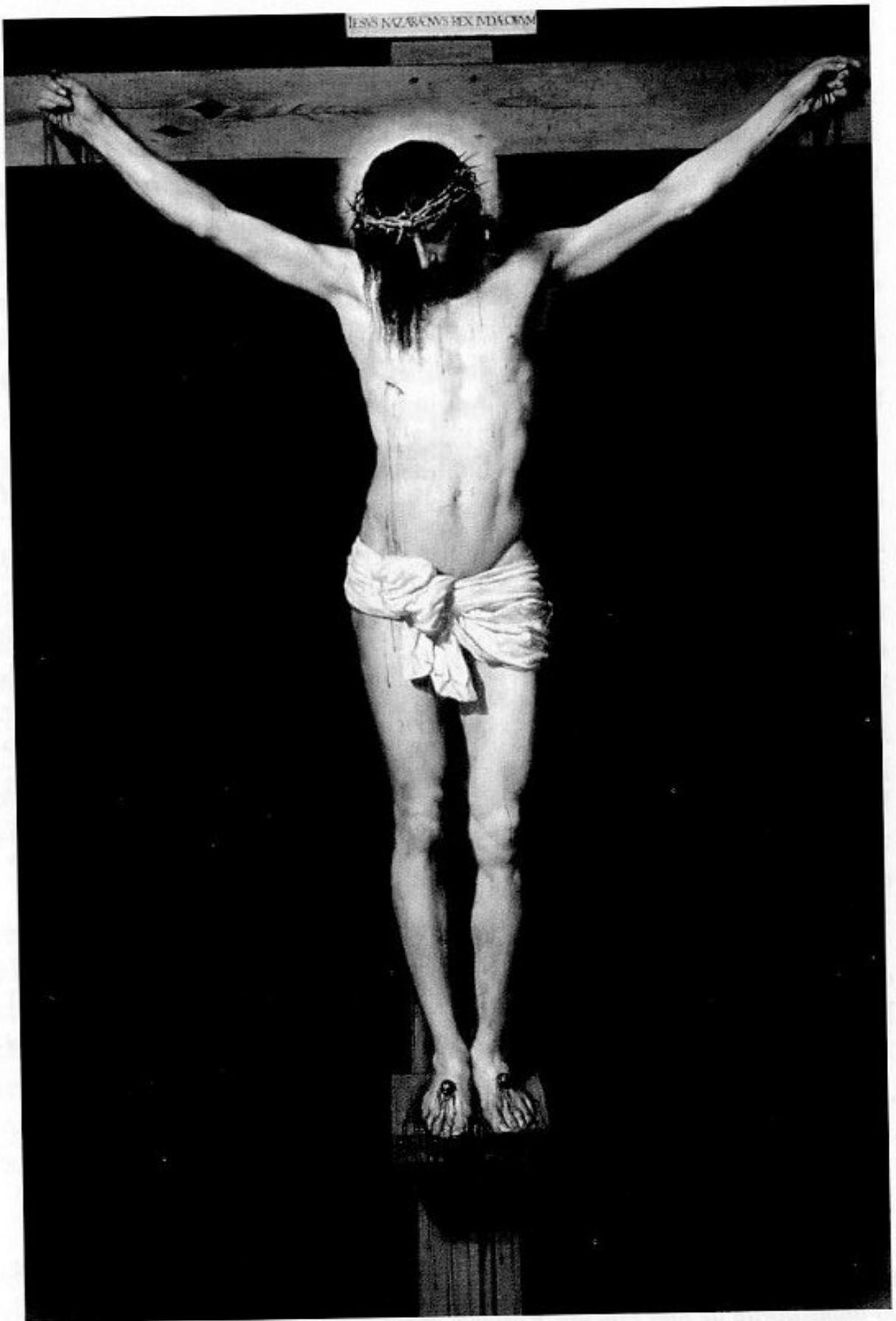
El primero en relacionar los amorfíos del rey con el encargo del Crucificado a Velázquez fue Gregorio Cruzada Villaamil, si bien es verdad que no acabó de creérsela y a renglón seguido adelantó la hipótesis de que la pintura había sido encargada por don Jerónimo de Villanueva para festejar la absolución otorgada en 1638, tanto a su persona como a las monjas, que habían sido acusadas por la Inquisición tras un largo proceso en el que se las inculpó de alumbra-dismo, posesión diabólica y actos irreverentes¹³³. No iba descamina-do Cruzada Villaamil en dudar del infundio, que no tenía fundamento histórico alguno por tratarse de un mero rumor urdido contra Olivares por sus muchos enemigos políticos, y en proponer una explicación más verosímil del encargo hecho a Velázquez. Hoy se puede matizar mucho su suposición.

Palomino había fechado vagamente la composición del Cristo Crucificado en 1638, pero toda la crítica moderna se inclina ahora por el año 1632, basándose en el examen estilístico y en los estudios técnicos. Los procesos del Santo Oficio contra las religiosas de San Plácido se habían iniciado en mayo de 1628, siendo condenadas y encarceladas en Toledo, pues Madrid dependía de la jurisdicción de este tribunal, y allí continuaban cuando se sospecha que don Jerónimo de Villanueva encargó el cuadro para regalárselo. El mismo protonotario de Aragón fue igualmente denunciado ante la Inquisi-

¹³¹ Biblioteca Nacional, Ms. 18.569; véase al respecto Carlos Puyol Buil, *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y de las monjas de San Plácido*, C.S.I.C, Madrid 1993, pp. 29 y ss.

¹³² *El Antiguo Madrid*, Obras Completas de Mesonero Romanos, IV, B.A.E., Madrid 1967, pp. 221-222.

¹³³ Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, librería de M. Guijarro, Madrid 1885, pp. 114-116.



Cristo Crucificado
Museo Nacional del Prado

ción y se abrió su proceso particular con gran escándalo, pues en 1630 era secretario de despacho, es decir quien atendía personalmente los asuntos del rey y despachaba continuamente con él. Villanueva, aconsejado quizás por su protector el Conde Duque, presentó en enero de 1632 al entonces Inquisidor General, cardenal Antonio Zapata, un memorial de autodelación, que consistía más en un alegato de defensa que en un reconocimiento de sus culpas. En consecuencia el Consejo General de la Inquisición emitió el 30 de julio un decreto por el que suspendía el proceso contra el encausado "por no tener calidad de oficio". La notificación oficial fue entregada a Villanueva el 22 de noviembre¹³⁴.

Debió ser, pues, entre esas fechas cuando el protonotario encargó la pintura del Crucificado a nuestro artista, pero no como acto de expiación de sus culpas —que no había reconocido— ni como penitencia impuesta por el tribunal del Santo Oficio, como ha supuesto recientemente algún estudioso¹³⁵. El cuadro se mandó hacer seguramente en acción de gracias a Dios por la finalización del enojoso proceso, habiendo salido Villanueva indemne de él. Además aunque las monjas de San Plácido se encontraban ausentes del monasterio y no podían regresar a Madrid por sentencia inquisitorial hasta 1634, de hecho debió ser mitigada esta pena ya que existe constancia documental de que ya en febrero de 1633 la priora Teresa Valle de la Cerda y su hermana Isabel habían regresado al convento madrileño¹³⁶.

Ahora bien ¿por qué el protonotario eligió el tema de Cristo Crucificado? Si deseaba regalar el cuadro al convento por él fundado lo lógico es que hubiera encargado una pintura de la Anunciación,

¹³⁴ C. Puyol Buil, *Ibid.*, pp. 240-259.

¹³⁵ Jonathan Brown, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Alianza, Madrid 1986, pp. 160-161.

¹³⁶ A.H.N., Inquisición, legajo 3.693, citado por C. Puyol Buil, p. 259. Véase también al respecto Isabel Barbeito, *Cárceles de mujeres en el siglo XVII. Proceso inquisitorial de San Plácido*, Castalia, Madrid 1991, pp. 125-163.

puesto que el monasterio de las religiosas benitas estaba dedicado a la Encarnación, misterio de que aquél era particularmente devoto. En este punto es donde encajan otras motivaciones hasta ahora no tenidas en cuenta. La tremenda conmoción que produjo en la corte la noticia de que unos criptojudíos portugueses habían profanado sacrílegamente una imagen de Cristo Crucificado, ultrajándola, vejándola, azotándola y finalmente quemándola, tuvo que afectar particularmente a Villanueva y al Conde Duque en virtud de las implicaciones políticas con que se revistió aquel suceso. Este había tenido lugar en 1630 y fue celosamente ocultado por la Inquisición hasta principios de julio de 1632, cuando se manifestó en toda su crudeza durante el Auto de Fe celebrado contra los judíos sacrílegos en la Plaza Mayor de Madrid¹³⁷. A él asistieron los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón rodeados por una inmensa multitud. También hicieron destacar su presencia Olivares y el protonotario, a quienes se había querido hacer de alguna manera responsables de lo acontecido a causa de la lenidad con que el gobierno trataba a los judíos de origen portugués que en oleadas sucesivas se habían ido asentando en España a raíz de la incorporación a la corona del país vecino. Al Conde Duque y a su socio se les acusaba particularmente de dar protección a los banqueros de aquel origen para que fuesen sustituyendo como asentistas a los tradicionales banqueros genoveses.

La conmoción levantada por la profanación del Crucifijo no se redujo a la producida por el Auto de Fe. Pasado éste y ejecutados los reos, se siguieron innumerables actos de desagravio al Crucificado organizados por todas las parroquias y conventos de Madrid, destacando los dispuestos por la familia real, primero en el monasterio de las Descalzas Reales, después en el de la Encarnación de Agustinas Recoletas y finalmente en el propio Alcázar. En éste los actos fueron solemnísimos y consistieron en una misa oficiada por

¹³⁷ Todo el proceso contra los judaizantes portugueses y su condena en el Auto de Fe de 4 de julio de 1632 ha sido estudiado minuciosamente por Juan Ignacio Pulido Serrano, *Injurias a Cristo, Religión, política y antijudaísmo en el siglo XVII*, Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

el Nuncio durante la mañana y en una procesión por la tarde a lo largo de los corredores altos del patio del rey, en el cual se llevó en andas la imagen de Cristo Crucificado haciendo estación con ella en cuatro altares colocados en los ángulos del patio. A ambas ceremonias asistieron Felipe IV y su esposa y lo más granado de la corte¹³⁸.

Don Jerónimo de Villanueva era sinceramente devoto, aunque tontamente crédulo y supersticioso, y en razón de ello debió quedar especialmente impresionado por la profanación del Crucifijo a manos de los judíos portugueses. Nada más natural que escoger como asunto del cuadro encargado a Velázquez el de un Cristo Crucificado para agradecer su absolución por el Santo Oficio. Se dictó ésta poco después del Auto de Fe que condenó a los profanadores lusitanos, Auto donde, juntamente con don Gaspar de Guzmán había hecho vehemente profesión de fe y de execración del acto sacrílego perpetrado por aquellos¹³⁹. El cuadro fue donado luego a su fundación de las benedictinas de San Plácido para que ellas ofrendasen también devotas plegarias y actos de desagravio ante la imagen. El protonotario se esforzó poco más adelante en presidir el patronato que había de construir un templo expiatorio en el solar de la calle de las Infantas donde se había levantado la casa en que se cometió la abominable profanación, pero finalmente fue la misma reina Isabel de Borbón quien se puso a su frente.

El mismo pintor se vería desagradablemente sorprendido por un acto que habían perpetrado unos judíos que provenían de la Beira

¹³⁸ Se publicaron muchas relaciones impresas del Auto de Fe y de los actos de desagravio de la casa real, siendo la más importante la de Juan Gómez de Mora, cuya transcripción se encuentra en José Simón Díaz, *Relación de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1982, pp. 286-290; véase igualmente Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (447-1648)*, edición de Pedro Fernández Martín, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1971, p. 291-293.

¹³⁹ Así consta en la carta del P. Pimentel al P. Pereira, 14 de julio de 1632, Academia de la Historia, Ms. 9-3867, fols. 230v-231r.

Alta, una zona de Portugal próxima a Oporto, donde habían nacido sus abuelos paternos. Quizás a causa de ello puso especialísimo empeño en pintar un cuadro emotivo, profundo y religiosamente sentido. Se sirvió del prototipo del Cristo Crucificado de cuatro clavos formulado por su suegro Pacheco porque se amoldaba muy bien a la finalidad que había de tener la pintura. Una escena descriptivo-narrativa del Calvario hubiera distraído la atención de lo fundamental del asunto. Se concentró en la figura del Crucificado concibiéndolo como un icono intemporal que convidase a la adoración íntima y a la efusión piadosa. Pero Velázquez se propuso conjugar este aspecto devocional con el porte conmemorativo que debía tener la imagen a fin de recordar el suceso histórico de la profanación del Crucifijo. Para conseguir esta objetivo utilizó la dimensión monumental de 250 por 170 cms. que no es precisamente la habitual en pinturas de devoción.

Por otra parte el artista, sin renunciar a la expresión de una impasible serenidad de Cristo y de una belleza apolínea de su desnudo cuerpo, belleza que había debido en su reciente viaje a Italia, acentuó el aspecto doloroso que correspondía al mal trato dado por los hebreos portugueses a un Crucifijo del que milagrosamente había manado abundante sangre. Sangre hay que brota de los orificios de las manos y los dedos de los pies están también inundados de sangre que anega el subpedáneo, y chorrea por la cepa de la cruz. La cabeza, los ojos y la boca están surcados por hilillos de sangre, procedente de la corona de espinas, que descienden hasta su pecho. En fin de la herida abierta en el costado salen igualmente hilos de sangre que, bajando por las caderas, alcanzan a atravesar el paño de pureza y acaban en el muslo de la pierna izquierda. Escribe Carmen Garrido: "En el examen con fluorescencia ultravioleta se observa la existencia en todo el cuerpo del Crucificado de mayor cantidad de sangre de la que ahora tiene. Un gran número de gotas se han decolorado, tal vez por una limpieza antigua con productos alcalinos, pero otras fueron veladas ligeramente por el propio artista"¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Velázquez. *Técnica y evolución*, p. 287.

Aunque Velázquez empleó un fondo oscuro para aislar la figura de Cristo en la cruz, lo restregó con unos toques verdosos irregulares que lo convierten en una superficie vibrante, como lo ha descubierto la limpieza y restauración de 1990. Sobre este fondo han emergido las sombras que arrojan el cuerpo de Cristo y subpedáneo, iluminados desde arriba, y que se proyectan sobre el lado derecho del lienzo. De esta manera la figura del Crucificado adquiere un relieve tridimensional de estatua, como si con este artificio el pintor quisiera refrescarnos la memoria de que su referente fue un Crucifijo de bulto profanado por los judíos lusitanos.

La pintura de *San Pablo y San Antonio ermitaños* la realizó Velázquez para la ermita de San Pablo en los jardines del palacio del Buen Retiro. La costumbre de instalar ermitas en unos jardines palatinos parece haber sido costumbre peculiarmente española, pues ya el duque de Lerma las había hecho construir en los de su palacio de la villa de Lerma. Es cierto que en esas ermitas se combinaban algo extrañamente rasgos devocionales y lúdicos, pues lo mismo se dirigían a ellas procesiones a lo largo de los senderos de los jardines y se celebraban allí piadosas romerías en las fiestas de los santos que las advocaban, como se usaban para meriendas, bailes y saraos completamente profanos. No se ha de olvidar, sin embargo, que las ermitas concretamente del Retiro prolongaban de algún modo la función de retiro de los monarcas y de la corte en determinadas solemnidades, ya que el palacio surgió en ese fin junto a la iglesia y monasterio de San Jerónimo¹⁴¹. Por eso una de sus alas servía para exponer una serie de pinturas de santos ermitaños y anacoretas, encargadas en su mayor parte a Roma y realizadas por pintores tan notorios como Poussin, Claudio de Lorena, Gaspar Dughet, etc., pudiéndose considerar la de Velázquez como parte o culminación de

¹⁴¹ José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, III, cap. XX, edición de la Junta de Castilla y León, Salamanca 2000, I, pp. 440-443; Bárbara von Barghahn, *Philip IV at the Golden House of the Buen Retiro*, Garland Publishing, Nueva York 1986, I, pp. 28-43.

esta serie¹⁴². Por lo que toca al mundo eclesiástico es sabido que la reforma de algunas órdenes religiosas antiguas, emprendida durante el siglo XVI, tuvo como uno de sus objetivos restaurar la vida retirada en pequeñas ermitas construidas en las huertas de conventos y monasterios o en los célebres “desiertos” carmelitanos. Así en las Descalzas Reales de Madrid se hizo pintar igualmente un ciclo de eremitas que se componía de 35 cuadros, copias de otros tantos de Maerten de Vos, grabados por Jan y Raphael Sadeler¹⁴³.

La pintura de Velázquez, aunque algunos la fechan entre 1635-1638 y otros después a causa de su soltura técnica admirable, tuvo que estar acabada algo antes. La ermita de San Pablo, donde se había de colocar, estaba terminada a fines de 1632 y el 12 de enero del año siguiente Juan Antonio Ceroni recibía un primer pago por una escultura en piedra del santo. A causa de su material debió ser colocada en el nicho de la portada y no en el retablo mayor, al que en junio doraba y daba los últimos retoques Miguel Viveros¹⁴⁴. El lienzo velazqueño tuvo que ser ideado para este retablo en razón de sus dimensiones de 261 por 192 cms. y porque su parte superior terminaba originariamente en medio punto, habiéndole añadido un cosido de tela para darle la forma rectangular que ahora tiene.

La fuente iconográfica de que se valió el artista para componer la escena sería la *Leyenda Dorada*, que dedica buena parte de la biografía de san Pablo a narrar el viaje que hizo san Antonio para visitarle y comprobar que era el primer anacoreta de la Tebaida egipcia y a su posterior encuentro con él¹⁴⁵. Pero hay algunos por-

¹⁴² Jonathn Brown, John Elliot, *Un palacio para el Rey...*, pp. 127-132.

¹⁴³ Ana García Sanz y Juan Martínez de la Cuesta, “La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV-7, Madrid 1991, pp. 291-304.

¹⁴⁴ José María de Azcárate, “Anales de la construcción del Buen Retiro”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1969, pp. 109-110.

¹⁴⁵ *La Leyenda Dorada*, I, pp. 97-99.

menores en el cuadro que rebasan la corta narración de Jacopo da Varazze y parecen remitir a fuentes más primitivas e incluso a documentos no meramente hagiográficos. La primera vida de san Pablo ermitaño fue redactada por san Jerónimo en un latín elegante¹⁴⁶. En ella se cuenta el viaje a través del desierto y su encuentro, durante las tres jornadas que duró el camino, con tres personajes que lo habitaban: un hipocentauro, un fauno y una loba. Velázquez ha reproducido a distancia y en tamaño diminuto los dos primeros encuentros en una secuencia constante, empleando la técnica anticuada de la “narratio continua”, más propia de pinturas medievales y de estampas grabadas.

El primer personaje con que se topa san Antonio es el hipocentauro, coincidiendo la *Leyenda Dorada* en su descripción con la que realiza san Jerónimo; preguntado por el santo, le señala el camino hacia la cueva habitada por san Pablo, y así lo representó el pintor sevillano. Pero en el segundo personaje hay discrepancias entre las dos fuentes, pues Jacopo da Varazze lo presenta como un sátiro y san Jerónimo como un fauno. Velázquez parece seguir la caracterización que hace el segundo: “un hombrecillo nada grande, nariz ganchuda, frente armada de cuernos y la extremidad inferior del cuerpo rematada en pies caprinos”. Finalmente san Antonio da con la cueva donde habitaba su compañero de vida eremítica. Esta cueva no es descrita por la *Leyenda Dorada* pero sí minuciosamente por san Jerónimo: “Un monte peñascoso a cuyo pie había una cueva no muy grande cerrada con una piedra. Nuestro hombre hubo de quitarla y, explorando, descubrió en ella un gran vestíbulo a cielo abierto que una añosa palmera cubría con sus tendidas ramas, dejando ver una fuente limpidísima. Prolongábase ésta en un riachuelo que por largo trecho se salía de la cueva... Documentos egipcios

¹⁴⁶ *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae*, J.P. Migne, *Patrología Latina*, tomo 33, pp. 18-27. Hay una buena traducción castellana de este texto en Jesús Moya, *Las Máscaras del Santo. Subir a los altares antes de Trento*, Espasa, Madrid 2000, pp. 262-270; H. Delehaye, “La personnalité historique de Saint Paul de Thèbes”, *Analecta Bolandiana*, 20, 1901, pp. 120-157.



San Pablo y San Antonio ermitaños
Museo Nacional del Prado

aseguran que allí hubo un taller clandestino de moneda en el tiempo en que Antonio se unió con Cleopatra”.

La cueva que pintó nuestro artista tiene bastantes puntos de contacto con la acabada de describir. Desde luego Velázquez no pudo verla en la xilografía de Durero de hacia 1504, que todo el mundo aduce como referente del cuadro; para este detalle no lo fue pues no aparece en ella sino un bosque de árboles ante el cual se sientan los dos ermitaños. Diego Angulo cotejó la cueva velazqueña con la que cobija a san Jerónimo en Belén en el cuadro de J. Patinir que está en el museo del Prado, pero las desigualdades saltan a la vista. No hace mucho don Ángel del Campo opinó que el artista se basó en alguna de las cuevas observadas en Cuenca cuando acompañó a Felipe IV durante el viaje a esta ciudad en 1642, pero esta hipótesis haría retrasar la fecha de composición del cuadro hasta más allá de ese año, lo que está en contradicción con los datos documentales¹⁴⁷. Aunque el riachuelo se ve en el grabado de Durero a los pies de san Pablo y san Antonio, en la pintura velazqueña tiene más amplio desarrollo y parece salir por detrás de la cueva, como especifica san Jerónimo, y culebrear luego por el paisaje. Un paisaje, por cierto, idílico y clásico, fuertemente soleado, coincidiendo también el pintor en esto último con san Jerónimo que sitúa la escena a medio día de una jornada en que el sol calentaba de plano.

Pero la pintura velazqueña reserva todavía otras sorpresas. San Pablo está vestido con una suerte de túnica ancha, sin mangas, hecha de un tejido blanco de mala calidad y ceñida a su cintura. Pues bien la regla de san Pacomio ordenaba que los monjes del desierto tuviesen dos “levitonaria”, vestido de lino blanco que usan los monjes de Egipto sin mangas, ceñido por un cinturón a la altura de los riñones, uno muy usado para dormir y otro más nuevo para trabajar. San Antonio lleva una túnica parda y encima un manto de color ne-

¹⁴⁷ Diego Angulo Iñiguez, *Velázquez. Como compuso sus principales cuadros*, Madrid 1999, pp. 58-63; Ángel del Campo Francés, “La hipótesis conquense de los ermitaños de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 224, 1983, pp. 387-397.

gro provisto de cogulla. Es cierto que Velázquez lo esfigió con el hábito de los Hospitalarios de san Antonio de su tiempo, pero no deja de ser curioso que la mencionada regla describiese el vestido del caminante como un manto negro con cogulla junto con el bastón. Ahora es verano y por eso san Pablo tiene puesto el levitonario y va descalzo –san Antonio está calzado a causa de su viaje-, pues en invierno el hábito de anacoreta era la “melota”, una túnica hecha de pelo de cabra¹⁴⁸. ¿Se enteró Velázquez de estos detalles del vestuario de los ermitaños del desierto a través de su amigo, el eruditísimo bibliotecario del Conde Duque Francisco de Rioja? Todo es posible.

El último cuadro religioso del artista fue la *Coronación de la Virgen*, ahora en el museo del Prado. Desde Antonio Palomino se sabe que lo hizo para el oratorio de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar, pero los expertos no se ponen de acuerdo sobre su fecha, oscilando entre la temprana de 1635 y la tardía de 1645, esta última propuesta en el último catálogo razonado de López Rey. El nuevo oratorio de la reina estaba situado en una prolongación de la galería del cierzo sobre el pasadizo que en los pisos inferiores comunicaba el Alcázar con los Oficios y Casa del Tesoro. La obra fue contratada en diciembre de 1634 para ser ejecutada en un plazo de diez meses y en agosto de 1635 se preparaba ya su decoración, que había de realizar al temple Angelo Nardi, mientras el retablo se contrataba en septiembre con Martín Ferrer¹⁴⁹.

La planta de este oratorio se percibe nítidamente en el plano del Alcázar levantado por Teodoro Ardemans en 1705 y consistía en

¹⁴⁸ “Traslatio Latina Regulae Sancti Pachomii”, en Migne, *Patrología Latina*, 23, p. 65; García M. Colombás, *El Monacato Primitivo*, 2 ed., B.A.C., Madrid 1998, pp. 82 y ss; Alejandro Masoliver, *Historia del Monacato Cristiano*, Encuentos, Madrid 1984, I, pp. 33 y ss; Alain Saint-Saëns, “Apología y denigración del ermitaño en el Siglo de Oro”, *Hispania Sacra*, XLII, 85, 1990, pp. 169-180.

¹⁴⁹ José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, Colegio Oficial de Arquitectos, Madrid 1992, pp. 138-139; *El Real Alcázar de Madrid*, Catálogo de la Exposición, Nerea, Madrid 1994, pp. 388-390.

una sala de 10,5 metros de largo por 5 de ancho, dividida en tres zonas distintas, una central cubierta probablemente con una cúpula sobre pechinas, y dos adyacentes muy cortas techadas con bóvedas de cañón. En el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional, que ofrece una sección longitudinal, la parte superior aparece pintada del siguiente modo: en la cúpula ángeles sosteniendo símbolos de las letanías lauretanas, en las pechinas los cuatro evangelistas y en las bóvedas de cañón coros angélicos¹⁵⁰.

Colgando de las paredes debieron amontonarse multitud de cuadros, que fueron inventariados, poco después de fallecer la reina Isabel de Borbón, por orden de su mayordomo don Jerónimo de Ataide, marqués de Colares y conde de Castro, el 24 de noviembre de 1644, fecha *ante quem* para fechar el cuadro de Velázquez, como enseguida se verá¹⁵¹. Precisamente el encargado de tasar las pinturas fue el mencionado Angelo Nardi. Si ya el programa iconográfico de la cúpula de la capilla apuntaba a una exaltación de la Virgen María, el conjunto de cuadros que en ella se acumulaba parece reafirmar esta suposición. Había, es cierto, asuntos cristológicos y hagiográficos, así como un costoso Lignum Vía con un fragmento de la cruz de Santo Toribio de Liébana y varios curiosos relicarios, pero el grueso de las pinturas se cifraban en temas de la Virgen María hasta alcanzar más de la mitad del total de 147 objetos inventariados. Probablemente el retablo estaba presidido por un óleo que re-

¹⁵⁰ El dibujo, aunque atribuido a J. Gómez de Mora, bien pudiera ser de A. Nardi o de Julio César Semin, quien consta dibujó la planta y perfil del oratorio, *Dibujos de arquitectura de la Biblioteca Nacional, siglo XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid 1991, pp. 59-60.

¹⁵¹ Archivo de Protocolos de Madrid, Francisco de Yanguas, sig. 5.412, fols. 258-265. Hay otro inventario de joyas y objetos pertenecientes a la reina, fols. 155-158. Este inventario fue mencionado, pero no utilizado, por Alfonso E. Pérez Sánchez, "Más sobre Borgianni y Nardi", *Archivo Español de Arte*, 150, 1965, p. 114. Hizo una breve síntesis de su contenido Veronique Gerard, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios", *Archivo Español de Arte*, 223, 1983, pp. 275-284.



Coronación de la Virgen María
Museo Nacional del Prado

presentaba a la Virgen encinta junto con san José buscando posada en Belén y encima estaba una estatua de la Virgen de la O, pues la fiesta de la Expectación del Parto se celebraba con especial pompa, terminando con el cántico de las Letanías y de la Salve. Recuerda V. Gerard que una de las funciones que desempeñaba el oratorio era la de rezar por los buenos partos de la reina, de los que dependía la continuidad y conservación de la monarquía¹⁵².

No faltaba tampoco “un lienzo al olio de la Anunciada de Florencia con un retrato de Nuestra Señora y Dios Padre con el Espíritu Santo”, imagen que se consideraba hecha por manos angélicas y que ofrecía, por ello, el auténtico rostro de Nuestra Señora. También había una pintura de la Virgen del Pópulo, el otro icono con el verídico retrato de María, ambos cuadros descubiertos el uno con una cortina de seda y el otro de terciopelo. Es lógico que estuviera también un cuadro de la Virgen de Loreto, por el mismo motivo, y otro de Nuestra Señora de la Soledad, devoción traída de Francia por la reina Isabel de Valois y que había arraigado enormemente en Madrid gracias a la escultura labrada por Gaspar Becerra. Pero Isabel de Borbón, venida muy jovencita a la corte para casarse con Felipe IV, se había españolizado de corazón y así tenía en su oratorio varias efigies de Vírgenes hispanas como las de la Almudena, Monserrat y el Puig.

Por si fueran pocas tantas muestras de devoción mariana, el inventario consigna lo siguiente: “Diez quadros, los nueve de las fiestas de Nra. Señora que ynbrió el Cardenal Borja de Roma y el otro de la Coronación de la Virgen con la Ssma. Trinidad que hizo Velázquez, todos al olio, con marcos dorados de dos baras y terçia de alto y dos v. menos sexma de ancho, a çinquenta ducados cada uno de los nueve y el otro mill reales, todo de vellón”¹⁵³. El precio en que fue tasada la pintura velazqueña fue alto en comparación con los cincuenta ducados en que fueron evaluados cada cuadro de los regala-

¹⁵² V. Gerard, *Ibid.*, p. 283.

¹⁵³ Inventario, n. 128, fol. 283.

dos por el cardenal Borja, correspondientes a 550 reales; pero estaba lejos de los 8.000 y los 5.000 que alcanzaron una historia de la Crucifixión y otro de la Santa Cena respectivamente, quizás valorados en tanto porque contenían multitud de figuras; en cualquier caso no se consignó el nombre de sus autores. Los nueve lienzos de las fiestas de Nuestra Señora correspondían seguramente a la Inmaculada Concepción, la Natividad, la Presentación, la Anunciación, la Maternidad o Nacimiento de Jesús, la Purificación, los Dolores, la Muerte de la Virgen y la Asunción, que componen, en efecto, el conjunto de las celebraciones litúrgicas de que hacía memoria la Iglesia.

El cardenal Borja envió estas pinturas cuando estuvo como representante de los intereses de la corona española en Roma desde 1612 a 1632¹⁵⁴. Probablemente su autor fue Giuseppe Baglione puesto que éste asegura que había trabajado para el alto dignatario español: “No pasaré en silencio que el Cardenal Borja le hizo pintar el San Martín a caballo con el pobre que se encuentra en el convento de las monjas de San Silvestre y otras muchas obras que él hizo al mismo Cardenal para mandarlas a España”¹⁵⁵. Pese a la fama de tacaño y de poco propenso al mecenazgo de las artes, la realidad parece haber sido otra. Además de los cuadros que don Gaspar de Borja encargó a Baglione para regalarlos a Isabel de Borbón, los cuales montaron la no desdeñable suma de 450 ducados, ahora se sabe que protegió a pintores españoles durante su estancia en la Ciudad Eterna, como por ejemplo al aragonés Jusepe Martínez, a quien encomendó dibujar la serie de la vida de San Pedro Nolasco entre

¹⁵⁴ Quintín Aldea, “Gaspar de Borja y Velasco”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez, Madrid 1972, I, pp. 279-280; Id., “Velázquez y el mundo eclesiástico”, *El dibujo europeo de tiempo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1999, pp. 27-37.

¹⁵⁵ Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 a'tempi di Papa Urbani VIII nel 1642*, ed. facsímil, E. Calzone, Roma 1935, p. 404; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid 1965, pp. 224-226.

1622 y 1623, serie que luego fue grabada y publicada en 1628 para ilustrar la vida del santo, cuya edición también costeó Borja en cuanto protector de la Orden de la Merced¹⁵⁶.

Dado que el cuadro de la Coronación de la Virgen pintado por Velázquez tenía el mismo tamaño que el de los que el cardenal envió a la reina desde Roma, me inclino a pensar que fue él quien lo encargó al pintor sevillano. Tanto más cuanto que venía a ser la culminación del ciclo anterior, completando la única fiesta de la Virgen que le faltaba. Los contactos entre don Gaspar y Velázquez parecen asegurados por la otra comisión que le hizo a éste, la de su propio retrato, probablemente a raíz de su propuesta como arzobispo primado de Toledo, hecha pública por Felipe IV en enero de 1643, y no cuando tomó posesión del arzobispado dos años después, el 1 de enero de 1645 a causa de que Urbano VIII, que siempre le tuvo irrefrenable inquina, se negó a expedir las bulas necesarias para ello y tuvo que aguardar a que falleciese para que se las enviase su sucesor Inocencio X¹⁵⁷. Ceán Bermúdez no sabemos si fingió que el cardenal rehusaba a ser retratado por Velázquez porque el Conde Duque, que le impelía a ello, se encontraba por entonces en desgracia y a punto de ser apartado del gobierno y que finalmente cedió por no disgustarle, poniendo como condición que el retrato fuese sólo de medio cuerpo¹⁵⁸.

La pintura de la Coronación, si es que la encargó él, lo haría no para complacer al valido sino a la reina Isabel de Borbón. Recién

¹⁵⁶ María Elena Manrique, *Un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza 2000, pp 95-98. Vuelto a España el cardenal Borja se hospedó en Madrid en el convento de Santa Bárbara de Mercedarios Descalzos.

¹⁵⁷ Sobre posibles fechas y otras cuestiones del retrato y del dibujo velazqueños del cardenal Borja cfr. José Manuel Pita Andrade, "Retratos del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco", *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez...*, pp. 15-23.

¹⁵⁸ "On Velázquez's Portrait of Cardinal Borja", *The Art Bulletin*, XVII, 1946, pp. 270-274.

llegado a la corte a fines de enero de 1637, fue recibido con extraordinario fausto y benignidad por Felipe IV, nombrándole a seguido presidente del Consejo de Aragón. Habiendo nacido no mucho después la infanta María Teresa, el 7 de octubre de 1638, fue bautizada en la capilla del Alcázar por el cardenal Borja, quien regaló a la neófita un Espíritu Santo de diamante con un cordón de oro del que pendía un diente de Santa Teresa de Jesús¹⁵⁹. Es posible que con este motivo hubiera obsequiado a la madre parturienta con la pintura de la Coronación para que completase la serie de la Virgen que ya colgaba de su oratorio. Otro motivo para el obsequio pudo ser cuando habiendo salido Felipe IV de Madrid para dirigirse al frente de la guerra de Cataluña, dejó como gobernadora del reino el 24 de abril de 1642 a Isabel de Borbón y como el primero de sus asistentes al cardenal Borja¹⁶⁰. Durante el tiempo que duró esta suerte de regencia, la reina y el cardenal debieron tratarse con asiduidad y confianza para tomar las decisiones y medidas oportunas conducentes al envío de tropas y pertrechos al frente de Aragón, prolongándose este trato continuo hasta el 22 de septiembre de 1643. Entonces, como avisa Pellicer, “el viernes pasado se despidió el señor cardenal Borja de la Reyna por estar de partida para Sevilla y sale el 28 de éste. Todo son disposiciones para facilitar que el Pontífice (Urbano VIII) le despache las Bulas del Arçobispado de Toledo”¹⁶¹. Por otra parte, si es cierta la suposición que aquí se propone, Isabel de Borbón tuvo que agradecer vivamente el regalo. “La Rey-

¹⁵⁹ Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid*, ed. cit., p. 315.

¹⁶⁰ “Salió su Majestad sábado 26 del corriente. Queda como Gobernadora la Reyna (que Dios guarde) i por sus Asistentes los señores Cardenal Borja, Presidente de Castilla, Marqués de Santa Cruz, Conde de Oñate y Castrillo i Marqués de Castrofuerte quando vuelva...”, José Pellicer y Tovar, *Avisos*, edición de J.C. Chevalier y L. Clare, Editions Hispaniques, París 2002, I, pp. 364-365.

¹⁶¹ J. Pellicer y Tovar, *Avisos*, I, p. 440. Urbano VIII había manifestado que nunca despacharía dichas bulas si antes el cardenal Borja no iba a gobernar su diócesis de Sevilla, de la que había estado ausente desde que tomó posesión de ella en 1632, amenazándolo con la excomunión en caso contrario, *Ibid.*, p. 445.

na nuestra señora —escribía un jesuita— es tan pía que anda muchos días de imagen en imagen, visitándolas y haciendo que les hagan fiestas por los buenos sucesos de las armas de su Majestad... Todos los que la tratan están grandemente pagados de su santidad y caudal; sin duda es grande y no era conocido”¹⁶².

Ignoramos cómo eran los cuadros de Baglione que Borja había enviado anteriormente a la reina, seguramente del estilo empalagosamente piadoso y enteramente convencional que había adoptado desde que a partir de 1603 se había apartado del naturalismo caravaggista. Velázquez se esforzó por hacer una pintura diametralmente opuesta. No es que hiciese un cuadro falto de espiritualidad, pero sí distante de una devoción falsa e hipócrita. Se trataba de pintar un cuadro para la reina que era piadosa, pero no mojigata y probablemente dotada de sensibilidad artística y, en todo caso, habituada a la ceremoniosa etiqueta de la corte española. Partiendo del esquema de Durero, repetido por El Greco, Velázquez añadió a su Coronación el toque de distinción cortesana que estaba pidiendo el tema. Aquellos artistas y otros que, como J. Sadeler, han sido puestos en relación con el lienzo velazqueño¹⁶³, representaron a la Virgen en actitud orante, bien con las manos cruzadas sobre el pecho (Durero) bien juntas (El Greco), bien abiertas (Sadeler), actitud eminentemente piadosa, mientras Velázquez hizo llevar la mano derecha de Nuestra Señora al pecho dejando la izquierda libre e inclinada hacia la rodilla, casi como quien hace un signo de ceremonioso saludo a la Trinidad que le sale al encuentro para coronarla.

La misma mirada baja, los párpados semicerrados y la expresión del rostro de una gravedad imperturbable, más que señal de humildad son del comportamiento que debe observar una soberana en el

¹⁶² Carta de 10 de septiembre de 1644, *Memorial Histórico Español*, T. XVII, Madrid 1863, p. 448.

¹⁶³ D. Angulo Iñiguez, *Velázquez, Cómo compuso sus principales cuadros*, pp. 71-76; Benito Navarrete Prieto, *Op. cit.*, p. 105; Odile Delenda, *Velázquez, peintre religieux*, pp. 127-129; Salvador Salort, *Op. cit.*, pp. 68-71.

instante de recibir la corona sobre sus sienes¹⁶⁴. Igualmente la tonalidad dominante del cuadro es el color rojo, color eminentemente regio y palatino, sólo levemente amortiguado por el azul del manto de la Virgen y por los grises verdosos del cielo donde se desarrolla la escena. Digno colofón esta pintura, síntesis de espiritualidad, de refinamiento, de buen gusto y de insuperable perfección técnica, para cerrar estas consideraciones sobre la pintura religiosa de Diego Velázquez.

¹⁶⁴ Mostrar los monarcas una gravedad imperturbable durante los actos y ceremonias públicas era una de las características más salientes de la rígida etiqueta de la Casa de Austria, cfr. Dalmiro de Válgoma, *Norma y ceremonia de las Reinas de la Casa de Austria*, Real Academia de la Historia, Madrid 1958, pp. 131 y ss.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE

Exposición por haber sido designado para recibir en su nombre a un
aunque con el fin de contestar a su discurso de ingreso en ella. Al
aunque a la vez, en el momento de su presentación, para conseguir
nuestra institución en la corte. En el momento de su presentación, en el
de la Academia de San Fernando se encuentra, como es
de la Real Academia de Ciencias, para quienes desearán en la obra
de los creadores, que son una obra primordial de la obra
que valoran al presente y merecen su premio. A esta obra se
de dedicarlo, con especial interés, don Alfonso Rodríguez de
Ceballos. Llega a esta obra en un momento de la obra
cuando se halla en el momento de la obra de la obra de la obra
momento que algunos de los autores de la obra de la obra de la obra
contiene ahora como resultado de razones de la obra de la obra de la obra
un probable resultado.

Si llegamos en el momento de la obra de la obra de la obra de la obra
que vale en esta obra de la obra
investigadora, que son los autores de la obra de la obra de la obra de la obra
España. En el momento de la obra
trabajo que tuvo en Madrid todos los autores de la obra de la obra de la obra
de la Academia y en el momento de la obra de la obra de la obra de la obra
Con este propósito se llegó al momento de la obra de la obra de la obra de la obra
En sus obras publicadas, descubrimos, desde el punto

Señoras y señores académicos:

Mis primeras palabras son de sincero reconocimiento a nuestra Corporación por haberme designado para recibir en su nombre a un nuevo compañero, contestando a su discurso de ingreso en ella. Al darle la bienvenida pienso que su presencia servirá para enriquecer nuestra institución en un campo importante, en el que existen sensibles carencias. La Academia de San Fernando se ocupa, como es obvio, de las Bellas Artes; junto a quienes desarrollan en su seno actividades creadoras, cumplen una misión primordial los miembros que valoran su presente y escrutan su pasado. A esto último se viene dedicando, con ejemplar ahínco, don Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Llega a esta Casa en un momento preocupante, cuando se halla mermada la nómina de historiadores del arte; lamentamos que algunos colegas, muy prestigiosos, no puedan encontrarse ahora entre nosotros por razones de salud; a ellos dedico un entrañable recuerdo.

Si hurgamos en el currículum del nuevo académico percibimos que toda su vida está dominada por una honda vocación docente e investigadora, tras una sólida formación adquirida dentro y fuera de España. En su *Discurso* él mismo aludió a ella, refiriéndose a los maestros que tuvo en Madrid (todos fueron ilustres miembros de esta Academia) y en el extranjero, en Innsbruck, Munich y Roma. Con tales prolegómenos se forjó un concienzudo historiador del arte. En sus numerosas publicaciones descubrimos, desde el princi-

pio, un preferente interés por las épocas manierista y barroca, que estudió en profundidad en campos y con enfoques diversos. Su primer libro, titulado *Bartolomé Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, publicado en Roma en 1967, pero gestado varios años antes por haber sido tema de su tesis doctoral, puede servirnos como paradigma de su rigor científico. Con ayuda de numerosos documentos inéditos, se adentró en el estudio de un personaje que jugó un papel muy peculiar en el desarrollo de nuestro renacimiento, tras la fase llamada plateresca, y que contribuyó a definir un estilo vinculado a la orden religiosa fundada por san Ignacio de Loyola. Un personaje que, después de intervenir en una obra tan famosa como el Hospital Tavera de Toledo, al ingresar en la Compañía de Jesús, trazó una serie de edificios sin participar luego en su proceso constructivo, absorbido por otras funciones. Mediando estas circunstancias cabe destacar con qué ecuanimidad supo caracterizar a este arquitecto y situarlo en el panorama de su tiempo.

Me he extendido, tal vez demasiado, recordando la monografía sobre Bustamante de don Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos porque, al releerla ahora después de muchos años, he podido constatar cómo, en esta obra primeriza se mostraba ya su madurez. Los libros enteramente suyos, sobre monumentos, especialmente salmantinos, u otros en los que tuvo lucida colaboración con brillantes capítulos, abordando diversas cuestiones, revelan no sólo sus vínculos específicos con la arquitectura renacentista y barroca, sino con asuntos de distinto género.

Donde se muestra con mayor amplitud que nada del arte le resulta ajeno (sin perjuicio de ser fiel a los temas apuntados) es en multitud de publicaciones fruto de su presencia en reuniones científicas, de su colaboración en catálogos de exposiciones o en revistas especializadas. Si evocamos las primeras descubrimos, sin apenas pausas, su participación en congresos o simposios, nacionales e internacionales, con ponencias o comunicaciones de gran interés; se acercan al medio centenar. Creo que le conocí en marzo de 1967, cuando celebramos en el Palacio de Carlos V de Granada unos "Co-

loquios sobre Alonso Cano y el barroco español”, siendo yo presidente de la comisión organizadora de los actos conmemorativos del tercer centenario de la muerte del polifacético artista. Nos ofreció una importante aportación sobre “Alonso Matías, precursor de Cano”, un diestro ensamblador de retablos, autor entre otros del mayor de la Catedral de Córdoba, que analizó estilísticamente con el aval de una nutrida serie de documentos inéditos. En esta ponencia se refrendó su modo de trabajar.

Desde aquellas lejanas fechas hasta nuestros días la actividad investigadora de nuestro nuevo académico fue incansable. A la vez no rehusó colaborar en obras de divulgación, como enciclopedias y diccionarios, en beneficio de lectores no especializados. Sería empeño desmedido intentar comentar algunos títulos seleccionados entre un crecido y variado acervo. Me conformaré con señalar que, al margen de sus contribuciones al estudio de la arquitectura entre los siglos XVI y XVIII, he valorado siempre de un modo especial, por su seriedad y rigor, sus aportaciones en el sugestivo y resbaladizo campo de la iconografía (apto para que la imaginación se desborde al buscar claves soterradas a los asuntos) gracias, muchas veces, al sólido conocimiento de los textos y a una razonada interpretación de los mismos. Como es lógico estos trabajos se inscriben preferentemente en el mundo de la pintura.

Una buena prueba del interés que tiene la iconografía para ayudar a comprender las obras de arte, la tenemos en el *Discurso* que acabamos de escuchar sobre “Velázquez pintor religioso”, aunque para llegar a comprender los cuadros de este género que realizó haya tenido en cuenta, como es lógico, otros factores. Permitidme algunos comentarios sobre esta disertación, con importantes aportaciones para conocer mejor al más excepcional maestro de nuestro siglo de oro en una vertiente poco valorada.

Como nos acaba de decir, los cuadros de asunto religioso pintados por Velázquez fueron pocos; coincido con don Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos y otros estudiosos al imaginar que, si se

hubiera quedado en Sevilla, hubiera tenido que realizar sobre todo lienzos de devoción; pienso sin embargo en su evidente querencia juvenil por los llamados bodegones con figuras (a última hora, escenas de género con aire profano) aunque interpretadas a veces a lo divino. También es indiscutible que en la Corte su función básica fue la de retratista. Nuestro nuevo académico rebate los puntos de vista de Ortega y Gasset sobre la preferencia de nuestro pintor a favor de las mitologías. Por otra parte aduce una copiosa serie de testimonios que pueden valorarse en contra de la supuesta tibieza de sus creencias religiosas; otros se inscriben plenamente en las normas imperantes en la sociedad ultracatólica de su tiempo que no tendría más remedio que acatar; todos sus razonamientos son muy atendibles y me traen el recuerdo de las páginas que mi maestro, don Francisco Javier Sánchez Cantón, escribió sobre la espiritualidad del gran artista (*Revista de la Universidad de Oviedo*, 1943. Reimpreso en *Escritos sobre Velázquez*. Museo de Pontevedra, 2000, pp.111-125). Pero no quiero pecar de insincero; creo que sobre este delicado tema nunca podrá decirse la última palabra; nos está vedado penetrar en el insondable mundo de las más íntimas vivencias de Velázquez, del que solo nos consta su flema (a la que se refirió reiteradamente, con represada irritación, el rey que tanto le estimó) y que nada quiso filtrar acerca de sus sentimientos en los escasísimos escritos que nos dejó.

Considero valiosísimas las páginas del *Discurso* en que analiza los cuadros de tema religioso pintados durante los períodos sevillano y cortesano. Debemos subrayar los novedosos enfoques que ofrecen. Partiendo de la imposibilidad de recoger y comentar todo lo que se escribió sobre ellos, supo cargar el acento en cuestiones que antes apenas se habían tenido en cuenta. Debe destacarse el acierto al evocar, en muchos casos, el marco en que se situaron los lienzos, dilucidando "su circunstancia" (según la expresión orteguiana), recogiendo cuando procede fuentes grabadas, enriqueciendo aportaciones ajenas, coadyuvando en suma a su mejor comprensión.

Permitidme que muy brevemente repase el recorrido que acaba de realizar para destacar algunas contribuciones. Son aleccionadoras las páginas que dedica a la pareja formada por *La Inmaculada Concepción* y *San Juan Evangelista en Patmos*, con incisiva valoración de la Virgen Apocalíptica y observaciones en torno a ciertos pormenores iconográficos, como los que se refieren a la presencia de la luna. Sobre *La adoración de los magos* del Prado aduce una serie de datos relacionados con su presencia en el Noviciado de jesuitas y su adquisición, con una sugestiva sugerencia sobre el influjo que pudo ejercer sobre los novicios. Al ocuparse de *La imposición de la casulla a san Ildefonso*, en lamentable estado, sospecha que el lienzo se hubiera realizado para la parroquia dedicada a este santo y valora un texto de 1618 como fuente; es grato que aluda a nexos estilísticos con El Greco, porque cada vez estoy más seguro (y así lo escribí) que Velázquez pasó por Toledo con ocasión de su primer viaje a Madrid en 1622. Refiriéndose al *San Pablo* y *Santo Tomás* se ocupa del apostolado al que debieron pertenecer. Los extensos comentarios sobre *Cristo en casa de Marta y María* y *Cristo en casa de los discípulos de Emaús*, demuestran el profundo conocimiento que tiene de los textos relacionados con los asuntos y que le permiten ponderadas conclusiones, criticando las interpretaciones que se hacen en ocasiones "algunas verdaderamente disparatadas, de esas que ponen en la picota el método iconográfico", oportunísima puntualización si pensamos en lo que escribieron sobre cuadros como *Las hilanderas* ciertos iconólogos.

Al adentrarse en la época cortesana acierta al fijar las ambivalencias de *Los peregrinos de Emaús* del Metropolitan de Nueva York, señalando lo que reutiliza de la versión anterior y lo que innova. Vuelve una vez más a mostrarnos el profundo conocimiento de los textos al interpretar, con amplitud y agudeza, el *Cristo flagelado* y *el alma cristiana* de Londres.

En relación con *La túnica de José*, tras tener en cuenta, entre otros los trabajos, los de Marías y Colomer, añade atinados juicios sobre el asunto. El curioso lienzo con *La tentación de santo Tomás*

de Aquino le había interesado hace más de una década, ocupándose del personaje que lo había encargado; pero ahora añade importantes precisiones iconográficas a las hechas por otros.

El estudio del *Cristo crucificado* del Prado está respaldado por un lúcido artículo que acaba de ver la luz en *Archivo Español de Arte* y que se pergeñó con motivo de un simposio que tuvo lugar en Sevilla, en 1999. Consentidme que aluda de un modo especial a esta obra por haberme ocupado de ella en diciembre del 2003, en una conferencia monográfica que me encargaron los Amigos del Museo del Prado. Las reflexiones que hace sobre la persona que debió encargarse el lienzo, don Jerónimo de Villanueva, están llenas de interés y resulta sugestiva la hipótesis de que la elección del tema pudo tener que ver con la profanación de un Crucificado por unos criptojudíos. Sobre la fecha de la entrada del cuadro en San Plácido creo que debe contemplarse la sugerencia de Mercedes Agulló (estudio sobre el monasterio y su fundador en *Villa de Madrid*, 1975) de que hubiese sido en 1640. Comprendo que nuestro nuevo compañero no haya querido enfrentarse con el problemático *Cristo en la cruz*, también en el Prado, que lleva la firma "D^o VELAZQUEZ F.A.1631" y que sigue figurando en el catálogo de sus obras en el Museo; la autoría del cuadro es discutida entre los especialistas; sin embargo me hubiera gustado conocer su juicio sobre él teniendo en cuenta las variantes iconográficas, las flagrantes semejanzas que presenta el realizado por Mengs, apuntadas por el Marqués de Lozoya, y el hecho de que Goya se inspirase en el del maestro alemán, como observó Sánchez Cantón.

La nómina de lienzos estudiados en este importante *Discurso* concluye con dos: el que narra *La visita de san Antonio Abad a san Pablo el Ermitaño*, con novedosas puntualizaciones, acompañadas de hipótesis sobre las fuentes utilizadas al concebir la roca agujereada y *La coronación de la Virgen*, con agudas precisiones sobre la situación del cuadro en el oratorio del Alcázar destacando, finalmente, cómo esta obra pudo contribuir a expresar las devociones marianas de la reina Isabel de Borbón.

Llegamos así al final de un apretado recorrido en el que he querido poner de relieve las brillantes aportaciones de don Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos sobre la pintura religiosa de Velázquez. Sirven para confirmar el acierto que ha tenido la Academia incorporando a su seno, como miembro de número, a un modélico historiador del arte. Estoy además seguro que dentro de ella será un asiduo, activo y eficaz colaborador en muchas de sus actividades. Con profunda alegría le doy la bienvenida a esta Casa en nombre de la Corporación.

LA IMPRESIÓN DE ESTE DISCURSO
SE HA REALIZADO CON LA AYUDA
DEL SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

