

Tema 62

Velázquez y Goya en su contexto artístico



Manuel Pérez Sánchez

ÍNDICE SISTEMÁTICO

- 1. INTRODUCCIÓN**
- 2. DATOS BIOGRÁFICOS DE DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ**
- 3. LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO DE VELÁZQUEZ: EL ESPLENDOR**
- 4. VELÁZQUEZ Y SU PINTURA**
 - 4.1. La etapa sevillana
 - 4.2. La etapa madrileña
- 5. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES**
 - 5.1. Goya y la España de su época
- 6. LA PINTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: DEL ROCOCÓ AL NEOCLÁSICO**
- 7. LA PINTURA DE GOYA**
 - 7.1. La evolución estilística de la pintura de Goya
 - 7.2. Los temas de la pintura de Goya
 - 7.3. Los cartones para tapices
 - 7.4. La pintura religiosa
 - 7.5. Goya retratista
 - 7.6. Goya dibujante
 - 7.7. Las pinturas del 2 y 3 de mayo
 - 7.8. Goya grabador
 - 7.9. Las pinturas negras
 - 7.10. Goya, un hombre lúcido ante las contradicciones de la vida

BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

De los dos genios que la pintura española ha aportado a la pintura universal, y sin los cuales no puede hacerse ni la historia de aquella ni de la de ésta, uno es don Diego Velázquez y el otro don Francisco de Goya. Ambos defendieron su mundo interior y desde él lanzaron al cielo pictórico su flecha certera. Velázquez lo hizo en silencio, con ponderación y mesura; Goya de una forma turbulenta y llamativa.

También los dos acometieron con absoluto éxito experiencias revolucionarias para su tiempo y para periodos posteriores siendo, en muchos casos, pioneros de tendencias pictóricas que darán sus frutos siglos más tarde. Su pintura es, por otra parte, un elocuente, veraz y apasionado testimonio de la época que a cada uno le tocó vivir, reflejándose en su pintura las ilusiones, las esperanzas y los fracasos de la sociedad española así como la frescura, la ingenuidad, la inteligencia o la torpeza de sus miembros, que aparecen en sus más variados registros y escalas sociales.

Velázquez se inclina, por muchas y muy variadas razones, hacia un arte realista. Su pintura se concibe como idealización de la realidad, tal vez, la más feliz expresión de ésta. Su actividad creadora puede resumirse en una sola palabra, que es la perfección. La pintura de Velázquez es silenciosa y todo su arte no es sino el testimonio de una idea.

Goya, tan revolucionario como Velázquez, opta por un camino más tumultuoso, su arte es como un torbellino y descubre a una personalidad rebelde y casi, se podría decir, que escandalosa. En realidad, se lo considera como la primera rebeldía del arte contemporáneo. Se niega a someterse a normativas y a la rigidez académica, optando y siendo él mismo el origen del romanticismo, el naturalismo y el impresionismo.

2. DATOS BIOGRÁFICOS DE DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ

Nació en Sevilla en junio de 1599. Su padre era de origen portugués y su madre había nacido en Sevilla. Con tan sólo diez años ingresa en el taller del pintor de Francisco Herrera el Viejo, donde permanece pocos meses, pasando, en 1610, al de Francisco Pa-

checo, conocido y prestigioso pintor del ambiente artístico sevillano. Allí pasa seis años. Pacheco era un gran dibujante, pero como pintor era mediocre y de genio limitado. No obstante, gozó de gran fama en Sevilla, como atestiguan los numerosos encargos que realiza, algunos de gran envergadura. Estaba muy bien relacionado con la iglesia hispanense y con el Santo Oficio, que lo nombró veedor. La principal aportación de Pacheco a la Historia del Arte español, no reside tanto en sus pinturas sino en su faceta como tratadista (**El Arte de la Pintura**) y como iconógrafo. El taller de Pacheco se convierte en un centro de tertulia y discusión, a modo de “Academia”, donde acuden no sólo los más importantes artistas de la Sevilla del Seiscientos sino también numerosos personajes del arte y la cultura española de paso por la ciudad. En este ambiente cultural e intelectual, donde también circulan estampas de obras artísticas extranjeras, se forma el joven Velázquez; sin olvidar que existían otras varias “Academias” en Sevilla, a la sazón la ciudad más próspera de la España de aquel momento. En 1618 contrajo matrimonio con la hija de su maestro, Juana, que tantas veces le habría de servir de modelo y con la que tuvo dos hijas, la mayor de las cuales, Francisca, casaría años más tarde con el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo.

En 1622 Velázquez viaja a la Corte de Madrid con la intención de introducirse en ella como pintor real, deseo que se vio frustrado en un primer momento, por lo que, al año siguiente, volvió a realizar otro viaje, esta vez con más éxito, ya que, a instancias del conde-duque de Olivares, consiguió hacer un retrato del rey que le sirvió para ser nombrado pintor real en octubre de 1623. A partir de entonces se establece en Madrid con su familia y desde su entrada en el Alcázar comenzaría a desempeñar puestos y cargos muy diversos, que llevó consigo un cierto estatus y una estabilidad económica. Se sabe poco de su vida en la Corte, donde lleva una vida de funcionario palatino que le absorbe gran parte de su tiempo, pero no lleva una vida aparatosa, sino serena, más acorde con su carácter sereno y apático. En Madrid y en el Alcázar Real de dicha villa tiene oportunidad de conocer las colecciones reales de pintura, pudiendo acceder así a la contemplación de las obras de la escuela veneciana, la pintura colorista y suelta de El Greco, la de Rubens, Van Dyck y muchos otros pintores flamencos e italianos.

En 1628 conoce y traba amistad con el pintor flamenco Pedro Pablo Rubens, quien debió animar al pintor a que viajara a Italia. Surge así su primera estancia en ese país, recorriendo los principales centros artísticos italianos. Vuelve a Madrid en 1631 y es designado superintendente del Alcázar, su fama y sus cargos van cada vez a más. A lo largo de esta etapa realiza pocas salidas, la más destacada sería la estancia en tierras de Aragón durante unos cuantos meses acompañando a Felipe IV durante la guerra producida por el levantamiento de Cataluña. Esa tranquilidad se ve rota en 1649 cuando el rey lo envía a Italia con el fin de adquirir obras de arte para la decoración del Palacio del Buen Retiro de Madrid. Su estancia se prolongó hasta 1651 y fue acompañado por su ayudante y discípulo, el mulato Juan de Pareja, en realidad, su esclavo. A su regreso a Madrid, reclamado por el monarca, fue nombrado aposentador mayor de palacio, lo que suponía el más alto grado al que podía llegar un funcionario palatino y lo que significó vivir dentro de los muros del Alcázar. Los últimos años representan la culminación de sus éxitos profesionales y de reconocimiento, ya que en 1658 se le nombra caballero del hábito de la orden de Santiago, logro que no se materializó tras una ardua polémica sobre el carácter liberal o mecánico de su actividad como artista. En 1660 se encarga de preparar el encuentro de los preparativos de la boda entre la infanta María Teresa con el futuro rey Luis XIV de Francia. A su regreso a la Corte y tras una corta enfermedad, muere el 6 de agosto de ese mismo año, siendo llorado sinceramente por el rey Felipe IV. Fue enterrado en la iglesia de San Juan Bautista de Madrid con todos los honores de caballero santiaguista. Siete días más tarde moría la esposa del pintor.

3. LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL SIGLO DE VELÁZQUEZ: EL ESPLENDOR

Velázquez vive a lo largo de dos reinados, el de Felipe III y el de Felipe IV, que representan para la pintura española un periodo de triunfo y esplendor, en realidad, la actividad pictórica es sin duda alguna, uno de los grandes logros del arte español del siglo XVII.

El reinado del monarca Felipe III (1598-1621) coincide cronológicamente con el nacimiento y desarrollo de una nueva orientación en el seno de la pintura española. Los pintores de ese momento fueron los que gestaron el cambio de gusto y estilo. La pintura española comienza a ofrecer entonces una personalidad diferente de las restantes escuelas nacionales europeas. Causas religiosas, sociales, estéticas y hasta políticas influyeron en su génesis y, sin embargo, es importante señalar que el siglo del hundimiento del poderío español en el concierto político internacional fue el de la eclosión más brillante desde el punto de vista pictórico.

La Corte, sin lugar a dudas, representó el centro artístico más importante de la Península y, lógicamente, el de más alto nivel intelectual. Junto a Madrid se desarrollan otras importantes escuelas de pintura en ciudades de gran nivel cultural en aquella época como Sevilla, Valencia, Granada, Zaragoza o Valladolid. No obstante, será Madrid donde mejor se advierta la conjunción de las influencias extranjeras y las aportaciones nacionales.

El mecenazgo pictórico fue ejercido por la Iglesia. La infinidad de parroquias, conventos y monasterios que decoraban sus espacios llevó consigo el florecimiento de los talleres de pintura. También importante fue el papel de la nobleza, vinculada estrechamente a la Iglesia, que necesitó decorar sus palacios aunque siempre de forma discreta. Junto con la Iglesia el otro gran mecenas va a ser la Corona. Los reyes continuaron durante el siglo XVII la tradición coleccionista de sus predecesores, y su interés tuvo consecuencias importantes. Gracias a sus compras en el extranjero, los artistas españoles próximos a palacio pudieron gozar y aprender lo que de otra forma les hubiera resultado muy difícil.

Esta clientela condicionó los géneros pictóricos desarrollados en España. La pintura de género, que en otros países supuso un porcentaje elevado dentro de la producción general, aquí se vio reducida muy considerablemente. Los bodegones y los cuadros de flores tuvieron excelentes cultivadores. La pintura de batallas y la de paisaje resultan muy escasas; los cuadros de historia son contados, y la mitología sólo pudo pintarse en el interior del palacio del soberano y como pintura al fresco. La pintura de retrato acaparó la atención de muchos pintores deseosos de satisfacer la vanidad de sus clientes. Pero fue, por encima de todo, el cuadro del altar, la pintura devota, la que primó e interesó al español de siglo XVII.

A principios del siglo XVII comenzaron a ser superados los esquemas manieristas y sobre todo miguelangelescos que habían dominado toda la segunda mitad del siglo anterior. Las novedades naturalistas y tenebristas que se estaban fraguando en Italia durante el último decenio del Quinientos, interpretadas por Carracci o por Caravaggio, comenzaban a hacerse presentes en el círculo artístico cortesano español. Sin embargo, el naturalismo español no iba a tener sus raíces en la imitación de la obra de Caravaggio. Aquí va a primar un naturalismo de tono tenebrista y luminista con independencia de ese gran pintor milanés. La inspiración del pintor español no parte de la imitación de los modelos de Caravaggio, sino que lo que se va a emular en España es su actitud, ya que el modelo se halla en el entorno que rodea al pintor español.

Madrid, por supuesto, constituye el núcleo pictórico más importante de este momento, aunque no se llegue a formar allí un estilo propio, con características definidas. La consolidación de Madrid como gran centro artístico vendrá con el asentamiento definitivo de la Corte.

La escuela toledana, apéndice de la madrileña, marcará un paso muy profundo en la búsqueda de un sólido naturalismo o en la difusión del claroscuro. Sin embargo, antes de finalizar el primer tercio del siglo, perderá el gran prestigio pictórico que había alcanzado. La muerte de El Greco y la marcha de los pintores más importantes, junto con la postración económica que invade a Toledo a partir de esos años, puso fin a una etapa gloriosa. Salvo Tristán, Cotán, Loarte y Orrente, los demás pintores carecen de una vigorosa personalidad, acusando una formación escurialense que les impide abandonar su poso manierista y les convierte en auténticos arcaizantes.

La escuela valenciana comienza a despertar ofreciendo una complejidad de intereses, algunos fruto de la indecisión, por abrazar el naturalismo que algunos pintores pretenden implantar. Al mismo tiempo que perviven artistas que tratan de hacerse aceptar con un tipo de pintura piadosa y arcaizante inspirada en los modelos que tanta fortuna tuvieron en la Valencia contrarreformista, se acepta también una pintura de sabor manierista reformada que tenía mucho que ver con las solemnes decoraciones de los pintores italianos de El Escorial. La entrega al naturalismo no se produce en Valencia a través de un contacto directo con la pintura italiana de similar orientación, sino que en realidad su activación valenciana se debió a la transformación de algunos de los pintores que trabajaban en este momento dentro del ambiente madrileño y preocupados por ciertos efectos de iluminación. Tuvo gran importancia la presencia en la ciudad del murciano Orrente, que contribuyó a afianzar el elemento caravaggesco que la recia personalidad de Ribalta introdujo tardíamente, tal vez por sugerencias de obras de Rivera enviadas desde Nápoles.

La escuela sevillana, durante las primeras décadas del siglo, estuvo dominada por la personalidad de Pacheco, el maestro de Velázquez, cuyo estilo netamente academicista no evolucionó, pese a las novedades por las que demuestra preocuparse en sus escritos. El interés por la pintura manierista impidió el desarrollo temprano del tenebrismo de raíz caravaggesca y sus ecos se podrán apreciar todavía en la obra de Zurbarán. La marcha a México en 1603 de Vázquez contribuyó a liberar el ambiente del fuerte sabor manierista que tenía la pintura sevillana en esas fechas. No existía allí durante este primer tercio del siglo el concepto de escuela y las dos personalidades más fuertes, Roelas y Herrera, marcharán por caminos diferentes. Sólo Pacheco se aferrará a impartir unas enseñanzas que, sabiamente interpretadas por su mejor discípulo, Velázquez, darán el fruto más sazonado de toda la pintura española.

Con la llegada al trono de Felipe IV (1621-1665) la Corte se convierte en el gran foco donde convergen pintores de las diferentes regiones españolas para perfeccionar su arte y, sobre todo, para mejorar sus expectativas económicas y sociales. Es en Madrid donde podían estudiarse las innovaciones del Barroco decorativo y todos vienen con ideas claras y precisas acerca de dónde podían ascender más en su oficio. Además, es en Madrid donde existía desde antiguo un fuerte y arraigado componente reivindicativo de la pintura como arte liberal y no artesanal. Los artistas madrileños se sienten firmes en sus aspiraciones de mantener un estatus social más elevado que los del resto de España. Proliferan las Academias particulares, las discusiones sobre Arte, la referencia a modelos italianos, a los tratados que hablan de la importancia de la reflexión, de la Idea o "invezione" en el proceso creativo frente a la mera ejecución.

La pintura barroca madrileña continúa la línea evolutiva marcada por los gustos de la sociedad española: la pintura colorista. No imitan, más bien transforman los modelos anteriores y crean un estilo propio en el que se mezclan las influencias de topo tipo. Como continuado-

res de una línea que se remonta a El Escorial, recogen de Tiziano su profunda sensualidad, su gozo táctil y casi frutal de la carne, su complacencia en las telas suntuosas, el centelleo mágico de sus fondos de paisaje, vibrantes de luz, resuelto con viveza y libertad de pincel sorprendente; de Tintoretto y de Veronés, sus escorzos, sus composiciones en planos de profundidad superpuestos o diagonales, el sentido teatral, en definitiva, con magníficos fondos arquitectónicos. De Rubens, que entronca con los venecianos en la importancia del colorido y la pincelada suelta, recogen su vitalidad, el movimiento vibrante y sensible del color, el dinamismo violento de las figuras; de Van Dyck la elegancia de la pose del retratado o la exquisitez del dibujo en sus composiciones religiosas que, por otra parte, son de gran fuerza colorista.

4. VELÁZQUEZ Y SU PINTURA

Como buen iniciado en el taller y gracias a las enseñanzas de Pacheco, Velázquez ofrece en su primera etapa, llamada también su época sevillana (antes de instalarse definitivamente en Madrid) una dirección encaminada a plasmar esas lecciones teóricas de Pacheco. El naturalismo y tenebrismo de las obras tempranas de Velázquez coinciden con las tendencias realistas renovadoras de la pintura italiana de finales del siglo XVI y con el incipiente naturalismo practicado por pintores españoles como Cotán, Tristán y Maino durante el primer cuarto del siglo. Velázquez es un pintor con una gran formación intelectual, cuya trayectoria es un camino de progresivo perfeccionamiento, que no sólo se debe a su talento y a sus facultades innatas sino también a su continua formación intelectual y técnica y a su afán perfeccionista. Prueba de ello podrían ser los conocidos como “arrepentimientos” velazqueños, que surgen de la continua convivencia con su propia pintura y de su tendencia a rectificar sus cuadros para mejorarlos.

Es un pintor que estudia cuidadosamente sus composiciones. También en este aspecto va evolucionando, desde las actitudes forzadas y la simple yuxtaposición de personajes de su época juvenil a la flexibilidad de las formas y los movimientos y la elaborada agrupación de las figuras de su etapa de madurez.

Pero las dos grandes preocupaciones constantes en toda la pintura de Velázquez son el natural y la luz. Pocos pintores como el sevillano supieron captar y recrear en un lienzo la realidad. Pero el realismo de Velázquez dista del de los demás pintores barrocos. No es un realismo que se recree en los aspectos dramáticos y sórdidos de la existencia humana, ni tampoco es un realismo espectacular. Hasta cuando pinta seres deformes, como los bufones de la Corte, los muestra desde su aspecto más humano y digno. Para Julián Gállego, lejos de la retórica tan propia del Barroco, “los personajes de Velázquez no quieren parecer lo que no son, se limitan a estar en el cuadro, a “ser”, sin que en general traten de transmitirnos un mensaje o una noticia que la imagen, simplemente, no deje adivinar”. Pero también, la realidad de Velázquez es a la vez una “realidad transcendente”, perceptible ya en sus primeros cuadros, y cada vez más sutil conforme va creciendo su arte. En su anhelo intelectual de pintar para unos pocos, deja que sus realidades se impregnen de mensajes para quien sepa leerlos.

La luz es un elemento fundamental en la pintura de Velázquez y su estudio es una constante en su pintura. En su etapa sevillana o de juventud, se inicia en el tenebrismo de tipo caravaggiesco que domina en la pintura de principios del siglo XVII. Es una luz artificial, amarillenta, que oscurece los colores, y que resalta los elementos de interés de la composición. Pero Velázquez, ya en su etapa madrileña, se dará cuenta que la luz no sólo ilumina los objetos, sino que permite ver el aire que se interpone entre ellos. Además, este mismo aire hace que las formas pierdan precisión y los colores brillantes y limpieza. Este es el principio teórico de lo que se conoce como perspectiva aérea.

La evolución velazqueña en la resolución del problema de la luz lleva aparejada la del color. Conforme abandona el tenebrismo se aclara su paleta y deja el color opaco y oscuro de su juventud. El cambio se opera cuando entra en contacto con las colecciones reales y, sobre todo, tras su primer viaje a Italia. Se inicia entonces una nueva etapa donde asimila el colorido de Venecia, muy especialmente el frío y plateado color presente en las obras de Tintoretto. Paralelamente al cambio de paleta se produce el de la factura, que cada vez se hace más suelta, más rápida y más desecha. Las formas se componen de pinceladas inconexas si se ve el cuadro de cerca, pero a una distancia conveniente se funden en la retina y devuelven a la forma el volumen y el aspecto de la realidad, adelantándose con esta técnica a los impresionistas del siglo XIX.

4.1. La etapa sevillana

Se caracteriza sobre todo por la luz tenebrista (artificial y dorada) y por una impecable técnica de dibujante de contornos marcados y perfiles rigurosos.

Se dedica principalmente a los encargos de tema religioso, facilitados por la influencia de su suegro, como son las Inmaculadas y *La Adoración de los Reyes*. También se dedica a pintar bodegones, en los que trataba de plasmar esa veracidad del natural que las nuevas corrientes caravaggescas ponían de moda. Pero estos bodegones, que parecen en una primera vista escenas de género que se desarrollan en el interior de una casa, son en realidad cuadros de tema religioso. En ellos Velázquez introduce un mensaje cristiano gracias a la inclusión de una escena o fondo que lo insinúa. Emplea un recurso muy barroco y muy velazqueño que se basa en el “cuadro dentro del cuadro”, de manera que en el fondo pinta un espejo o cuadro con la escena principal, que es propiamente el tema religioso. De esta manera tan barroca, pone en segundo plano el tema principal del cuadro y en primer plano un bodegón o tema secundario. Su primera obra maestra juvenil es el cuadro *Vieja friendo huevos*, de 1618, que ya revela la incomparable destreza de Velázquez en la imitación de la naturaleza. En este cuadro cada objeto está captado en todas sus particularidades de textura y colorido, y las figuras son definidas con la misma precisión casi obsesiva que las objetiviza e inmoviliza. En su afán descriptivo se falsifica también la perspectiva de la escena, pues si bien la figura de la vieja está vista al mismo nivel que el espectador, el plano de la mesa está visto desde arriba, para así poder ofrecer una visión más completa de los utensilios que reposan sobre ella. Un año más tarde realiza *El aguador de Sevilla*, que es el primero en que el virtuosismo descriptivo ocupa la posición adecuada en la concepción del cuadro. Un año antes había realizado *Cristo en casa de Marta y María*, donde Velázquez ofrece ya su primera muestra de gusto por el equívoco formato compositivo de influencia flamenca. El naturalismo claroscuro es también empleado de forma reiterativa, lográndose en este cuadro su más afortunada expresión. El trastocar el énfasis visual y el narrativo entre el primer plano y el fondo es una idea típicamente manierista, que desorienta al espectador, dando lugar así a un ingenioso artificio que en este caso expondría la alternativa abierta al cristiano entre la vida activa y la contemplativa.

El realismo e intenso claroscuro de las primeras obras de Velázquez generalmente se asocia con la pintura de Caravaggio y sus seguidores, y es natural preguntarse si el pintor desarrolló estos rasgos estilísticos bajo la influencia del caravaggismo. La respuesta es que no. Velázquez, durante su primera etapa, no pudo tener acceso directo a la obra caravag-gista, sino que más bien habría que enlazar la primera obra velazqueña con las naturalezas muertas de Sánchez Cotán.

4.2. La etapa madrileña

La llegada a Madrid supone para Velázquez el inicio de un ejercicio artístico centrado en el retrato, al menos entre 1623 y 1628, al tiempo que abordaba, por vez primera, el tema mitológico.

En realidad, la razón fundamental que le lleva a Madrid es el desempeño de las obligaciones de pintor de cámara o pintor del rey, es decir, retratar al monarca y a toda su familia, que entendida en el sentido romano, comprende parientes, servidores y todo el entorno cortesano. En Madrid, en el Alcázar, se encuentra con un tipo de retrato áulico que se ha denominado “Casa de Austria”, que fue introducido en España por el holandés Tomás Moro. Son retratos de estilo algo seco, austero y a la vez majestuoso, que se continúan con los retratos de corte de Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, y después por los retratistas de Felipe III, tales como Villandrando y Bartolomé González. El tipo se fosiliza, cediendo humanidad a cambio de altivez. Velázquez sigue la misma tipología pero dota a las figuras de tactilidad escultórica, a base de luces y de sombras. Profundiza en la psicología de los personajes, pero nunca los idealiza sino que hace aflorar lo más noble del modelo. Tampoco destaca lo duro ni lo desagradable, aunque sean personajes grotescos como los bufones.

Sus retratos van a estar protagonizados por el monarca y por su valido, el conde-duque de Olivares. Se caracterizan por eliminar progresivamente los accesorios de rigor que aparecen en el retrato oficial o áulico. La figura se halla aislada en un ambiente tan sólo sugerido por las vagas líneas de encuentro del suelo y las paredes, de igual colorido, y por la sombra que proyecta el retratado sobre el suelo. Esta configuración resta importancia al entorno, que la figura del retratado domina por completo, y hace más notable una característica típica del retrato velazqueño, que no es otra sino que el plano del suelo se resuelve de manera inclinada, como si lo viéramos desde lo alto, mientras que la figura está situada al nivel del observador. El uso de este doble punto de vista persigue la intensificación de la ilusión espacial. El aislamiento de la figura dentro de un espacio poco definido tiene precedentes en los retratos cortesanos de Sánchez Coello, pero en Velázquez la figura se inserta en un ambiente donde la vívida ilusión de la tercera dimensión la crea la mancha de sombra y el tratamiento atmosférico del color y de la luz en los planos de las paredes y el suelo. Entre los retratos más interesantes de este momento habría que destacar *El retrato del Infante don Carlos*.

Aparte de varios retratos, Velázquez realiza pocas pinturas durante sus primeros años en la Corte. La más notable de todas ellas es *El triunfo de Baco*, también conocido bajo el nombre de *Los borrachos*. Fue pintado en 1628. Se trata de una muy personal interpretación de un tema mitológico, no exenta, tal vez, de cierto sentido irónico. El pintor plasma el triunfo de Baco de manera muy diferente a la acostumbrada por los pintores italianos o flamencos de su época; él ha tomado los modelos de la realidad; se ha inspirado en auténticos bebedores de taberna, cuyos curtidos rostros, un tanto sonrosados por efecto del vino, contrastan de modo intenso con la figura del dios y el veneciano desnudo del acompañante que sostiene una copa de cristal en la mano. Los resabios de su etapa sevillana todavía están presentes en esta obra. Por ello, aunque los vivos colores se alejan ya de los tonos terrosos de su obra juvenil, después de haber entrado en contacto con las ricas colecciones venecianas de su señor Felipe IV, aún perdura ese tenebrismo del Barroco inicial que le lleva a pintar una escena que, desarrollada al aire libre, resulta tan artificialmente iluminada.

Ese mismo año de los Borrachos es el año en que Rubens llega a España. La presencia del pintor flamenco en Madrid tuvo una gran influencia sobre Velázquez. Ambos pintores se conocieron y se trataron. Rubens orienta a Velázquez hacia la pintura barroca contemporánea flamenca e italiana, en la que el tenebrismo había ya desaparecido en gran medida.

Igualmente, Rubens alienta al sevillano a realizar un viaje de estudios a Italia, centro artístico del arte barroco. Y poco después de marchar Rubens de España, Velázquez obtiene permiso del rey para ir a Italia. Allí permanece un año y medio.

Las obras más importantes de este periodo son *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*. La primera obra, de tema mitológico, ofrece bien lo que supuso para Velázquez el conocimiento de Italia. Ofrece aquí una idealización de los cuerpos además de advertirse la diferente concepción de volúmenes y espacio con respecto a su pintura anterior. Aunque también aquí la escena está compuesta por un grupo de figuras paralelas al plano pictórico, los intervalos entre ellas son tan importantes como las figuras mismas. También es importante el cambio de luz. Una luz diurna que impregna todo el espacio. En este lienzo además, incorporó la belleza de los desnudos que había estudiado en Italia: tienen los cuerpos de estos herreros un gran sentido clásico. Y clásica es la fábula que se evoca en la escena: el dios Apolo desciende a las profundidades de la tierra donde trabaja Vulcano –el dios herrero– para comunicarle el engaño al que le somete su esposa Venus, la diosa del amor, con el dios de la guerra Marte. La sensación de instantaneidad, casi cotidiana, es uno de los logros de Velázquez en éste y otros lienzos suyos.

De vuelta a Madrid, a principios de 1631, Velázquez comienza una nueva y larga etapa que se extiende hasta su segundo viaje a Italia. Se inicia así la etapa central de actividad artística.

Entre 1631 y 1635 realiza algunos cuadros de temática religiosa, género que el pintor no cultiva de forma muy generosa. A este momento corresponde el conocido *Cristo en la cruz*, ejecutado para las monjas del convento de San Plácido de Madrid. La disposición general del Cristo sigue el trazado dictado por Pacheco en su tratado **El Arte de la Pintura**, es decir, un crucificado con cuatro clavos, a la manera sevillana. Destaca la concepción del cuerpo de Cristo y la expresión lograda por el inusitado tratamiento de la cabeza. El cuerpo de Cristo ofrece una perfección clásica que hace pensar en la estatuaria antigua, aunque sus proporciones y pose, de gran elegancia, están informadas por el contenido cristiano de la imagen. El patetismo del Cristo se apoya en un detalle sumamente original: la cabellera que cae hacia delante bajo la corona de espinas, cubriendo la mitad de la cara de Jesús. El desaliño que este detalle sugiere dentro de la compostura de Cristo a la hora de su muerte, que es en todo lo demás perfecta, trae consigo el recuerdo de la crueldad y el escarnio sufridos por el Salvador durante su Pasión.

Otro cuadro importante de esta época es *La tentación de Santo Tomás de Aquino* de la Catedral de Orihuela, que se abre con radiantes y claros colores. Sin embargo, el más excepcional de todos será *San Antonio abad* y *San Pablo ermitaño*. Esa excepcionalidad viene de la gran importancia del paisaje, cosa inusitada hasta ese momento en la obra de Velázquez. Aquí, el tema humano y la grandeza del paisaje tienen paridad de importancia visual; la fe pura y radiante del ermitaño encuentra su equivalente en la belleza y luminosidad del paisaje y el cielo. Velázquez se interesa por el paisaje en sí y comienza a aparecer en amplias vistas en los retratos reales ejecutados durante el periodo 1633-1640.

Pero además de estos cuadros, la gran actividad de Velázquez durante la década de los treinta va a estar centrada en la decoración del nuevo palacio del Buen Retiro y del pabellón de caza de El Pardo, la Torre de la Parada. Aparte de dirigir los programas decorativos en general, su aportación de cuadros propios fue considerable; entre ellos se encuentran muchas de las obras más notables y originales de toda su carrera artística. El proyecto más ambicioso fue la decoración del Salón de Reinos. Salón que se iba a utilizar para las grandes ceremonias de la monarquía. Su decoración consistía en doce lienzos conmemorando los triunfos logrados por España y Felipe IV sobre sus enemigos, cinco retratos ecuestres

de la familia real, y una serie de diez cuadros de los Trabajos de Hércules, héroe mítico asociado a la dinastía de los Austrias. Las doce pinturas de batallas fueron distribuidas en su mayor parte entre los pintores del rey: Carducho, Castelo, Cajés, Jusepe Leonardo, Maino, Pereda y Zurbarán. Este último también recibió el encargo de ejecutar los temas de mitología. Velázquez realizaría una de las batallas y los retratos ecuestres.

La victoria realizada por Velázquez sería la *Rendición de Breda*, ejecutada en 1634. Aquí se escenifica algo alegórico: la Concordia, que se representa por medio de dos figuras que se abrazan. Velázquez pone de relieve la caballerosidad y magnanimidad del vencedor, las armas españolas, que evita la humillación del vencido. El ambiente alcanza gran profundidad y transparencia, equilibrándose las figuras y el medio. Pese a la naturalidad de la agrupación, Velázquez utilizó el esquema geométrico de aspa. En esta composición se refleja el estudio de la obra romana de Rafael y Anibale Carracci. El estilo naturalista de Velázquez se pone al servicio de un ideal clásico de estructura pictórica y de una intención simbólica de contenido moral y político.

De los retratos ecuestres, los más interesantes son los de Felipe IV y el del príncipe Baltasar Carlos. Estos cuadros ofrecen una pincelada impresionista que simula la forma y textura de trajes y arreos. La técnica se adapta a las condiciones en que iban a ser vistos, ya que estaban colocados a gran altura. Igualmente, permiten observar con facilidad cuál era la manera de pintar de Velázquez, ya que se pueden advertir los conocidos arrepentimientos velazqueños. Igualmente, en estos cuadros Velázquez se muestra como el gran paisajista que es y consigue la perspectiva aérea mediante la luz y el color aplicados en pinceladas sueltas.

A partir de esos retratos la fluidez de la pincelada se acrecienta, lo mismo que la captación del aire, por lo cual se busca el paisaje con más que avidez. Así se advierte en el retrato ecuestre del *conde-duque de Olivares* realizado entre 1635-1638. La aparatosidad y sentido teatral del Barroco están claramente expresados en este retrato pomposo y halagador del valido. Sin duda alguna, lo mejor del cuadro es el fondo de paisaje, interpretado con esa gama de verdes y grises tan característica de Velázquez.

Entre los años finales de la década de los treinta y a lo largo de la década de los cuarenta ejecuta, para los apartamentos privados del Buen Retiro, una serie de retratos de enanos y bufones residentes en la Corte. Estos cuadros son de especial interés, no sólo como documento histórico, sino como tempranos ejemplares de retrato psicológico; con relación al arte de Velázquez, son espléndidos testimonios de su habilidad para expresar el contenido espiritual del asunto por medio de recursos pictóricos. Velázquez representa al bufón, no como una figura cómica, sino como un ser humano imperfecto que es capaz de provocar nuestra compasión e incluso despertar nuestra simpatía.

En 1649 tiene lugar su segundo viaje a Italia. En Roma es nombrado miembro de la Academia de San Lucas y de la Congregación de virtuosos del Panteón. Conoce a personajes como Bernini, Claudio Lorena y Nicolás Poussin. Pero a juicio de Julián Gállego, este segundo viaje no es tan decisivo en la trayectoria del pintor sevillano, sino que más bien lo que hace es reafirmar su maestría y su éxito, como lo prueba el retrato de su criado Juan de Pareja que realizó para entrar en la citada Academia romana. Durante su estancia en la corte papal pinta algunos retratos destacando el que realiza del papa *Inocencio X*. La caracterización es de las más agudas de Velázquez y evoca el carácter quisquilloso y desconfiando del retratado así como su vigor y fuerza. Es una incomparable recreación de la realidad física y psicológica del retratado. Probablemente, durante su estancia en Roma debió pintar la famosa *Venus del espejo*, destinada a la colección del Marqués de Esquilache, en la que se hallaba en 1651. Este cuadro se puede considerar extraordinario por varios conceptos,

pues no es sólo el único desnudo femenino que se conserva de Velázquez, sino uno de los poquísimos de la pintura española del Seiscientos. El tema que ilustra, una mujer desnuda mirándose al espejo, lleva a la obra de Giovanni Bellini, aunque sus antecedentes más directos son las producciones de Tiziano y Rubens. De todas las Venus conocidas ésta es la única que no revela su rostro directamente, sus facciones se ven sólo en el reflejo que muestra el espejo. Este reflejo es indefinido y está en su mayor parte en sombra. El asunto puede ser interpretado como una alegoría de la vanidad, y en ese contexto, la elusiva visión de su rostro habría de entenderse como metáfora de la belleza de la carne, tan insustancial y fugitiva como su reflejo en un espejo.

La etapa final de Velázquez esta protagonizada por la ejecución de sus dos obras maestras: *Las Meninas* y *La Fábula de Aracne* o *Las hilanderas*.

El primero fue realizado en 1656. Su asunto mismo, híbrido de pintura de género y retrato de grupo (en el siglo XVII se le conocía como El Retrato de la Familia) es ya un aspecto inusitado de esta extraordinaria obra. La infanta Margarita es aquí el centro de una escena de carácter íntimo en la que los personajes son individuos reconocibles, y que transcurre en una estancia del viejo Alcázar. El cuadro parece captar un instante específico, en el que la acción de cada personaje ha sido fijada para siempre en el lienzo. Pero ¿qué momento es el que se recoge? ¿En torno a qué gira la escena? Aunque la infanta es el foco de atención de nuestras miradas por su posición central y brillante iluminación, hay también otro centro de interés implícito en el que se fijan la mayor parte de las miradas de los personajes que pueblan el cuadro, un centro que ahora ocupa el espectador pero que en su día fue ocupado por el rey y la reina. La presencia de éstos se ve reflejada en el espejo del fondo y es la que desencadena las diversas reacciones de los personajes del cuadro. De que son los reyes mismos quienes se reflejan en el espejo, y no un doble retrato de ellos en que Velázquez trabaja, nos da prueba el enorme tamaño de ese lienzo, incompatible con cualquier posible retrato, pero también el que tales dobles retratos de monarcas, éste o cualquier otro, no se conocen en la pintura cortesana del siglo XVII. La imagen que confronta hoy el observador es la que Felipe IV pudo haber visto en una ocasión dada desde la puerta del obrador de Velázquez. Si el lienzo cuyo revés se nos muestra no es el retrato de Felipe y Mariana, cabe preguntarse cuál es su asunto entonces. Sus dimensiones son tales que sólo el de *Las Meninas* las tiene en toda la obra conocida de Velázquez, por lo que lleva a pensar que el pintor se representa a sí mismo en el acto de pintar precisamente el cuadro que miramos, con un juego muy barroco sobre la idea de la pintura como espejo de la naturaleza. Para crear esta ilusión el pintor hace en ella un derroche de su genio, utilizando todos los recursos de su arte.

En *Las Meninas* postula Velázquez el concepto de la nobleza intrínseca del arte de la pintura por dos vías: mediante la presencia en su taller de tres miembros de la familia real, y a través de las imágenes de dioses artistas que aparecen en los cuadros del fondo. Igualmente, aquí lleva hasta sus últimas consecuencias el estudio de la atmósfera y el aire mediante la pincelada suelta y el difuminado de contornos que reflejan de manera impar la perspectiva aérea; es decir, la plasmación de esa distancia que existe entre persona y persona, entre el espectador y los elementos integrantes del cuadro, cuyas formas se diluyen con el alejamiento, a la vez que los colores pierden intensidad.

En *La Fábula de Aracne* o *las Hilanderas*, realizada en 1657, parece retomar el artificio de su primera época que plasmó en *Cristo en casa de Marta y María*. Como en éste, la parte más importante de la narrativa, y la que revela su significado, tiene lugar en un espacio al fondo del lienzo, más iluminado que el primer plano. Esta inversión de énfasis hizo que durante mucho tiempo el cuadro fuera interpretado como una escena de la Real Fábrica de Tapices de Santa Isabel y no como un asunto de la Metamorfosis de Ovidio. La escena del fondo representa el pasaje del mito en que Minerva debe admitir que el tapiz

tejido por Aracne en competición de habilidad en su arte con la diosa, supera en belleza al suyo. Momentos después, Minerva destroza el tapiz y convierte a su rival en araña. El tapiz tejido por Aracne representa el rapto de Europa. Uno de los problemas que dificultó la identificación del asunto que el pintor representa en este cuadro radicaba en el hecho de que no perteneció a las colecciones reales, y no se tenía noticia documental alguna sobre la misma. Mediados los años cuarenta del actual siglo, hubo autores que, basándose en la propia entidad del cuadro y en esa complejidad y “ambigüedad” de significados que nos ofrecen algunos de los lienzos más significativos de Velázquez, se resistieron a interpretarlo como una sencilla escena cotidiana. Sus dudas se despejaron poco después, cuando la investigadora María Luisa Caturla halló un inventario de las pinturas que poseía el montero del rey Felipe IV, Don Pedro de Arce, en el que figuraba una “Fábula de Aracne, de Velázquez”, no conocida hasta el momento.

Si bien la identificación de esta fábula con el tema del cuadro que nos ocupa ha sido admitida por la totalidad de los historiadores del arte, hay quienes van aún más lejos buscando en el cuadro significados ocultos y simbólicos. Así, en este cuadro, al igual que en el de las Meninas, se hace una apología de las Bellas Artes dirigida a demostrar la superioridad del arte de la pintura sobre la artesanía manual, o incluso algunos han visto una alegoría política basada en la “Iconología” de Ripa.

La escena del fondo demuestra que los dioses mismos se enorgullecen de su arte, y que un mortal puede aspirar a igualar con su obra la de un dios. Por ello, Velázquez no pone el énfasis sobre la venganza divina, sino sobre el resultado de la composición. En las Hilanderas, más que en ningún otro, se explota al máximo las posibilidades del método óptico de describir la materia pintada, produciendo efectos de tan asombroso realismo como el del movimiento de la rueda del primer plano. El lienzo resultó dañado en el incendio del Alcázar en 1734, por lo que sufrió unas adiciones. Hay un arrepentimiento visible en la cabeza de la muchacha de perfil de la derecha.

5. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (1746-1828)

5.1. Goya y la España de su época

Francisco de Goya y Lucientes nace en 1746 en un pequeño pueblo aragonés, Fuentetodos, y muere en Burdeos el 16 de abril de 1828. Cuando nace, ese mismo año reina Fernando VI, segundo monarca de la dinastía borbónica; cuando muere reina Fernando VII. Entre tanto, han sucedido muchas cosas: primero se consolidó el despotismo ilustrado, se tensaron las relaciones entre los ilustrados y el viejo régimen, gobernó Godoy con Carlos IV, estalló el Motín de Aranjuez, los franceses invadieron la Península, se proclamó la Constitución de Cádiz, volvió Fernando VII con el absolutismo, tuvo que aceptar el liberalismo, volvió el absolutismo... Cuando murió Goya, España era muy distinta a la que le había visto nacer, y con España, Europa: la Revolución Francesa, el imperio napoleónico, el desarrollo del nacionalismo... Goya vive un periodo histórico en el que se han producido cambios fundamentales en la vida europea, cambios que todavía nos afectan, tanto de carácter político como cultural, social y económico. Suele decirse que es la época en que el Antiguo Régimen entra en crisis, pero la crisis lo es también del nacimiento de un régimen nuevo, de una época nueva: la contemporánea. Goya es el representante artístico de esa época, de las tensiones de ese nacimiento. Es, probablemente, el más próximo a nuestra sensibilidad de los pintores de su tiempo: sus grabados y dibujos parecen representar nuestro mundo, nuestras actitudes. A veces, parecen instantáneas de la prensa de actualidad.