

La colección permanente vista por Benito Navarrete, asesor científico del “Centro de Investigación Diego Velázquez”

Diego Velázquez (1599-1660) nace en Sevilla, una ciudad que en esos momentos se había convertido en la puerta al Nuevo Mundo y en el centro neurálgico de la actividad empresarial y comercial de Europa. La capital hispalense atraía a comerciantes, aventureros y gentes que querían hacer fortuna, por lo que banqueros y mercaderes fijaron sus miras en Sevilla. El río Guadalquivir se convirtió en protagonista de sus sueños, y sus aguas, el camino por el que discurrían las mercaderías y por el que llegaban un sin fin de artículos culturales y obras de arte; una intensa actividad que, en el primer tercio del siglo XVII, hizo que Sevilla viviera un gran trasiego de obras de arte. Algunas de esas pinturas recalaron en la ciudad, y sirvieron de motor y referente para muchos artistas que veían en ellas el espejo y la transmisión de los avances conseguidos en otras ciudades de gran pujanza, como Amberes y Roma.

Las quince obras maestras que componen la exposición han sido escogidas con una clara intencionalidad didáctica y científica, para así demostrar cómo Velázquez “revolucionó”, en Sevilla, la historia de la pintura, al acercarse a la belleza de lo real, con una puesta en escena muy cuidada, donde la museografía se pone al servicio de la museología.

1.- *Vista de Sevilla*, anónimo flamenco (h. 1650-1660). Óleo sobre lienzo. Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.

El lienzo que mejor enmarca este amalgama de ilusiones, hervidero de gentes y trasiego de galeones y galeras, es precisamente *Vista de Sevilla*, del que el historiador Juan Miguel Serrera ya señaló: “Los detalles cuentan más que el conjunto”, al presentar, mejor que en ninguna otra vista conservada, a una ciudad que le gusta ver y ser vista, y que en esos momentos era el vivo espejo del mundo. Esta *Vista de Sevilla* puede considerarse, junto con la que conserva el Museo de América de Madrid, una de las más importantes y monumentales de la época.

La transformación que muestra la urbe vista desde su flanco oeste, valorando a Triana y su puente de barcas, permite situar los principales hitos urbanísticos de la ciudad, algunos estereotipados como sucede con la Giralda, la catedral o la Torre del Oro, pero otros, asombrosamente bien situados, como ocurre con la antigua *coracha*, que unía esta torre con la de la Plata, y con las edificaciones del arquitecto milanés, Vermondo Resta, que se pudieron tomar, al igual que la vista general, del grabado de Mathäus Merian (1593-1650) que ilustra el libro *Neuwe Archontologia cósmica...* de Johan Ludwig Gottfried.

2 y 3.- *Santa Inés*, Francisco Pacheco (1608). Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado, Madrid, y *Santa Catalina*, Francisco Pacheco (1608). Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Estas dos obras de Francisco Pacheco proceden del retablo que poseía doña Francisca de León en la iglesia del Santo Ángel de Sevilla. Las dos tablas fueron adquiridas por el Deán López Cepero en 1804, cediéndolas en 1821 al Museo del Prado, a cambio de otras pinturas. Estas dos obras, que regresan temporalmente a Sevilla, fueron referencia para el retrato de *lo divino* y, sin duda, un punto de partida para la pintura de Velázquez y, en concreto, para obras como la *Santa Rufina*.

La presencia de estas dos tablas tienen además un interés especial, ya que Velázquez se formó con Pacheco en su obrador, consiguiendo dar el salto del manierismo reformado a un naturalismo claro, que presta atención al modelo real. La comparación estética entre las dos obras de Pacheco; la *Santa Rufina*, de Velázquez, y la *Santa Catalina*, de Murillo, consigue recrear un universo visual envidiable, que tiene como nexo la imagen sagrada personificada, en este caso en personajes concretos y cercanos a cada uno de los artistas. En el caso de Pacheco, quizás más artificiales y retóricos, pero, en el de Velázquez y Murillo, muy cercanos y mundanos.

4 y 5.- *Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito*, Juan de Roelas (h. 1610-1615). Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, y *Sagrada Familia con San Juanito*, Juan de Roelas (h. 1610-1615). Óleo sobre lienzo. Fundación Selgas-Fagalde, Cudillero, Asturias.

Estas dos *Sagradas Familias* de Juan de Roelas fueron dadas a conocer recientemente por Benito Navarrete, en el libro homenaje a Alfonso E. Pérez Sánchez, *In Sapientia Libertas*. Son muy importantes para comprender el primer naturalismo en Sevilla y el interés por lo natural, y enlazan perfectamente con el discurso que se trazó en la exposición *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*.

Conviene recordar que los antecedentes pictóricos de Velázquez están en los artistas radicados en Sevilla durante su periodo de formación. Al aliciente de ser dos obras inéditas en el catálogo de Roelas, se une la querencia de representar aspectos vividos y sentidos, tan naturalistas como los cestos de frutas, además de poner en práctica la pintura modeladora y escultural, con la que un joven Velázquez contornea los volúmenes.

6.- *Sagrada Familia*, Bartolomeo Cavarozzi (1620). Óleo sobre lienzo. Colección particular, Barcelona.

La obra del italiano Bartolomeo Cavarozzi, seguidor de Caravaggio, es crucial para entender el realismo en la pintura de Velázquez, ya que con toda seguridad vio obras suyas en Sevilla. Al poder contemplar esta pintura junto a las dos *Sagradas Familias* de Roelas, el espectador podrá disfrutar de un discurso formal que reconstruye el universo pictórico que alimentó la pintura del joven Velázquez, coincidiendo con su etapa de formación.

El naturalismo desgarrado y escultural que se percibe en las figuras de San José, la Virgen y el Niño conviven a la perfección con las primeras obras del joven Velázquez. De este modo, se puede explicar uno de los principales catalizadores de la pintura realista en España.

7.- *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, Francisco de Herrera, el Viejo (h. 1620-1625). Óleo sobre lienzo. Colección Rafael Pérez Hernando, Madrid.

Herrera el Viejo, con quien Velázquez trabajó como aprendiz unos meses, es junto a Roelas, uno de los pintores clave del primer naturalismo sevillano. Esta obra retoma el tema de la Inmaculada, que puso en práctica Martínez Montañés, consiguiendo trazar un discurso narrativo e iconográfico que reconstruye la estética más viva del momento, y que se complementa con la escultura del citado escultor y la pintura de Zurbarán sobre el mismo tema. El dogma de la *Inmaculada* fue uno de los temas principales, tanto en círculos intelectuales como artísticos.

8.- *Inmaculada*, Juan Martínez Montañés (h.1623-1624). Convento de Santa Clara, Sevilla.

La escultura y la atención al clasicismo de Montañés, amigo de Velázquez, fue un gran revulsivo para el joven pintor. El conjunto del convento de Santa Clara, en Sevilla, representa lo mejor de su obra, en la que se ven soluciones que pueden interconectarse con la pintura del momento. El atractivo del conjunto de Santa Clara reside en que Montañés lo realizó justo cuando Velázquez decidió marcharse a la Corte. También en estas fechas, el pintor sevillano concluyó la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*. De nuevo, las obras se interconectan y relacionan en el espacio y en el tiempo.

9.- *Inmaculada*, Francisco de Zurbarán (1635). Óleo sobre lienzo. Ayuntamiento de Sevilla.

Esta *Inmaculada* es un claro paradigma de la pintura naturalista desarrollada en Sevilla, y encuentra un diálogo perfecto entre la de Montañés y la de Herrera el Viejo. Se desconoce la procedencia de la obra, pero, en cualquier caso, no se podría relacionar con la *Inmaculada* que Zurbarán pintó por encargo del Ayuntamiento pues parece que fue anterior en fecha. No obstante es un perfecto ejemplo de la *Purísima*, en un momento en el que los temas marianos tuvieron un especial protagonismo.

10.- *Retrato de Juan Martínez Montañés*, Francisco Varela (1616). Óleo sobre lienzo. Ayuntamiento de Sevilla.

Montañés fue amigo de Velázquez y probablemente su escultura y la atención al clasicismo fue un gran revulsivo para el joven pintor. El conjunto del convento de Santa Clara representa lo mejor de su obra y en ella se ven soluciones que se pueden interconectar con la pintura del momento. El lienzo además es un testimonio perfecto de los retratos del momento y, sin duda, refleja que el protagonista fue un personaje clave

en el círculo de amigos de Francisco Pacheco y un referente continuo para la obra de Velázquez.

11.- *San Juan Bautista*, Juan Martínez Montañés (h.1623-1624). Convento de Santa Clara, Sevilla.

La escultura y la atención al clasicismo de Montañés, amigo de Velázquez, fue un gran revulsivo para el joven pintor. El conjunto del convento de Santa Clara, en Sevilla, representa lo mejor de su obra, en la que se ven soluciones que pueden interconectarse con la pintura del momento.

12.- *Fray Pedro de Oña*, Francisco de Zurbarán (1629). Óleo sobre lienzo, Ayuntamiento de Sevilla.

Procedente de la librería del Convento de la Merced, de Sevilla, pasó al Convento de Hermanas Mercedarias en 1836, donde fue descubierto por el Marqués de Lozoya. Sin duda, es *compañero* de los famosos mercedarios de Zurbarán, conservados hoy en el Museo de la Academia de San Fernando, de Madrid, y también procedentes del convento de la Merced de Sevilla.

Se relaciona con uno de los primeros y más importantes trabajos de Zurbarán en Sevilla, en torno a 1629, y responde a la tipología clásica de los monjes de Zurbarán, de perfil escultural.

13.- *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, Diego Velázquez (h. 1622-1623). Ayuntamiento de Sevilla.

Esta obra es una pieza clave para entender la importancia de la *Santa Rufina* y, sobre todo, para valorar la atención al retrato personal e íntimo en Velázquez. Se pintó cuando Montañés esculpía el conjunto de Santa Clara, justo en el momento en que Velázquez se planteó marcharse a la Corte. De ahí la importancia de reunir pintura-escultura y retrato en el conjunto de estas quince obras.

Por otra parte, las figuras femeninas que aparecen en el rompimiento de gloria tienen una relevancia especial por su relación con el modelo de *Santa Rufina*. Este hecho justifica el encuentro de estas dos obras que el tiempo y el azar han reunido en Sevilla.

14.- *Santa Rufina*, Diego Velázquez (h. 1629-1632). Óleo sobre lienzo. Fundación Focus-Abengoa y Ayuntamiento de Sevilla.

La *Santa Rufina* es el fin del discurso museológico trazado con esta selección. Resume el proceso de trabajo de Velázquez desde su formación sevillana. Pintada ya en Madrid, centra el propósito de este discurso ya que la modelo está íntimamente relacionada con las figuras femeninas del rompimiento de gloria de la *Imposición de la Casulla de San Ildefonso*. Al contemplarla, se entiende mejor el universo creativo del pintor sevillano, que recrea una de las iconografías más queridas en la ciudad.

Una *Santa Rufina* niña, que se representa en solitario, sin su hermana Justa y sin la Giralda, que suele aparecer en el centro. La factura de la pintura es admirable, recordando todavía el naturalismo sevillano en el dibujo ajustado, el fondo oscuro y la densidad de pasta que Velázquez empleaba.

15.- *Santa Catalina*, Bartolomé E. Murillo (1650). Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Esta obra de Murillo es un evidente resultado de la pintura del joven Velázquez, y del ambiente naturalista imperante en la ciudad. Además supone el cierre del discurso en torno al retrato a *lo divino*. El lienzo fue robado por el Mariscal Soult de la iglesia sevillana de Santa Catalina. Tal era su fama e importancia que la obra fue copiada por Delacroix, copia que se conserva en el Museo de Béziers, en Francia.

En su libro *Viaje de España*, el tratadista de arte, Antonio Ponz, se refiere a ella en los siguientes términos: “Y por de Murillo es tenida la Santa titular de medio cuerpo en un cuadro de los de esta parroquia”. Por su parte, el cronista González de León, al hablar de la pintura eclesiástica de 1844, se refiere a las pinturas del convento de Santa Catalina, de las que concreta: “Varios cuadros de mérito hubo en este templo, que no ha mucho los ha perdido el descuido o la codicia; una Santa Catalina de medio cuerpo de Murillo”.

Ahora regresa a su ciudad, reencontrándose con los referentes que alumbraron un momento esplendoroso en la historia de la capital hispalense, a la espera de que el templo mudéjar de donde procede, sea pronto salvado de la ruina.