

Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII

Sílvia Canalda, Carme Narváez y Joan Sureda (eds.)



Cartografías visuales
y arquitectónicas
de la modernidad.
Siglos XV-XVIII

Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII

Sílvia Canalda, Carme Narváez
y Joan Sureda (eds.)

Publicacions i Edicions



U
UNIVERSITAT DE BARCELONA
B

Universitat de Barcelona. Datos catalográficos

Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad :
siglos XV-XVIII. – (ACAF-ART Llibres ; 1)

ISBN 978-84-475-53540-8

Referències bibliogràfiques

I. Canalda, Sílvia, ed. II. Narváez Cases, Carme, ed.
III. Sureda, Joan, 1949-, ed. IV. Col·lecció
1. Art modern 2. Creació artística 3. Metodologia
4. S. XV-XVIII

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 350
Fax: 934 035 446
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

DISEÑO

FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA

Estudi Quim Duran

Detalle de la *Crucifixión
de San Pedro*, 1542-1550,
de Miguel Ángel. Capilla
Paulina, Palacios
Apostólicos Vaticanos.

ISBN

DEPÓSITO LEGAL

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

978-84-475-3540-8

B-34.844-2011

Gráficas Rey

Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito del editor.

ÍNDICE

1. Cartografías metodológicas: museos, exposiciones y universidades como generadores de la historia del arte . .	9
Antonio Paolucci <i>La Capilla Paulina de los Palacios Vaticanos después de la restauración . .</i>	II
Thomas DaCosta Kaufmann <i>Genius loci. Reflexiones críticas</i>	17
Joan Sureda <i>Los paisajitos de Villa Medici de Velázquez o la visión de lo natural</i>	29
Raquel Gallego <i>Metodología para el estudio del panneggio en el Cuaderno italiano: fundamentos teóricos, espacios académicos y su puesta en práctica en el taccuino goyesco</i>	47
Eva March <i>1897-1912. Quince años de adquisiciones frustradas en el actual Museu Nacional d'Art de Catalunya: museo local vs. museo histórico</i>	61
Ariadna Sotorra <i>Los procesos iconoclastas en Wittenberg (1517-1522): propuesta metodológica para su análisis</i>	79
2. Cartografías del proceso artístico. Del patronazgo a la recepción	93
Juan M. Montijano García <i>Cartografía del patronazgo hispano en Roma: Francesco Borromini</i>	95
Rosa M. Subirana i Joan-Ramon Triadó <i>Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII</i>	113

Josep Fernández Trabal	
<i>La noblesa catalana en l'època moderna vista a partir dels seus arxius familiars</i>	135
Germán Ramallo Asensio	
<i>Renovación y modernización material y espiritual de los templos catedralicios por acción de sus obispos. La catedral de Oviedo en el siglo XVII</i>	149
Santi Mercader Saavedra	
<i>El patronatge artístic a la catedral de Barcelona. Els retaules barrocs</i>	171
3. Cartografías del significado. Las imágenes y sus fuentes . . .	183
Sílvia Canalda i Llobet y Cristina Fontcuberta i Famadas	
<i>La prensa mística o el lugar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contundente</i>	185
Rafael García Mahiques	
<i>El discurs visual de Sant Vicent Ferrer en la visió d'Avinyó per Francesc Ribalta</i>	209
Felipe Pereda	
<i>La conversión por la imagen y la imagen de la conversión: notas sobre la cultura figurativa castellana en el umbral de la Edad Moderna</i>	228
Borja Franco	
<i>Apuntes sobre el uso votivo y misional de la cruz en el arte valenciano de la Edad Moderna</i>	243
4. Cartografías del paisaje urbano y monumental	259
Juan Miguel Muñoz Corbalán y Carme Narváez Cases	
<i>Diseños de lo imaginado y estructuras de lo construido. La interacción escenoplástica de las fábricas arquitectónicas y la (des)integración del decoro en los espacios urbanos</i>	261
Diego Suárez Quevedo	
<i>Revisitando a Serlio. Toledo y la traducción de Villalpando, miradas, puntualizaciones</i>	285
Maria Garganté Llanes	
<i>La ciutat a peu d'obra: Josep Renart i l'arquitectura civil barcelonina del segle XVIII</i>	311
Juan Manuel Alfaro Gil	
<i>La Barcelona de Zermeno</i>	327

1

CARTOGRAFÍAS METODOLÓGICAS:
MUSEOS, EXPOSICIONES Y UNIVERSIDADES
COMO GENERADORES DE LA HISTORIA DEL ARTE

LOS PAISAJITOS DE VILLA MEDICI DE VELÁZQUEZ O LA VISIÓN DE LO NATURAL¹

Joan Sureda Pons

Universitat de Barcelona

Objetivo de la investigación

La ponencia parte de un objetivo principal de carácter metodológico: evidenciar que no existen cuestiones cerradas o agotadas para la investigación, ni tan siquiera en aquellos casos en que lo singular y lo relevante del tema y, consecuentemente, el alud de publicaciones al que han dado lugar, hagan pensar lo contrario.

En la definición de ese objetivo, se parte del criterio epistemológico de que la pertinencia de una investigación tiene que venir validada por, al menos, uno de los siguientes supuestos:

- Se posee relativamente escasa información sobre el tema a investigar.
- No se conocen o no se han analizado correctamente las relaciones entre los fenómenos artísticos, culturales, sociales o de cualquier otra índole implicados o relacionados con el tema a investigar.
- Los resultados de los estudios publicados sobre el tema son contradictorios, poco satisfactorios o históricamente sesgados.

Estos tres supuestos, aunque en distinto grado, se dan en el campo de la investigación centrada en Diego Velázquez. Esta consideración no se basa, evidentemente, en una intuición, sino en el análisis crítico de los estudios sobre Velázquez que existen y que, por razones obvias, no se pueden incluir ni tan siquiera resumir en esta ponencia.

Planteamiento del problema a investigar

La ponencia se desarrolla en dos partes. En la primera, se establece la hipótesis de trabajo y el marco teórico en el que se sustenta; en la segunda, se constatan las hipótesis a través de un caso de estudio: el análisis de dos obras atribuidas unánimemente a Velázquez: los lienzos conocidos con el nombre genérico de Paisajes de Villa Medici.

¹ El artículo se entiende como un ejercicio de investigación metodológica llevado a cabo en el marco de los proyectos de investigación HUM 2006-09682/ARTE y HAR 2009-0753. Las cuestiones generales relativas a Velázquez desarrolladas en la ponencia recogen lo planteado más ampliamente en SUREDA, J. *Velázquez: pintor y hombre del rey*. Barcelona: Lunwerg, 2009. Se obvian las citas relativas a esta publicación.

Hipótesis de trabajo

La hipótesis de la investigación está implícita en la pregunta que se deriva del título de la ponencia: ¿cuál es la visión de lo natural de Velázquez? Pregunta que hace referencia al «dónde está el cuadro» que Théophile Gautier se planteó ante *Las meninas*, respondiéndose a sí mismo que en *Las meninas* no había cuadro sino prolongación de la vida, que no había pintura sino verdad.²

Realidad, naturalismo, verdad y pintura son cuatro conceptos clave en la definición, análisis y comprensión de la pintura de Velázquez; conceptos que, según nuestro criterio, no han sido suficientemente analizados ni bien utilizados, salvo excepciones, por la crítica.

La hipótesis se sustenta en la sospecha de que Velázquez, en su obra —a pesar de que en ella predomina lo cotidiano sobre lo simbólico o lo exótico y el uso minucioso de la descripción para mostrar perfiles no técnica, sino visualmente precisos de personajes, situaciones, lugares y cosas—, no hace evidente una indefectible relación mediata entre la pintura y el entorno natural como testimonio de determinada realidad.

En su proceso creativo, aun en aquellas obras que se han considerado pintadas a *plein air*, se da una significativa mediación definida por el trabajo en estudio o taller, lo que pone en cuestión o, al menos, matiza el carácter naturalista que se ha asociado a su pintura.

Marco teórico

En lo esencial, han sido dos las líneas teóricas que han estudiado el naturalismo de Velázquez, líneas de las que en esta ponencia tan sólo se citan brevemente algunas de sus fuentes históricas.

La primera apunta que el naturalismo consiste en tomar la naturaleza como verdad y figurarla tal cual a través de la pintura pero sin que ésta medie en lo expresivo en el proceso de representación. Históricamente, esta línea se sustenta en la tradición interpretativa de tres pintores y, a la vez, tratadistas: Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, que concluye en 1641 *Arte de la Pintura*; Antonio Palomino, que entre 1715 y 1724 publica *Museo pictórico y escala óptica*, y Anton Raphael Mengs, que entre 1761 y 1776 trabaja, con intermitencias, en la corte madrileña de Carlos III. Así:

- Francisco Pacheco, en *Arte de la Pintura*, afirma: «Yo me atengo al natural para todo y si pudiese tenerlo [lo tendría] siempre delante y en todo tiempo [...]. Mi yerno [Velázquez], que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural».³
- Antonio Palomino, ante *Las meninas* afirma: «son verdad, no pintura».⁴

² La cuestión del naturalismo en la formación sevillana de Velázquez ha sido abordada en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.; NAVARRETE PRIETO, B. (eds.). *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, cat. exp. Sevilla: Focus Abengoa, 2005. Resulta aún de interés, sin embargo, la visión del problema planteada por MARAVALL, J.A. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.

³ PACHECO, F. *El arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*. Sevilla: Simón Fajardo, 1649, ed. a cargo de BASSEGODA I HUGAS, B. Madrid: Cátedra, 1990, pág. 434.

⁴ PALOMINO, A. «Don Diego Velázquez de Sylva». En: *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1714–1721, ed. a cargo de MORÁN TURINA, M. Madrid: Akal, pág. 46.

- Anton Raphael Mengs en la carta que dirige a Antonio Ponz, en marzo de 1776, considera que los «mejores ejemplares» del estilo natural son las obras de Velázquez, y entiende por estilo natural aquel en que el «artífice no se propone otro fin más que este mismo [darnos siempre idea de las cosas naturales], sin pretender mejorar ni escoger lo más exquisito de la misma Naturaleza».⁵

Pacheco, Palomino y Mengs definen a Velázquez como un pintor naturalista cuyo objetivo es representar la verdad de lo real. Sin embargo, a pesar de coincidir en esta apreciación se advierte una diferencia entre los tres tratadistas: mientras que para Pacheco y Palomino la mimesis naturalista de Velázquez es el valor supremo de la pintura, para Mengs no lo es. Para éste, el estilo natural se sitúa muy atrás en cuanto su aprecio de la pintura, aprecio encabezado por el estilo sublime, continuado por el de la belleza, por el estilo gracioso y por el significativo o expresivo. El estilo natural tan sólo aventaja en su escala de valores a los estilos que llama viciosos.

La segunda línea de interpretación de lo natural es anterior a la apuntada. No emerge del campo de los pintores-tratadistas, sino del de la creación literaria. Es la línea que anticipa Francisco López de Úbeda⁶ y que, ya en referencia directa a Velázquez, exponen Francisco Quevedo y Baltasar Gracián, entre otros. De este modo:

- López de Úbeda, en 1605, en el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, afirma: «[la pintura] se ha de ver de lejos para que parezca bien».⁷
- Francisco Quevedo, en la silva «El Pincel», fechada en torno a 1629, poéticamente expone que Velázquez da «mórbido sentido a los cuadros» con las «manchas distantes».⁸
- Baltasar Gracián del Primor VII, en *El Héroe* de 1637, asevera que Velázquez se vale de su «invencible valentía» y en lugar de pintar «a lo suave y pulido» pinta «a lo valentón», y prefiere ser «primero en aquella grosería que segundo en la delicadeza».⁹

La primera línea de interpretación ha llevado a la crítica a considerar la pintura de Velázquez bajo el criterio de su sujeción al natural y señalar, por poner un ejemplo, que sus escenas mitológicas, como *El triunfo de Baco*, no eran ni trascendentes ni heroicas, sino una sátira realista y antipoética.¹⁰ La segunda línea

⁵ MENGES, A.R. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1780. En: *Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura por Antonio Rafael Mengs*, con introducción de ÁGUDA, M. Murcia: Dirección General de Bellas Artes y Archivos Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, pág. 210.

⁶ En ocasiones se ha supuesto que Francisco López de Úbeda, el autor firmante del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, es seudónimo de Andrés Pérez de León o de Baltasar Navarrete.

⁷ *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, cap. IV, núm. I.

⁸ GRIGERA, L.L. «La silva “El Pincel” de Quevedo». En: *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas doctor Amado Alonso en su cincuentenario, 1923-1973*. Buenos Aires, 1975, págs. 221-243; OROZCO DÍAZ, E. «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo: notas sueltas para una ponencia sobre el tema». En: GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.). *Homenaje a Quevedo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, págs. 417-454.

⁹ GRACIÁN, B. *El Héroe*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1969, pág. 254.

¹⁰ Para calibrar este aspecto, baste recordar que a lo largo de la historia crítica de la obra, el cuadro ha sido citado de diversas maneras, entre ellas: *Baco sentado sobre una pipa coronando a un borracho* (1636); *Istoria de Baco coronando a sus cofrades* (1686, 1700); *Triunfo burlesco de Baco* [1724]; *Triunfo del dios Baco* (1734);

ha descubierto en Velázquez un claro precedente del pre-impresionismo de Édouard Manet y del impresionismo.¹¹

Las pinceladas a lo valentón subrayadas por Gracián y las manchas distantes alabadas por Quevedo, la pintura en definitiva suelta y discontinua de Velázquez que exige la participación de un espectador que reconstruya en su retina la realidad que no existe en la pintura, adquirieron pleno significado a mediados del siglo XIX en la Galería Española de Luis Felipe en el Louvre, inaugurada en 1838 y en la que Velázquez estaba representado no por originales sino por réplicas. Es la línea crítica que a partir de mediados del siglo XIX ha dado sentido al naturalismo de Velázquez, una línea en la que pintura y verdad no son conceptos antónimos como planteaba Gauthier, sino todo lo contrario: para Velázquez, la verdad es la verdad de la pintura.

Según esta línea crítica, Velázquez, en ningún caso, antepuso la realidad o la vida a la pintura: no pretendía esconder que pintaba. Todo lo contrario, en lugar de evidenciar la realidad de la naturaleza, daba presencia a la realidad de la pintura, a su materia y a su manera de hacer, desde la rápida pincelada y la mancha hasta la granulación de la trama de la tela, como puede apreciarse en uno de los paisajes de Villa Medici, el conocido comúnmente con el título de *Pabellón de Ariadna-Cleopatra*. El hecho de descubrir la materialidad del soporte de lo representado ha motivado que su obra haya interesado más por la escritura pictórica que por el tema, más por el hacer que por el relatar o el representar.

Nada tiene que ver, pues, según esta línea, la verdad de Velázquez con el naturalismo que afirmaban Pacheco, Palomino y Mengs. No se trata de una descripción precisa de la naturaleza, sino de una pintura formalmente económica, que representa la naturaleza con los medios más simples posibles, los que son estrictamente necesarios para alcanzar un determinado efecto.

El caso de estudio: los paisajes o vistas de Villa Medici

En primer lugar hay que situar los paisajes o vistas de Villa Medici en la cronología de los viajes y estancias de Velázquez en Italia.

Aunque en alguna ocasión se ha pensado que fueron tres los viajes, sólo tenemos documentadas dos estancias:

- La primera, de finales de verano de 1629 a finales de 1630 o principios de 1631.
- La segunda, de febrero de 1649 a junio de 1651.

Las vistas de Villa Medici se han considerado indistintamente fruto del primer o del segundo viaje. Atendiendo a cuestiones conceptuales, formales y técnicas que no desarrollaremos aquí, situamos ambas obras en el primero de ellos.¹²

Fingido Baco que corona a algunos borrachos (1782); *Coronación de Baco* (1794, 1814); *Reunión de bebedores* (1873).

¹¹ LACAMBRE, G.; TINTEROW, G. (eds.). *Manet-Velázquez, La manière espagnole au XIX^e siècle*, cat. exp. París: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

¹² Entre otros, Curtis (1883), Justi (1903), Beruete (1908), Gaya Nuño (1953), López Rey (1966, 1979), Camón Aznar (1964), Gudiol (1973) y Gállego (1983, con rectificación en 1990) los consideraron obras de 1630; mientras que Von Loga (1913), Allende-Salazar (1925), Mayer (1936), Lafuente Ferrari (1934, 1960), Du Gué Trapier (1948), Pantorba (1955), Bardi (1969), Harris (1982), Brown (1986, con rectificación en 1998), Gállego (1990) y Marías (1996) las situaron entre 1648 y 1649. En

Se suele insistir, a partir de Pacheco, en que una de las razones de ese primer viaje fue la influencia de Rubens, que había llegado a la corte madrileña en agosto de 1628; sin embargo, lo más probable es que Velázquez, antes de la llegada de Rubens a Madrid, ya solicitase al rey licencia para viajar a Italia, la cual le fue concedida el 28 de junio de 1629, sin pérdida alguna de gajes o recompensas.¹³

Con las cartas de recomendación que le proveyó el conde-duque de Olivares, Velázquez partió para Italia en el séquito que acompañó al genovés Ambrogio Spinola. El 10 de agosto de 1629, el séquito embarcó en el puerto de Barcelona rumbo a Génova, en donde desembarcó el 19 de septiembre.¹⁴

los últimos estudios se afirma casi unánimemente que los lienzos son de 1630. Destacan los estudios que llevó a cabo C. GARRIDO PÉREZ (*Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992, págs. 204-217), según los cuales las dos vistas presentan un mismo tipo de preparación denominada «Tierra de Sevilla», que a su vez se corresponde con la habitual de las obras hasta *El triunfo de Baco*. A pesar de ello, Carmen Garrido reconoce que la realización de uno y otro lienzo «en cuanto al manejo del pincel y al acabado de la pintura difiere sensiblemente» y que no es de desdeñar que Velázquez trabajase en lienzos preparados de antiguo. Aunque no exactamente con los mismos argumentos técnicos, especialmente en lo que concierne a la «Tierra de Sevilla», MCKIM-SMITH, G., y NEWMAN, R., avalaron la cronología de 1630 en *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*. Madrid: Museo del Prado, 1993, págs. 95-96.

¹³ Seguramente Pacheco, con estas afirmaciones, expresaba más deseos que realidades, ya que en su correspondencia, Rubens en ningún momento se refirió a Velázquez. De hecho, en una carta que envió a su íntimo amigo y celebrado profesor de la Universidad de Lovaina Jan Gaspar Gevaerts, el cual cuidó de los hijos del pintor durante su estancia en la corte madrileña, señala que «sólo el rey despierta mis simpatías». Véase VERGARA, A. *Rubens and his Spanish Patrons*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pág. 106; y «Velázquez and the North». En: STRATTON-PRUITT, S.L. (dir.). *The Cambridge Companion to Velázquez*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, págs. 63-64.

Sin duda las relaciones de Velázquez con Rubens se magnificaron a partir del planteamiento que realizó CRUZADA VILLAAMIL, G., en *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid: Lib. de Miguel Guijarro, 1885, págs. 44-51. Cruzada Villaamil concluye su estudio de 1628 tras señalar que Rubens incitó a Velázquez a visitar Italia cuanto antes para que allí «estudiara en el antiguo, el canon de la belleza plástica, y en los pintores, las galas del color, la grandiosidad de la composición y la perfección del dibujo». Y añade la siguiente observación: «Si prendado quedó de Rubens nuestro Velázquez, no menos lo hubo de quedar el flamenco del sevillano [...] siempre quedará como verdad, por lo menos, que Rubens reconoció y proclamó el mérito de Velázquez y apreció sus talentos».

Recientemente Manuela Mena insistió en esta influencia y, especialmente, en el posible hecho de que Rubens introdujera a Velázquez en el conocimiento de Mantegna, cuya decoración de la cámara de los esposos, en Mantua, puede estar presente en la conceptualización de *Las meninas*. Véase MENA MARQUÉS, M.B. «Velázquez e l'Italia: le metamorfosi della pittura». En: *Velázquez a Roma*, cat. exp. Milán: Skira Editore, 1999, pág. 24.

¹⁴ Es probable que en Génova, el sevillano residiese algunos días en el palacio urbano de la familia Spinola, el llamado palacio Doria Spinola, y quizá también visitó la villa Spinola di San Pietro en Genova-Sampierdarena. En ambas residencias, en la década de 1620, se llevaron a cabo importantes ciclos murales para exaltar la política filo-española de la república genovesa, dando especial relieve a las glorias familiares encarnadas en la figura de Ambrogio Spinola. En la galería de levante que Bartolomeo Bianco añadió al palacio de Largo Eros, Lanfranco y Giovanni Andrea Ansaldi —pintor ecléctico que conjuga la pintura de Rubens y de Anton Van Dick con la tradición caravaggista de Bernardo Strozzi— llevaron a cabo un ciclo dedicado a las gestas militares de Ambrogio Spinola, entre las que se incluía la rendición de Breda. El derribo de esta galería, en 1877, impide saber hasta qué punto el tratamiento que hizo Ansaldi de la rendición de Breda y de las otras gestas militares influyó años después en Velázquez; si bien el ciclo militar con las empresas flamencas que el propio Ansaldi pintó seguramente con anterioridad a 1625 (no aparece la rendición de Breda) en la villa que los Spinola disfrutaban en el campo, hoy en el barrio genovés de Sampierdarena, permite pensar que, efectivamente, tales pinturas despertaron el interés del sevillano y que las tuvo presentes a la hora de afrontar el ciclo del Salón de Reinos. La decoración en ocasiones ha sido atribuida también a Giovanni Carlone. GAVAZZA, E. *La grande decorazione a Genova, I*. Génova: Sagep, 1974, pág. 53; BOGGERO, F. (ed.). *Un pittore genovese del Seicento, Andrea Ansaldi, 1584-1638, restauro e confronti*, cat. exp. Génova: Sagep, 1985; MARICA, P.; REPETTO, P. *Palazzo Doria Spinola: provincia-prefettura*. Génova: Sagep, 2000.

De Génova, se dirigió a Venecia,¹⁵ pasando por Milán y seguramente por Verona. Reemprendió su viaje deteniéndose unos días en Ferrara y en Cento, donde quizá visitó al Guercino,¹⁶ luego pasó, sin detenerse, por Bolonia y, tras hacer parada en el santuario de Loreto,¹⁷ llegó a Roma a principios de 1630.

Pacheco refiere que Velázquez estuvo un año en Roma «favorecido del cardenal Barberino»,¹⁸ gracias al cual «le hospedaron en el Palacio Vaticano», dándole «las llaves de algunas piezas». Este privilegiado lugar de hospedaje no agradó, al parecer, a Velázquez por «estar a tras mano» y se contentó tan sólo con que los guardas le dejasen entrar «cuando quisiese a debuxar del Juicio de Micael Angel, o de las cosas de Rafael de Urbino». Alejado del Vaticano, quiso pasar el verano en la Villa Medici «por ser la parte más alta y más airosa de Roma». Unas «fiebres terciarias» —la malaria— le hicieron abandonar también Villa Medici y aposentarse cerca de la casa del embajador español, en las vecindades de la actualmente llamada Plaza de España.

No obstante, no se puede asegurar fehacientemente que la primera estancia de Velázquez en Roma se desarrollase de ese modo, puesto que se conserva un

¹⁵ En Venecia, Velázquez, según Pacheco, fue acogido por el embajador y tratadista español Cristóbal de Benavente y Benavides. La prodigalidad del embajador Benavente en dar hospitalidad a los españoles la cuenta también el aventurero Diego Duque de Estrada, que llegó a Venecia el martes santo de 1627 y visitó al embajador «que hizo mucha fuerza para que yo me quedase con él; pero siendo otra mi intención me despedí de él». En Venecia, robaron al aventurero, y se quedó sin dinero, baúles y paje, por lo que se vio en la necesidad de aceptar la cordialidad de «Don Cristóbal de Benavente y Benavides, embajador que poco aprecié y aun desprecié». Véase DUQUE DE ESTRADA, D. *Comentarios del desengañado de sí mismo: vida del mismo autor*, edición, introducción y notas de ETINGHAUSEN, H. Madrid: Castalia, 1983, pág. 331.

¹⁶ Pacheco, aunque señala que el pintor estuvo «muy regalado» en Cento, no menciona la razón de su visita y tampoco lo hace Palomino. Tradicionalmente se ha pensado, sin embargo, que hizo la parada para visitar el taller del Guercino, el cual, tras su estancia en Roma, había vuelto a su pueblo natal en 1623. Era el momento en que el Guercino empezaba a abandonar su tenso, aunque no dramático, naturalismo y se adentraba, siguiendo a Guido Reni y al Domenichino, en el orden clásico del dibujo y la composición, aspectos que sin duda interesaron a Velázquez en su primera estancia italiana. Ciertamente la fama del Guercino se había extendido por tierras italianas y por algunas cortes extranjeras. En 1625, fue invitado, sin fortuna, por el rey Carlos I de Inglaterra; y en 1629, ante la negativa de Guido Reni de viajar a Francia por requerimiento de María de Medici para pintar una sala del palacio de Luxemburgo, el cardenal Bernardino Spada, legado papal en Bolonia, recomendó vivamente al Guercino «il quale, appresso Guido, è grandemente stimato et adorato in Italia». Se conoce igualmente que los cardenales Spada y Magalotti visitaron la casa del Guercino en Cento el 22 de junio de 1629 —año en que lo hizo Velázquez—, vieron diversos cuadros, y el cardenal Spada compró una obra del hermano del pintor, Paolo Antonio Barbieri. Véase MAHON, D. «Il periodo di transizione». En: *Il Guercino. Dipinti e disegni. Il Guercino e la Bottega*, cat. exp. Bolonia: Nuova Alfa Editoriale, 1991, págs. 168–169. Para un resumen del problema de la influencia del Guercino en Velázquez, véase PRASAD, S. «Guercino's Theatricality between Italy and Spain». En: COLOMER, J.L. (dir.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde ediciones, 2003, págs. 389–402.

¹⁷ Tanto Pacheco como Palomino citan el paso por Loreto como anterior al de Bolonia, lo cual, evidentemente, no corresponde a la lógica del viaje, aunque quizá Pacheco, inflamado del fervor mariano que vivía Sevilla en aquellos años, no hace sino suponer, sin base alguna, una presencia piadosa de Velázquez en el santuario mariano más importante de Italia. Al respecto hay que recordar que en el capítulo XII de *El arte de la pintura* Pacheco, al tratar del tema de la Anunciación de María, cita el santuario: «[los santos desposados] vivían juntos en Nazareth en una casa que había sido de los padres de la Virgen, donde ella nació y se crió y Dios se hizo hombre (que traxeron, después, ángeles a Loreto)».

¹⁸ A Francesco Barberini, Velázquez lo debió conocer seguramente en el verano de 1626 en el Real Alcázar con motivo del viaje a la corte madrileña que llevó a cabo el cardenal y que conocemos detalladamente gracias a las anotaciones de Cassiano del Pozzo. Véase ANSELMÍ, A. (ed.). *El Diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo*. Madrid: Fundación Carolina-Doce Calles, 2004.

contrato de alquiler a nombre de un tal «Don Diego pintor» por una habitación en Casa Mannara fechado el 6 de enero de 1630; según consta, el pintor que estuvo pagando el alquiler trimestralmente hasta el 20 de abril 1631. Se ha pensado, a pesar de evidentes incongruencias cronológicas, que ese Diego que residió en Casa Mannara, la cual desde principios del siglo xvii era residencia habitual de artistas y en la que vivió a partir de 1631 Nicolas Poussin, fuese Diego Velázquez, esto significaría que la presencia del sevillano en los palacios vaticanos podría ser invención interesada de Pacheco, cosa, por otro lado más que probable.¹⁹

Aunque no sepamos con seguridad si Velázquez tuvo estudio en los palacios vaticanos, es indudable que residió algunas semanas en Villa Medici,²⁰ por aquel entonces propiedad del cardenal Carlo di Ferdinando di Medici, hijo del gran duque Ferdinando I y Cristina de Lorena, y residencia temporal de los embajadores florentinos.

Pintar en Roma

En su relato, Pacheco no habla de lo que pintó Velázquez en la Roma de la renovación patrocinada por Urbano VIII,²¹ dominada en lo pictórico por las huellas que dejó la presencia, a finales del siglo xvi y principios del xvii, de Michelangelo da Caravaggio (desde 1593) y Annibale Carracci (desde 1595). Sin entrar en detalles, el sevillano habla de «estudios», destacando únicamente «un famoso retrato suyo». ²² Palomino, por su parte, estima que pintó «el célebre *Quadro de los hermanos de Joseph* [...] que parece compite con la verdad misma del suceso» y el de la «Fábula de Vulcano quando Apolo le notició su desgracia en el adulterio de Venus con Marte», cuadros que Velázquez vendió en 1634 a Jerónimo de Villanueva, protonotario de la Corona de Aragón y consejero de Olivares, para decorar el Palacio del Buen Retiro.²³

¹⁹ Véase MICHEL, G.; MICHEL, O. «Nicolas Poussin et la maison Mannara». En: *Gazette des Beaux-Arts*, 127, 1996, págs. 213-220.

²⁰ Se conserva la carta en que el embajador mediceo en Roma, Francesco Giovanni Niccolini, envía al secretario del gran duque Fernando II, Andrea Cioli, en la que traslada la petición del conde de Monterrey de «dar stanza al Giardino della Trinità de' Monti a un pittore del rè venuto qui che di retratti al naturale», carta que Cioli responde el 4 de mayo. El 21 de mayo, Niccolini informa a Cioli que se ha concedido una estancia en el Palazzo del Giardino al pintor del rey de España. Para todo lo referente a Villa Medici, véase CHASTEL, A. (ed.). *La Villa Médicis*. Roma: Académie de France à Rome / École Française de Rome, 5 vols., 1989-2010.

²¹ PICOZI, M.G. «“Nobilia Opera”: la selezione della scultura antica». En: *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, cat. exp. Roma: Edizione De Luca, 2000, pág. 29.

²² En alguna ocasión se ha querido identificar con el autorretrato que conserva el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, seguramente posterior, y en otras con el autorretrato de taller que expone la Galleria degli Uffizi de Florencia. También en este sentido se ha puesto en la palestra el (auto)retrato de antiguo atribuido a Velázquez que conserva la Pinacoteca Capitolina, que en la exposición *Velázquez a Roma* (Roma, 1999-2000), y tras una cuidada limpieza que le ha devuelto su calidad original, fue reivindicado en la ficha a cargo de Sergio Guarino como posible boceto del autorretrato que cita Pacheco. El autor vuelve a plantear el problema y la identificación en GUARINO, S.; MASINI, P. *Pinacoteca Capitolina. Catalogo Generale*. Roma: Electa, 2006, págs. 197-198.

²³ De ser cierto lo que afirma Palomino, es decir, de haber pintado Velázquez estas dos obras durante su estancia en Roma, sería el único caso, o al menos de los pocos casos, que conociéramos de un pintor de la época que emprendiera, sin encargo previo, cuadros de tales dimensiones, aproximadamente 2,23 × 2,90 m, muy parecidas o iguales en su estado original (las dimensiones actuales de los cuadros: 223 × 250 cm *La túnica de José* y 223 × 290 *La fragua de Vulcano*, se deben a la reducción de