



Van Dyck y Velázquez, concluyen dos centenarios

Descripción

El antuerpiense Antoon van Dyck y el sevillano Diego Rodríguez de Silva Velázquez nacieron en 1599 y fueron bautizados el 24 de mayo y el 6 de junio, respectivamente. Amberes y Sevilla, dependientes del Escalda y el Guadalquivir, eran importantes ciudades mercantiles. Comerciante fue el padre de van Dyck y pintor su abuelo paterno; el padre de Velázquez no tuvo profesión conocida y su abuelo materno era calcetero y también vendía tejidos y seda. Diego fue el mayor de ocho hermanos y Antoon el séptimo de once. El aprendizaje de van Dyck duró de 1609 a 1615 probablemente y, el de Velázquez, seis años a partir de diciembre de 1610. Hendrick van Balen, que había estado en Italia, y Francisco Pacheco, sus respectivos maestros, eran hombres cultos y de prestigio, muy influyentes en la corporación de pintores; ninguno cultivaba el género del retrato que constituiría la dedicación principal de sus extraordinarios aprendices. El 14 de marzo de 1617, Velázquez era aprobado en su examen de maestro y, el 11 de febrero de 1618, la corporación de San Lucas recibía a van Dyck.

Sin embargo del rigor con que se aplicaban en Flandes las normas gremiales, van Dyck, antes de adquirir el grado de maestro, firmó un retrato en 1613, contaba con la asistencia de Hermans Servaes y Justus van Egmont y participaba en encargos de Rubens. Velázquez firma dos obras en 1618 – *Vieja friendo huevos* (Edimburgo) y *Cristo en casa de Marta y María* (Londres)- y no se independiza hasta sufrir el examen.

Después de esa fecha, serán muchos los colaboradores cuyos nombres se conocen -aprendices, oficiales y maestros, entre ellos su hermano Juan, su yerno Mazo o su esclavo Pareja-, mientras que los que ayudaron a van Dyck tanto en Amberes como en Londres permanecen, al margen de alguna hipótesis, en un hermético anonimato.

vdv1.jpg or type unknown

Van Dyck casó muy tarde, a los cuarenta años, con la escocesa y católica Mary Ruthven, dama de la reina Henriette-Marie y nieta del primer conde de Gowrie, con quien tuvo a Justiniana, nacida el 1 de diciembre de 1641 y bautizada el 9, dos días antes de la muerte del pintor. En su juventud, había tenido una hija ilegítima, Maria Theresia, la cual bautizaría a un hijo en 1642. Se le conoce además una amante londinense años antes de su matrimonio, llamada Margaret Lemon, de la que conservamos un sensual retrato en Hampton Court y otro como Herminia perteneciente al duque de Marlborough. Fue, al parecer, la modelo empleada en *Psique y Cupido* pintado para Carlos I (colección de Isabel II de Inglaterra). Velázquez, siguiendo una costumbre muy extendida entre los

artífices españoles, casó poco después de la aprobación, antes de cumplir los diecinueve años, con la hija de su maestro, Juana, que le dio dos hijas: Francisca (1619) e Ignacia (1621), que murió pronto. Muy poco se sabe de momento acerca de los amoríos que mantuvo en Roma durante su segundo viaje (1649-1651) con la madre de su hijo ilegítimo Antonio, a quien nunca llegaría a ver y a cuya nodriza pagaba desde Madrid en noviembre de 1652; quizá pueda reconocérsele en el retrato doméstico de una *Mujer haciendo labor* (Washington), que el pintor tenía entre sus bienes al morir.

En el inicio de su carrera y después de realizar algunas obras por su cuenta, van Dyck participó en encargos hechos a Rubens para dominicos y jesuitas, de género épico e histórico. Otros debieron llegarle también a través del maestro, pues sus donantes -Rockox- o clientes de retratos -van der Geest- eran conocidos de aquél. Aunque sabemos muy poco de la clientela de Velázquez en los años sevillanos, es seguro que Pacheco le proporcionó clientes, tanto para sus obras religiosas – jesuitas, carmelitas, quizá cartujos- y algún retrato -la venerable clarisa Jerónima de la Fuente- como para sus bodegones, pero no mostró dependencia alguna estilística o económica de su maestro. Aunque hay variedad en los géneros cultivados, ambos pintores destacan inmediatamente en el retrato y Velázquez, sin precedentes en la pintura sevillana, realiza escenas de cocina con revolucionario realismo.

PERIODOS ITALIANOS DISTINTOS

Apenas cumplida la veintena, van Dyck intentó audazmente una aventura londinense que duró ocho meses (1620-1621). Regresó a Amberes y, medio año después, se decidió a viajar a Italia para completar su formación, siguiendo el consejo de Rubens. Seis años (1621-1627) en que Génova, Roma y Palermo fueron las estaciones, los retratos su principal ocupación y Tiziano el ejemplo inolvidable. El cuaderno de dibujos a pluma afortunadamente conservado en el British Museum demuestra su falta de interés por la escultura antigua y por el arte de sus contemporáneos, con la corta excepción de Gentileschi y Guercino. Sus dos estancias romanas de 1622 y 1623 no dieron mucho fruto, aunque retrató al cardenal Bentivoglio (Pitti), protector de los flamencos, y a Maffeo Barberini, pronto papa Urbano VIII. A Palermo llegó por la invitación del virrey Manuel Filiberto de Saboya, a quien alcanzó a retratar antes de su prematura muerte (Dulwich), coincidiendo su estancia con el hallazgo de los restos de santa Rosalía, cuya imagen artística contribuyó van Dyck a establecer de modo decisivo. En Génova, terreno abonado por Rubens en el primer decenio del siglo, encontró una rica oligarquía, ansiosa de perpetuarse en el retrato -Pallavicino, Durazzo, Spinola, Grimadi, Cattaneo, Balbi, Lomellini, Imperiale, BrignoleSale, entre otras influyentes familias-, y allí configuró su primera manera retratística.

Velázquez decidió pronto abandonar Sevilla y conquistar la Corte con el apoyo de Pacheco y su círculo de amistades. Probó en 1622 y lo consiguió en 1623. Pasó seis años en Madrid antes de viajar a Italia, también por recomendación de Rubens, a quien había conocido en el curso de la misión diplomática que el pintor desarrolló en España. Pero si insistimos en las comparaciones y buscamos coincidencias, habrá que destacar que en nada se parecen los periodos italianos de ambos pintores.

El sevillano permaneció en Italia sólo año y medio (1629-1631) y, aunque visitó varias ciudades, su asiento principal fue Roma. Allí estudió las estatuas de la Antigüedad, las obras vaticanas de Miguel Ángel (capilla Sixtina) y Rafael (Estancias) y la pintura contemporánea: Caravaggio, que no le interesó tanto como en su época sevillana, el Guercino a quien visitó en Cento y, sobre todo, las corrientes clasicistas derivadas de Annibale Carracci, en especial Guido Reni y sus seguidores, sin olvidar a

Pietro de Cortona, aunque años después escribiera que entonces «no le hacía mucho caso». Viajó al sur, como hiciera también el flamenco; entonces vería a Ribera -de quien recibiría algún consejo, como antes en Palermo lo había hecho van Dyck, visitando a la anciana Sofonisba Anguisciola, aunque sus pinturas poca novedad podían aportarles- y cumplió quizá el único encargo de este viaje, un retrato -no el pequeño del Prado, pintado con anterioridad- de la infanta María, reina de Bohemia, que marchaba al encuentro de su esposo, luego emperador Fernando III.

vdyv2.jpg

Image not found or type unknown

Otras obras -el *Vulcano* (Prado) o el *Josefo* (Patrimonio Nacional)- fueron ejercicios de aprendizaje: perspectiva y espaciosidad, anatomía, color y expresión dramática; en 1634 las vendería para el Buen Retiro con otras ajenas a su mano, como hizo van Dyck en Londres traficando con pinturas italianas al menos en 1636 y 1637. Las dos vistas de la villa Medicis de Roma (Prado), donde se alojó algunos meses, son pinturas íntimas y espontáneas, previsoras de nostalgia, hechas al aire libre y precursoras en la técnica: óleo sobre lienzo, cuando otros -Claudio el Lorenés, por ejemplo- sólo dibujaban sobre papel o hacían acuarelas como van Dyck (la comparable vista de Rye en Sussex, de la Pierpont Morgan Library, que data del 27 de agosto de 1633). En sus obras romanas, Velázquez empezó a utilizar una preparación clara de blanco de plomo que dará mayor luminosidad a sus obras mientras van Dyck, que usaba en Amberes una de tono gris, la trocará en Italia por otra rojiza.

RELIGIOSIDAD

El inconstante flamenco regresó a Amberes al acabar el verano de 1627 y en su ciudad natal permanecería hasta el final del invierno de 1632, aunque viajó dos veces a La Haya (1628 y 1632), donde retrató a Federico Enrique de Orange, a su esposa Amalia y a su hijo Guillermo. La muerte de una hermana, que era beguina (otras dos hermanas también lo eran y tenía otra hermana agustina y un hermano premostratense), le induce quizá a testar y acentúa su religiosidad: desde 1628 es miembro de la cofradía de *Bacheliers* o *Celibataires* fundada por los jesuitas, y para ella pintará obras rebajando mucho su precio. Recibe encargos de cuadros de altar para agustinos, beguinas, dominicos y franciscanos dentro y fuera de Amberes. La devoción a Cristo crucificado y a la Virgen, los éxtasis y visiones y la veneración de santos de distintas órdenes o intercesores, como santa Rosalía, originarán, dentro de un espíritu contrarreformista, imágenes llenas de piedad, emoción y sentimiento. Nunca cobrará precios mayores que otros colegas como Crayer y Seghers: entre 500 y 800 florines por obra, dependiendo del número de figuras. A ello une la ganancia por los retratos que hace de nobles locales y su situación económica es floreciente, como demuestra la suscripción que realiza en 1630 en el empréstito municipal y la colección pictórica que pudo ver María de Médicis al visitarle en 1631. En 1628, retrató a la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, que le recompensó con una cadena de oro que valía 750 florines y le concedió el poder titularse pintor de su Alteza, con un salario anual de 250 florines sin obligación de trasladarse a la Corte de Bruselas. En 1627, había iniciado la *Iconographia*, que publicó en Amberes en 1640 Martin van Enden, con 80 estampas grabadas de una galería de retratos según sus dibujos a lápiz: príncipes y militares, estadistas y filósofos, y artífices y coleccionistas. Nada parecido hizo Velázquez, pero hay que recordar al respecto el libro de retratos de Pacheco, inédito a su muerte en 1644.

Velázquez no mostró el mismo espíritu devoto -no perteneció, que sepamos, a ninguna cofradía, como

era frecuente en la época- ni contrarreformista. Fueron raros los encargos de obras religiosas que se le hicieron en la Corte y en ellos desplegó toda su capacidad, elaborando obras maestras (*Cristo crucificado muerto* y *Coronación de la Virgen*, ambos en el Prado). Según Palomino, le visitó en el lecho de muerte por orden real don Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno, patriarca de las Indias, que le hizo «una larga plática para su consuelo espiritual» y recibió los santos sacramentos, lo que confirma también la partida de defunción.

FAVORES REALES

Un rasgo paralelo más entre ambos pintores fueron las mercedes alcanzadas por cada uno respectivamente de los reyes Felipe IV y Carlos I, sin parangón entre los pintores que sirvieron a ambos monarcas. Velázquez fue nombrado pintor del Rey tan sólo cinco semanas después de haber hecho el retrato real en 1623 y, al menos desde 1628, era titulado por el Rey «mi pintor de Cámara», lo que convirtió este oficio en el más elevado de la nómina de pintores reales.

Van Dyck recibió el nombramiento de *principalle paynter* y caballero el 5 de julio de 1632, tras hacer varios retratos de la familia real; había llegado a Londres a fines de marzo. Mucho más costoso fue para el sevillano conseguir el hábito de la orden de Santiago que le haría caballero, y sólo la voluntad regia y las dispensas papales pudieron evitar los obstáculos derivados de su ascendencia, en especial la de un padre sin oficio conocido -por más que últimamente se ha pretendido hacer al padre de Velázquez notario de un tribunal eclesiástico, sobre la base de la errónea lectura de un solo documento- y un abuelo calcetero.

El salario de ambos pintores reales fue de 240 ducados y 200 libras anuales, respectivamente, pagándose aparte las obras que hicieran, lo que no era común. Sus sucesores -Juan Bautista Martínez del Mazo y Peter Lely, nombrado ya por Carlos II- mantuvieron, sin embargo, estos salarios. Además, percibieron otras remuneraciones, como el derecho de aposento. Por eso gozó Velázquez, como pintor del rey, de una casa que no le correspondía, valorada en 200 ducados anuales, y van Dyck de otra con jardín a orillas del Támesis, fuera de la jurisdicción de la corporación de pintores y cuyo alquiler satisfacía la Corona. Este mandó construir, además, un embarcadero para que Carlos I pudiera acudir con facilidad a verle pintar y se le concedió un departamento durante el verano en Eltham Palace con el mismo fin.

También Felipe IV mandó que se diera a su pintor un obrador dentro del Alcázar, en la Galería del Cierzo, y allí acudía el Rey, como cuenta Palomino que hacía mientras pintaba *Las meninas*; finalmente, en 1655, llegó a aposentársele en la propia Casa del Tesoro, en el cuarto donde había vivido la princesa Margarita.

RETRATOS PORTENTOSOS

El resorte de tan magnífica ascensión fue en ambos casos su capacidad para el retrato. Tanto Pacheco como su discípulo debían tener una fe ciega en este don, hasta el punto de estar convencidos de que, si Felipe IV veía algún retrato del joven pintor, su éxito estaría asegurado para siempre. Carlos I conocía ya obras de van Dyck y, deseoso de obtener la presencia del antuerpiense, mandó hacer las gestiones oportunas para que regresara a Londres.

En ambos casos, la llegada de los nuevos favoritos plantea situaciones poco gratas para los pintores que estaban anteriormente al servicio del Rey. De forma menos acusada en Madrid, pues no hubo

competencia entre retratistas: sólo Bartolomé González entre los pintores del Rey hacía retratos, pero murió cuatro años después de la entrada de Velázquez en la Corte y sus últimas obras conocidas son de asunto religioso; otros artífices -como Maíno, van der Hamen o Diriksen- sólo circunstancialmente hicieron retratos, aunque nunca del Rey.

La comparación con los retratistas de la corte de Felipe III – Pantoja, Vidal, Villandrando, Antonio Ricci y Andrés López, unos con título real y otros sin él- no podía ser sino absolutamente ventajosa para el sevillano. En Madrid hubo un tácito, aunque efectivo, reparto de las labores entre los pintores reales que lo eran desde el tiempo de Felipe III - Carducho y Cajés- y Velázquez, de modo que siguieron recibiendo encargos numerosos e importantes, sobre todo de carácter religioso; sin embargo, parece que ambos vieron con recelo la presencia del joven sevillano.

En Londres, el panorama era quizá más conflictivo. El brujense Marcus Gheeraerts el mozo (†1635-36), pintor real desde 1611, tenía sesenta años a la llegada de van Dyck y estaba pasado de moda; Daniel Mytens de 1625, pero no pudo soportar la presencia y el arte del flamenco, que le sobrepasaba visiblemente con sus antiguos clientes, y regresó a los Países Bajos en 1633 o 1634; y su colaborador, el londinense Cornelius Johnson, nombrado pintor real después de la llegada de van Dyck, procuró imitarle, hasta que en 1643 se retiró también a los Países Bajos, temeroso de la guerra civil. Entre los no retratistas, el toscano Gentileschi, que estaba desde 1626 en Londres al servicio real e iba a cumplir setenta años cuando llegó el flamenco, siguió haciendo obras religiosas y alegóricas para la reina HenrietteMarie; parece que hubo entre ambos pintores suficiente armonía y el italiano fue retratado por van Dyck para su *Iconographia*.

En la forma en que ejercieron su misión de retratistas reales existen algunas diferencias sustantivas. Velázquez, desde su primera etapa madrileña, simultaneó su ejercicio de pintor con los de otros oficios en la casa real: ujier de cámara, ayuda de guardarropa, ayuda de cámara y aposentador mayor, y con las obligaciones derivadas de otros nombramientos palatinos: asistente a la superintendencia de las obras particulares, veedor y contador de las obras de la pieza ochavada, mientras van Dyck no tenía que ocuparse en servicios semejantes. Si a ello añadimos la proverbial flema del sevillano y la no menos conocida rapidez del antuerpiense, no debe sorprendernos que de éste se conozcan casi 1.000 pinturas, pese a que murió a los 42 años, y sólo alrededor de 125 de Velázquez, que murió a los 61, lo que significa una diferencia de fecundidad de 12 a 1, si tomamos en cuenta los años activos.

De la época londinense de van Dyck, si bien Bellori (1672) cita algunas obras religiosas y mitológicas, tan sólo se conoce, al margen de su labor de retratista, la ya citada *Psique y Cupido*, hecha quizá para el palacio de Greenwich, donde se pensaba colocar una serie de ocho episodios de ese mito, y un boceto al óleo (*Belvoir Estate*) previsto como modelo para una tapicería que había de narrar el ceremonial de la orden de la Jarretera en Banqueting House (*Whitehall*).

Velázquez hizo en Madrid, tras el regreso de Italia en 1631, bastantes más incursiones fuera del género del retrato. Media docena de obras religiosas, una escena de caza (*La tela real*), una histórica (*La rendición de Breda*) y otra mitológica (Marte), y después de 1640, La fábula de Aracne, la Venus del espejo y las cuatro entreventanas para el Salón de los Espejos del Alcázar (1659): Mercurio y Argos (única conservada), *Apolo y Marsias*, *Venus y Adonis* y *Psique y Cupido*.

Tanto van Dyck como Velázquez retratan al monarca a caballo, de caza o con ricos trajes de ceremonia -Felipe IV de plata (Londres) o de Fraga (Frick), Carlos I en 1636 (Isabel II)-, a las reinas y a sus hijos siempre separados por el sevillano, pero uniendo a todos en un solo cuadro varias veces el flamenco. También el antuerpiense retrató unida a toda la familia real en el gran cuadro de 1632 (Isabel II), al igual que hizo con las de Kenelm Digby y el conde de Pembroke. Pero son retratos de grupo que nada tienen que ver con la idea y composición de *Las meninas*, donde la imagen de los reyes se insinúa en un espejo y la infanta Margarita aparece acompañada por el pintor y otros criados reales. Van Dyck nunca incluyó su figura en un cuadro real y tan sólo se autorretrato con el chambelán Endymion Porter, en un cuadro de excepcional formato oval (Prado), siguiendo el tipo de retrato con dos figuras que tanto prodigó. Velázquez retrató a criados del Rey, entre ellos bufones y enanos, pero sólo una vez –*Baltasar Carlos con un enano* (Boston)- junto a una persona real; van Dyck pintó a la reina con el enano Jeffrey Hudson (Washington), pero no a criados de forma individual, pues Carlos I, a diferencia de Felipe IV, nunca hizo tales encargos.

vdyv4.jpg
Image not found

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

La comparación entre retratos de los dos pintores puede sorprender, ante la coincidencia de datación, por algunas semejanzas tipológicas o de pose, aunque no dejan de expresar las diferencias rigurosas y profundas que se aprecian en una revisión completa de la obra de ambos. Hacia 1620, se fechan el retrato de Pacheco (Prado) y el de Cornelis van der Geest (Londres), comerciante en especias, coleccionista y mecenas; cuadros pintados aún en Sevilla y Amberes sólo incluyen cabeza y cuello de gorguera blanda y tienen las mismas dimensiones, aunque difieren en las luces y expresión. Bastantes paralelos aparecen entre los retratos de Diego del Corral y Arellano y Antonia de Ipeñarrieta (Prado) y los de Philippe le Roy y Marie de Raet (Wallace), pintados alrededor de 1632 en lienzos separados del mismo tamaño que representan a los cónyuges de cuerpo entero y en pie, con actitudes similares, aunque los flamencos resultan más decorativos por el escenario -en terraza, con paisaje, perros, escudos y ornamentados encajes-, frente a la austeridad de los castellanos, de interior con sólo un bufete o silla y marcando la moda del color negro en los vestidos.

Parecida diferencia ofrecen el Pedro de Barberana, de la contaduría mayor del Reino, de 1631 (Kimbell), y James Stuart, duque de Lennox, de 1633-34 (Metropolitan), que encargaron sus respectivos retratos al concedérseles el hábito de Calatrava y la orden de la Jarretera, que lucen ostentosamente. No es obstáculo la diferencia de diez años que media entre los retratos de Marie-Louise de Tassis (hacia 1629, príncipe de Liechtenstein), hija del gran organizador del servicio postal y militar, al servicio de España, y la dama desconocida de la Wallace: vistan a la moda francesa o a la española y sean distintos sus collares y abanicos, ambas miran al espectador con idéntica impertinencia y muestran sin reparos la misma sensualidad. Parecidas actitudes, dominadoras de una severa espaciosidad y cercana expresión de honradez y capacidad, lejos de cualquier rasgo de frivolidad, presentan, en 1639, el almirante Adrián Pulido Pareja (Londres) y el parlamentario opositor Arthur Goodwin (duque de Devonshire).

Una última diferencia, quizá la más importante: hasta el fin de sus días, el flamenco buscó y aceptó una clientela privada entre la nobleza británica, con alguna preferencia si era católica; hacía tiempo que había llegado a la mejor situación que un hombre de sus condiciones podía disfrutar, y sólo aspiraba a aumentar sus caudales. Velázquez, en cambio, fue restringiendo esta actividad hasta trabajar exclusivamente para el Rey a partir de su vuelta de Italia en 1651, con ánimo de no dificultar

más todavía la concesión del hábito, incompatible con la práctica venal de un oficio mecánico, como se consideraba aún en España, por casi todos, a la pintura. Estas justas y lógicas pretensiones privaron a la posteridad, desgraciadamente, de algunas pinturas maestras.

Cerramos esta miscelánea de comparaciones con sendas anécdotas que pueden servir para distinguir, más allá de la aparente similitud de las expectativas y exigencias de las damas retratadas, el carácter de los respectivos realismos -brillante hasta la adulación o económico hasta la transfiguración- que perseguían los dos pintores. La condesa de Sussex posó en 1639-1640 para van Dyck y renegaba amargamente de su retrato, que consideraba «muy poco adulador, hasta el punto de que no me reconozco con un rostro tan grande y tan gordo que me repugna; se diría que está inflado de aire».

El pintor aragonés Jusepe Martínez, en cuyo obrador zaragozano acabó Velázquez, en 1643 o 1644, el retrato de medio cuerpo de una dama que había encargado su padre, escribe que, al verlo, «le dijo que por ningún caso había de recibir tal retrato, y preguntándole su padre en qué se fundaba, respondió: que en todo no le agradaba, pero en particular que la valona que ella llevaba cuando le retrató, era de puntas de Flandes muy finas».

Fecha de creación

27/02/2000

Autor

José Manuel Cruz Valdovinos

Nuevarevista.net