

escultórica. También son de este período los órganos de la catedral, que se conciertan con el célebre maestro Pedro de Echevarría.

Ya en el tercer cuarto del siglo impone su estilo el ensamblador y escultor José Bernardo de la Meana. Su taller radicó en Oviedo y la catedral fue la especialmente beneficiaria de su obra. El revestimiento de la girola con retablos fue su principal obra.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

BROWN, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, 322 p., 326 ilustraciones en negro y color.

A la copiosísima bibliografía velazqueña viene a sumarse esta obra, en la que el autor vierte sus ideas acerca de Velázquez, cuyo hechizo hace tiempo le domina, como el lector conoce por libros precedentes.

Hasta ahora Jonathan Brown nos había proporcionado un perfil investigador referente a cuestiones de pensamiento, iconología y clima espiritual. Y salta la sorpresa: casi la mitad del texto se dedica a analizar la técnica pictórica. No le han faltado predecesores (Lafuente Ferrari, López-Rey, Camón), pero con el comentario que dedica a cada una de las obras la metodología sale renovada. Y es oportuno decirlo, pues a las cuestiones formales se viene concediendo escasa atención. El anuncio de que obras en esta dirección están próximas a publicarse, indica que gira el norte de la investigación. Pero es que ciertamente en el caso de Velázquez todo lo que se escriba apartándose de este camino ofrecerá una imagen incompleta del pintor.

Todos los períodos quedan reflejados en esta panorámica; son consideraciones técnicas las que delatan la sucesión estilística. Baste recordar la mudanza que se introduce en el lienzo de San Antonio Abad y San Pablo ermitaño, en el que partiendo de una imprimación ocre y aplicando colores muy diluidos, se obtiene un cuadro de "luz mágica". Revelador es que al retrato de Felipe IV de la Galería Nacional de Londres, le titula "Felipe IV vestido de castaño y plata". Sublimando el tejido, hizo de él pura pincelada; el pintor buscaba la espontaneidad y por eso prefirió el aspecto de una pintura abocetada. Al analizar el retrato de Montañes, observa que la parte inacabada evidencia la manera de trabajar, sin dibujos previos, con pinceladas que marcan el perfil directamente. En otras obras hace una auténtica arqueología de la elaboración, inquiriendo en las capas, en los arrepentimientos y en las radiografías, que testimonian los enormes cambios que sufrían en el curso de su ejecución.

Encaja la biografía de Velázquez dentro de períodos. Cada período es una época, pero no sólo de Velázquez, sino de la historia de España. De esa manera se obtiene una moderna concepción, en que la pintura y la historia forman un todo indisoluble. No podía ser de otro modo en quien fue por encima de todo pintor del rey y de la Corte. A esto precisamente aspiró Velázquez, a ser un cortesano. A medida de que se afianza su gestión cerca del rey, proveyéndole de buena pintura, crecen en Velázquez deseos de riqueza y poder social. Hay toda una carrera a favor de este poder. Nada extraña —señala el autor— que al entregarse a estos quehaceres, sus ocupaciones en la pintura disminuyeran.

Pero si se reduce la producción de Velázquez, el arte se beneficia mediante las adquisiciones que gestiona o con la remodelación de los interiores palaciales. Se ha producido un cambio de gusto en favor de la italianización, y de ello Velázquez es altamente responsable. En el libro se detalla la contribución de Velázquez en esta ordenación del espacio interior, en el Salón de Reinos y Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, y últimamente en El Escorial, ya que a él se debe el montaje de la sacristía y sala capitular de este monasterio.

El libro sigue un *crescendo* hasta el final. El cuadro de las Meninas goza de la preferencia del autor. En cuanto a la interpretación, sigue la senda más lógica, que en este caso es el parecer de Palomino. Deduce de los documentos que el cuadro se pintó para goce privado del rey, lo que hace que él sea el único espectador, coincidiendo con la composición y la actitud de

Velázquez. En cuanto al análisis geométrico que ha atraído a tantos investigadores, se muestra más que escéptico, por considerar que toda abstracción quedaba tamizada por el correctivo de la intuición.

El último capítulo se resume en el título: "de pintor de príncipes a príncipe de los pintores", para concluir que Velázquez: "fue, es y seguirá siendo el pintor de los pintores".

La obra está escrita con garbo y precisión. Ha sido un acierto descargar el texto del aparato crítico, que se confía a unas densas notas. A todo ello hay que añadir una bella presentación. En suma, un Velázquez atractivo, histórico y poético.—J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Departamento de Historia del Arte, "Diego Velázquez", Madrid, 1985, 404 p., 266 láminas.

Esta obra forma parte de la historia de la pintura española emprendida por el profesor Angulo Iníiguez, y que ya ha conocido varios volúmenes dedicados a las escuelas de Madrid y Toledo. Precisamente el propio director de la serie la prologa, manifestando su satisfacción porque se haya podido efectuar una catalogación tan exhaustiva de los pintores radicados en Sevilla y que ofrecen su producción dentro del primer tercio del siglo XVII.

El público valora la escuela de Sevilla a través de las figuras culminantes de Zurbarán, Murillo y Valdés Leal, y de este período guarda consideración a Pacheco sobre todo por ser el suegro de Velázquez y a Roelas por sus composiciones tan barrocas. Pero el acopio de pinturas que los autores efectúan de los demás pintores, acredita que la eclosión de los grandes maestros tiene un valioso antecedente.

Esta publicación se ha visto anunciar por investigaciones de los propios autores, dedicadas a centros sevillanos como el Palacio Arzobispal, o a descubrimientos en colecciones particulares. Comparecen nueve pintores, cuya producción oscila entre una obra (Miguel de Esquivel) y cerca de trescientas, que ofrece Francisco Pacheco.

La temática es abrumadoramente religiosa, pues aunque la clientela no fuera siempre eclesiástica, los encargos se destinaban al culto. El cliente tiene ocasión de introducirse en el cuadro devoto por medio del retrato como rogante. No deja de llamar la atención el ver al comitente al pie de la imagen, por lo común la Inmaculada, acreditando la especial devoción que por ella sentían. Hay muestras en Francisco Pacheco y Juan de Roelas. El canónigo Vázquez de Leca se hace retratar junto a la Inmaculada. Años antes había encargado a Martínez Montañés el Cristo de la Clemencia, exigiendo en el contrato que Cristo estuviera mirando al devoto que se llegara a la imagen. Ello revela que las composiciones están dictadas muchas veces por indicaciones del cliente y haciendo referencia a un comportamiento religioso.

Al enjuiciar la filiación estética, los autores indican la permanencia de los ideales tardo-manieristas. La pintura de Roelas produjo un efecto revulsivo, lo que según los autores se explicará por la visita del pintor a Venecia. También se observa el contacto con el naturalismo de Ribera. Pero los pintores por lo común no viajan, de suerte que evolucionan a través de las pinturas y grabados que llegan a Sevilla de Italia y Flandes.

Es muy escasa la recogida de bodegones, en contraste con la abundancia que revelan las fuentes documentales. Lo mismo hay que decir del paisaje, que pasa desapercibido. Se compensa por la participación en los cuadros religiosos. Los cuadros de Roelas rebosan en motivos florales; profundizan por medio de paisajes y vistas urbanas. Lo civil se inserta en lo religioso. A esto hay que añadir la participación del realismo popular. La Adoración de los Pastores, de Pablo Legot, constituye una fiesta aldeana de notable encanto.

La contemplación de este material permite justificar la existencia de elementos comunes, como para poder hablar de una escuela sevillana. Una característica sería la capacidad para