

Els paisatges *mediceus* de Velázquez:

Excepcionalitats de les obres i estudis entorn la datació



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Carles Pérez Santiago

Tutora: Sara Caredda

Grau d'Història de l'Art

Curs 2023-2024

1.	Introducció.....	2
1.1	Elecció del tema: motivacions.....	2
1.2	Estructura.....	3
1.3	Objectius.....	5
1.4	Metodologia.....	5
2	Les vistes dels jardins de la Vil·la Mèdici, les “rara avis” en l’obra de Diego Velázquez.....	8
2.1	Breu introducció a les obres.....	8
2.2	Excepcionalitat del paisatges <i>mediceus</i>	11
3	Context artístic de Les vistes dels jardins de la Vil·la Mèdici : el gènere del paisatge i els viatges dels artistes al segle XVII:.....	14
3.1	El gènere del paisatge a la Roma.....	14
3.2	El gènere del paisatge a Espanya.....	15
3.3	Roma com a centre de residència, formació i creació.....	17
3.3.1	Velázquez a Roma. Possibles influències i contactes.....	18
4	Estat de la qüestió: mencions i estudis al llarg de la historiografia de l’art.....	22
4.1	El debat entorn la datació dels paisatges <i>mediceus</i> : segle XIX i primera meitat del segle XX. 23	
4.2	Els estudis més recents: segona meitat del segle XX i segle XXI.....	25
4.3	Interpretacions estètiques i al·legòriques.....	32
4.4	La “modernitat impressionista” de les vistes del Jardí de la Vil·la Mèdici.....	34
5	Conclusions finals.....	36
6	Bibliografia i recursos en línia.....	38
7	Annex (línia temporal de Diego Velázquez).....	42
8	Annex (imatges).....	43

1. Introducció

1.1 Elecció del tema: motivacions

No va ser fins el passat curs (2022-23), i assistint a les sessions de l'assignatura optativa *El Segle d'Or de la Pintura Espanyola*, on vam poder profunditzar en la carrera artística de Diego Velázquez, i en conseqüència, en moltes de les seves obres. Em van interessar especialment els viatges del pintor a Itàlia. Aquest interès no era nou, doncs a l'assignatura *El món nòrdic i l'expansió del Renaixement. Diverses visions en l'art del segle XVI*, impartida el quadrimestre anterior, ja havíem conegut la importància dels viatges dels artistes europeus a Roma, el centre artístic i cultural del moment. En el cas de Velázquez, varen ser dos els viatges que resten documentats: el primer (1629-1630) llur objectiu principal va ser completar la seva formació estudiant als "clàssics", i el segon (1649-1651) ja com a reputat pintor i "diplomàtic artístic", enviat pel rei Felip IV. En un primer moment, i donat el meu interès en el tema, vaig decidir tractar el tema dels dos viatges de Velázquez a Itàlia (motius, recorregut, formació, creació i encàrrecs per l'adquisició d'obres...etc.). Per sort, i gràcies al bon seny i experiència de la meua tutora, que em va aconsellar limitar el tema del meu Treball de Fi de Grau a una qüestió concreta, finalment (i de nou gràcies a una sèrie de suggeriments que vaig rebre durant la nostra primera tutoria), vaig decantar-me per aprofundir en els coneixements bàsics que tenia sobre les dues petites vistes dels jardins de la Vil·la Mèdici que Velázquez va pintar durant una de les seves dues visites a Roma.

La raó principal que va redirigir la meua atenció cap a aquestes pintures però, va ser la seva excepcionalitat. No només són úniques en la producció artística de Velázquez (com ara les seves reduïdes mides si les comparem amb la majoria dels seus *cuadros de aparato* o de moltes de les seves pintures mitològiques), sinó que també ho són en l'univers pictòric espanyol del segle XVII, ja que com veurem més extensament a l'apartat on es contextualitzen les dues vistes, el gènere del paisatge era considerat com a secundari, i a més, escassament practicat pels espanyols, no sent així a altres territoris (a Holanda, per exemple, ja era un gènere recurrent per a molts artistes gràcies a la demanda de l'exigent burgesia, fins el punt d'ocupar pràcticament la meitat del mercat artístic). A Itàlia, és a principis de segle quan neix l'escola bolonyesa, capitanejada per Annibale Carracci i els seus seguidors, com ara Agostino Tassi. I com veurem en capítols posteriors, pintors com

Claude Lorrain , Nicolas Poussin i Gaspar Dughet realitzaven els seus millors paisatges alhora que Velázquez creava els seus a la Vil·la Mèdici. No son pocs autors però, els que destaquen també l'empremta que els *bamboccianti* van deixar en l'esperit creatiu del nostre pintor durant la seva primera estança a Roma.

1.2 Estructura

Un cop exposades les motivacions que han conduït a l'elecció del tema, els objectius d'aquest treball i la metodologia emprada, i seguides d'una breu introducció on es presentaran les obres, al segon capítol s'exposaran les raons per les quals aquests petits paisatges son únics. Com ja hem comentat a l'apartat anterior, d'una banda ho son dins la pròpia trajectòria artística del pintor, però també en el context de la pintura espanyola del segle XVII. L'altra singularitat de les obres rau en la tècnica emprada per l'artista: creades "in situ", a "*plén-air*" i pintades directament a l'oli (altres artistes europeus ja treballaven a l'aire lliure, però a diferència de Velázquez, ho feien dibuixant per després acabar la feina als seus respectius tallers).

Al tercer capítol contextualitzarem les dues vistes dins el gènere pictòric del paisatge al segle XVII a Espanya i a Roma, ciutat on va passar la majoria del temps durant ambdós viatges. Creiem oportú escollir i examinar breument aquests dos contextos, donat que son les dues zones geogràfiques en què Velázquez va desenvolupar la totalitat de la seva carrera com a artista. Per altra banda, hem considerat apropiat incidir en la qüestió del gènere paisatgístic, si tenim en compte que una de les raons per les quals aquestes obres s'han qualificat d'extraordinàries, és precisament la seva naturalesa en termes de gènere (les vistes son paisatges en sí mateixos, autònoms, sense cap història o acció que justifiqui la seva presència).

Així mateix dedicarem un dels apartats d'aquest capítol als viatges dels artistes al segle XVII, doncs les pintures que ens ocupen van ser creades durant una de les dues visites que Velázquez va realitzar a Roma: per una banda, aquestes expedicions suposaven una via per completar la seva formació i aprenentatge com a creadors, i per l'altra, es traduïen sovint en una renovació del llenguatge artístic en el país d'origen, atès que aquests pintors acostumaven a retornar amb les últimes tendències que havien assimilat al territori visitat.

El darrer apartat del capítol el dedicarem als possibles contactes establerts amb altres pintors residents a Roma i a les influències que el nostre pintor hagués pogut rebre alhora de crear les seves especials vistes.

Seguidament, entrarem de ple en una altra de les qüestions més destacades d'aquest treball. Estructurat cronològicament, al quart capítol citarem als autors més importants que han fet menció dels dos petits paisatges als seus textos, prestant especial atenció al desenvolupament dels estudis més rellevants que s'han dut a terme fins avui dia, i que han provocat que el món acadèmic es decanti per una datació o una altra.

A continuació al·ludirem breument a l'estètica de les pintures a través de l'opinió d'experts en l'obra de Velázquez, seguida d'alguna interpretació al·legòrica que la crítica ha presentat en relació al tema de les vistes de la Vil·la Mèdici. Per una banda, la hipòtesi llançada a finals dels anys setanta per Luis Díez del corral, que relacionava els racons del jardí pintats per Velázquez amb el concepte d' *Hortus Conclusus* i la *Arcadia Cotidiana*. Per l'altra, una de les més recents, la teoria publicada per Salvador Salort Pons, qui identifica el tema dels quadres amb una al·legoria del mite d'Ariadna.

Per tancar aquest capítol, exposarem diferents opinions respecte la “modernitat” atorgada a les obres per gran part d'autors al llarg de la historiografia, sovint etiquetades de precedents de la pintura impressionista del segle XIX, gràcies a la pinzellada solta, l'exquisit tractament de la llum, les ombres i el mèrit d'immortalitzar dos moments concrets del dia, el migdia i la tarda.

Finalment, al darrer epígraf d'aquest treball, desgranarem les conclusions a les quals hem arribat gràcies a l'elaboració d'aquest text, i comprovarem si els objectius que s'havien plantejat en un principi, s'han assolit. Per concloure el text que hem presentat, proposarem una nova línia d'investigació entorn aquestes extraordinàries obres, amb el propòsit d'aportar ni que sigui, un petit raig de llum sobre les incògnites que les han rodejat d'ençà la seva creació.

1.3 Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball és analitzar els elements que atorguen l'excepcionalitat a aquestes pintures des de tres vessants: la cronològica, la temàtica i la de la tècnica d'execució.

L'esmentat propòsit s'assolirà mitjançant els objectius secundaris que tot seguit s'indiquen. Per una banda, ressaltar els motius que fan que aquestes obres representin un *unicum* no només dins la carrera artística de Velázquez, sinó també dins el context de la pintura paisatgística romana del segle XVII i en el del Segle d'Or espanyol. Per l'altra, examinar el problema de la cronologia i els arguments que han esgrimit alguns autors a llarg de la historiografia de l'art per atribuir la creació de les petites vistes al primer viatge de l'artista a Roma (1629-1630) o bé, a la seva segona visita a la Ciutat Eterna (1649-1651).

Finalment, considerarem el possible significat de les dues petites pintures, és a dir, determinarem si la temàtica representada s'esgota en un "senzill" paisatge, o contràriament, amagaria lectures simbòliques o al·legòriques més complexes.

1.4 Metodologia

A mode d'humil advertència, i per començar aquest apartat dedicat a la metodologia emprada en la redacció d'aquest text, cal indicar que degut a la naturalesa d'aquest treball, i la necessitat d'acotar el tema de la nostra recerca, no s'ha consultat tota la bibliografia disponible dedicada a Diego Velázquez, sinó l'estrictament relacionada amb les dues obres que es tractaran en aquest estat de la qüestió.

Com és de rigor en aquests casos, vam encetar aquesta "aventura" realitzant una aproximació general al tema escollit, mitjançant una primera recerca bibliogràfica a la biblioteca de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona. Aquest escaneig bibliogràfic va consistir en una revisió dels volums disponibles dedicats a Velázquez, per esbrinar en quins s'esmentaven les obres a les que es dedica aquest treball. Vàrem iniciar la nostra recerca consultant les fonts primàries (les biografies de Velázquez

dels tractadistes Francisco Pacheco, Antonio Palomino i Jusepe Martínez), que ens van servir de gran ajuda per contextualitzar les visites de Velázquez a Roma, tot i que els paisatges objectes d'aquest treball no s'esmenten en cap moment. A continuació, volum per volum, vam procedir a l'extracció d'aquella informació que en aquells moments s'intuïa que seria d'utilitat per elaborar el nostre discurs entorn la datació de les obres.

La recerca però, no es va limitar només a la consulta dels volums disponibles a la biblioteca de la facultat, sinó també vàrem fer ús del préstec interbibliotecari, opció que em va facilitar l'accés, per exemple, a un dels estudis destacats en aquest treball, *La evolución de la técnica de Velázquez*, la publicació de Carmen Garrido, provinent de la Universitat de Girona.

Les publicacions que s'han emprat alhora d'elaborar el present text han estat de diversa índole. Per una banda, monografies entorn la vida i obra de Velázquez, com ara *La obra pictórica de Velázquez*, de l'italià Pietro Maria Bardi, que inclou una biografia de l'artista i estudis crítics de les seves obres; catàlegs d'exposicions, com l'editat amb motiu de l'exposició dedicada a Velázquez celebrada a París l'any 2015, o el catàleg de la mostra *Museo del Prado, Velázquez i el Segle d'Or*, organitzada pel Museo Nacional del Prado en col·laboració de la Fundació Bancària La Caixa, celebrada al CaixaFòrum de Barcelona del 16 de novembre de 2018 al 3 de març de 2019. Els catàlegs raonats també han estat de gran ajuda, com ara el de José López-Rey *Velázquez: la obra completa*, una publicació que veia la llum als anys seixanta i que ha estat reeditada i actualitzada en nombroses ocasions, atès que avui dia, continua sent una obra de referència imprescindible al món acadèmic.

Evidentment, i no fer-ho seria un despropòsit per part nostra, la majoria d'articles d'investigació que apareixen en aquesta bibliografia van ser consultats a través de la xarxa, ja fos mitjançant el buscador bibliogràfic CERCABIB (per exemple, l'article d'Enriqueta Harris inclòs a la revista *Burlington*), o el cercador en línia *Google Scholar*, que va ser de gran ajuda per identificar alguns enllaços a articles inclosos al repositori *Dialnet*, del qual s'ha consultat l'article d'Antonio Bonet Correa "Velázquez y los Jardines", inclòs al núm. 37-38 de la revista *Goya. Revista de Arte*.

L'idioma majoritari en el que s'han consultat aquestes publicacions ha estat el castellà, i és per aquest motiu que les nomenclatures de les obres d'art, noms propis i geogràfics, s'han respectat en aquest idioma, llevat que els títols de les pintures no estiguessin traduïts

al text consultat. En el cas concret de la nomenclatura de les obres que ens ocupen però, cal advertir que al llarg d'aquest treball ens referirem a elles amb les diferents fórmules utilitzades per la historiografia, per no caure en una repetició constant i afavorir així una lectura agradable. En aquest sentit, el títol que farem servir de forma preferent serà “Els jardins de la Vil·la Medici” (el més acceptat per la crítica) o les “vistes”, però alhora ens referirem a les dues pintures com *El Pavelló d'Ariadna/El grotto*, *El Pavelló/l'entrada a la gruta*, *el mediodía/la tarde*, o *el migdia/la tarda*.

En els casos de l'article d'investigació d'Enriqueta Harris, consultat en anglès, i de l'obra de Beruete i Moret, en francès, val a dir que la seva lectura no ha suposat cap dificultat alhora de comprendre les idees exposades als textos, i que posteriorment han estat plasmades en el present treball.

En relació a la biografia de Diego Velázquez, s'ha obviat la seva inclusió al text, atès que el present treball no gira exclusivament entorn la figura de l'artista, sinó a les dues vistes de la Vil·la Mèdici de Roma que va pintar durant un dels dos viatges a Itàlia. És per aquest motiu que s'ha optat per incloure un Annex amb una breu línia biogràfica que ajudarà al lector a contextualitzar cronològicament les obres.

El segon Annex inclou les imatges que s'han fet servir per il·lustrar les idees exposades al nostre text, i que han estat descarregades majoritàriament, de les pàgines web de les institucions oficials a les quals pertanyen les obres mostrades. En aquest sentit, les definicions dels termes tècnics relatius a la conservació i restauració de les obres que apareixen en aquest treball (presentes a l'apartat on s'exposa l'estudi científic de Carmen Garrido), han estat possibles gràcies al glossari en línia del Museu Nacional de Catalunya.

2 Les vistes dels jardins de la Vila Mèdici, les “rara avis” en l’obra de Diego Velázquez.

2.1 Breu introducció a les obres

Les dues *vistes dels jardins de la Vila Mèdici a Roma* (figs. 1 i 2) conformen una singular parella d’obres mestres de la pintura occidental moderna per diferents motius que s’enumeraran i es tractaran amb més precisió al següent apartat d’aquest treball.¹ Absents de tema explícit, i parafrasejant Javier Portús, aquestes pintures son el resultat d’una combinació d’arquitectura i escultura, vegetació, figures, llums, ombres i aire,² elements que fan d’aquests quadres una excepcionalitat dins el context pictòric europeu del segle XVII.³ Quant a la seva nomenclatura per separat, els títols més freqüents que s’han utilitzat al llarg de la historiografia han estat “la vista del Pavelló d’Ariadna” i “l’entrada del *grotto*”, o “el migdia” i “la tarda”, aquests darrers proposats per Lafuente Ferrari als anys quaranta del segle passat.⁴

Pintades a l’oli sobre llenç i amb unes mides de 48,5 x 43 cm (P001210) i 44 x 38 cm (P001211),⁵ en ambdues vistes trobem una representació d’una “serliana” (obertura d’un mur amb tres portes, sent la del centre de mig punt, i les altres dues *a nivell o de llinda*). Així mateix, cal observar la semblança en el número de figures i estàtues d’ambdues vistes: tres personatges i una estàtua principal a cadascuna d’elles: a la P001210 un Hermes, i a la P001211 una estàtua d’aspecte femení que ha estat interpretada com una representació d’Ariadna o Cleòpatra. La diferència rau en la separació de les portes: a la *loggia del grotto*, les entrades estan separades per columnes jòniques, mentre que al pavelló d’Ariadna ho estan per pilastres quadrades amb columnes adossades. El tret més important que les diferencia però, és que l’arquitectura del *grotto* ocupa tota la meitat inferior del quadre, i la del *pavelló*, omple tota la part central.⁶

¹ Per conèixer amb més detall els trets excepcionals de les obres, veure l’apartat 2.2 titulat *Excepcionalitat dels paisatges mediceus*.

² Portús, J. (1999) *Guía Velázquez: Museo del Prado*. S.l: Museo del Prado, p. 78. Segons l’autor, les obres capturen un moment concret del dia, no son la representació de la natura immutable.

³ Per conèixer altres interpretacions relacionades amb el tema de les obres, veure l’apartat 3.3 d’aquest treball.

⁴ Lafuente Ferrari va proposar que el quadre de l’entrada del *grotto* podria ser anomenat *el atardecer*, basant-se en la llum que il·lumina la vista, provinent de l’oest. A la vista del Pavelló d’Ariadna en canvi, la llum provindria de la part alta, i és per això que l’autor va optar titular aquesta pintura com *el mediodía*. Lafuente Ferrari, E. (1943). *Velázquez. Complete Edition*. London, dins Salort Pons, S. (2002) *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, p. 290.

⁵ Números de catàleg de les obres a l’actualitat al Museo del Prado.

⁶ Alpers, S. (1999) *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 197

Javier Portús ens planteja les problemàtiques entorn aquestes pintures, assenyalant que des de fa dècades son focus de debat per part dels acadèmics. En primer lloc, per la seva naturalesa o funció: alguns historiadors van apuntar en el seu moment que aquests particular llenços eren esbossos o estudis que Velázquez traslladaria posteriorment a creacions de major importància i envergadura. Malgrat aquestes afirmacions, actualment son considerades obres acabades i justificades per sí mateixes.⁷ Una altra de les problemàtiques amb les que s'han hagut d'enfrontar els experts en l'obra de Velázquez ha estat la data d'execució de les obres, és a dir, si van ser pintades durant el primer viatge de Velázquez a Itàlia (1629-1631) o el segon (1649-1651). Portús afegeix que inclús hi hagut algun autor⁸ que ha especulat amb la idea de dues datacions diferents per a cadascun dels quadres: un dels paisatges hauria estat creat durant la primera expedició de l'artista (P001210, el *Pavelló de la gruta*) , i l'altre durant la segona (P001211, el *Pavelló d'Ariadna*).⁹

La primera menció documental de la parella d'obres la trobem l'any 1666, on apareixen esmentades a l'inventari de béns de Felip IV realitzat arran de la seva mort. No obstant, cap la possibilitat que la primera referència sigui en realitat l'any 1634,¹⁰ en un document on s'esmenten “cuatro pequeños paisillos” venuts al Rei de la mà de Jerónimo de Villanueva, protonotari reial a Aragó.¹¹

Al seu catàleg raonat sobre la vida i obra de Velázquez, José López-Rey detalla exhaustivament les dates de catalogació i inventariat de les pintures, fent constar petites descripcions, mides i valor econòmic que seguidament reproduïrem.¹² Tot i no aparèixer a l'inventari de l'Alcàsser de data 17 de març de 1637, sí ho fan al de l'any 1666 on s'esmenten un “jardín” i un “paisaje” (les mides que hi consten en aquest inventari son molt semblants a les mantingudes actualment pel Museo del Prado): 56x42 cm (jardín,) i 56x28 (paisaje), valorats en “10 i 20 ducados” respectivament). L'any 1686, un nou inventari els descriu de la mateixa manera (nomenclatura i mides, però sense detallar l'estimació econòmica de les obres).¹³ L'any 1700 tornen a aparèixer en un altre inventari,

⁷ Portús, J. (1999), *op.cit.*, p. 80

⁸ Malauradament, l'autor no especifica de qui es tracta.

⁹ Portús, J. (1999), *op.cit.* p. 81

¹⁰ Cruzada Villaamil, Gregorio (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid : Librería de Miguel Guijarro, dins López-Rey, J. (1999) *Velázquez : la obra completa*. Köln: Taschen.p. 72

¹¹ Kientz, G., Pérez, L. (2016) *Velázquez*. Barcelona: Planeta, p. 184

¹² López-Rey, J. (1999) *Velázquez: la obra completa*. Köln: Taschen (1a ed.1963), pp. 348-349

¹³ López-Rey, J. (1999). *Ibidem.*, p. 348

seguint la mateixa descripció, i taxats en “50 doblones”. El núm. d’inventari assignat a les obres son els següents: 149 (paisatge) - 154 (jardí). Després de l’incendi patit a l’Alcàsser de Madrid, l’any 1734 es realitza un nou inventari que incloïa totes les obres que es van salvar del foc, entre les quals “*Dos lienzos [...] de dos Ruynas Payses originales de Velázquez*”, aquest cop esmentant unes mides aproximades (42x42). Unes còpies de l’inventari de l’any 1747 descriuen les obres d’aquesta guisa: amb el núm. d’inventari 209, “*un pahís con una ruina donde hay una estàtua y dos figuras orixinal de Belázquez [...]*”. A la catalogació del Palacio del Buen Retiro datada l’any 1772, “el Pavelló” torna a ser inventariat amb les mateixes mides i núm. d’inventari, però descrita com “*la entrada a un Jardín de Roma*”. Disset anys més tard (1789), a l’inventari del mateix palau, és descrita com “*otro bosquejo de Velázquez con una perspectiva de jardín, de media vara en quadro con marco viejo*”. El número que podem veure actualment en el marc inferior dret, escrit en blanc (713), correspon al núm. d’inventari del Palacio del Buen Retiro d’aquest any (fig. 3). Un nou inventari realitzat al Palacio del Buen Retiro l’any 1794 les descriu exactament igual que l’anterior, però taxant-les en “*200 reales*”. Aquest mateix any, i en un llistat datat el 5 de maig, l’obra ja no s’hi inclou. Torna a aparèixer en el repertori del Secretario de Estado de l’any 1814, junt amb la seva parella: “*710.713, Dos...[...] el primero una entrada de un jardín con dos figuras. Escuela de Velázquez*”. Les mides que hi consten son 42x42. Cal dir que la diferència de les mides en aquests inventaris és deguda, probablement, als danys soferts per les obres durant l’incendi de l’Alcàsser l’any 1734.¹⁴

Pel que fa a la vista del *grotto*, l’any 1747 es realitza un inventari amb les obres salvades de l’incendi de l’Alcàsser, on l’obra apareix catalogada amb el núm. 481, descrita com “*Otro de una Ruina con algunos Árboles..*” i taxat en “*150 reales*”. A un altre inventari del mateix any, l’obra és cataloga però, amb un altre núm. d’inventari (477) i descrita exactament igual. El núm. de catàleg torna a canviar a l’inventari del Palacio del Buen Retiro, assignant-li en aquesta ocasió el número 478. Als inventaris de setembre de 1789 i de 1794, l’obra apareix atribuïda a Juan Bautista del Mazo, amb el núm. 710 (l’obra no és considerada de la mateixa qualitat que la seva parella, i és per això, probablement, que la pintura no s’atribueix a Velázquez). En aquest darrer inventari l’obra és taxada en “*200 reales*”.¹⁵

¹⁴ López-Rey, J. (1999), *Idem*.

¹⁵ López-Rey, J. (1999), *Ibidem*, p.249

2.2 Excepcionalitat del paisatges *mediceus*.

Quan hom entra a la sala 11 del Museo del Prado, sent la immediatesa d'apropar-se a aquesta parella d'obres que no passen desapercebudes malgrat les seves reduïdes mides, especialment si son comparades amb les que reposen a la resta de parets de l'estança.¹⁶ És precisament per aquest motiu i altres que exposarem en aquest apartat, que les dues petites vistes del jardí de la Vil·la Mèdici, creades pel “pintor de pintores” Diego Velázquez durant un dels dos viatges documentats que va realitzar a Roma, han estat objecte d'estudi al llarg de tota la historiografia dedicada a l'artista. A continuació procurarem desgranar aquests trets excepcionals a través de les diferents opinions emeses entorn aquest tema.

Per iniciar el nostre discurs, i parafrasejant Enriqueta Harris, cal destacar que aquests dos petits paisatges son insòlits en un dels seus aspectes més formals: les seves reduïdes dimensions, només comparables en tot cas, amb alguns dels paisatges de fons de les seves grans pintures. Per altra banda, tot i que l'autoria de les vistes no està documentada, (pel fet inequívoc de l'absència de signatura), la petjada de Velázquez és indiscutible.¹⁷ En relació al caire excepcional de les obres, Harris afegeix que els paisatges no van ser encàrrecs de cap tipus, sinó creacions purament privades i que en qualsevol cas van ser portats a Espanya des d'Itàlia, on van acabar formant part de la col·lecció Reial.¹⁸

Una altra de les peculiaritats de les vistes és la tècnica d'execució: estan pintades completament al natural, o dit d'una altra manera, les petites taules van ser creades a *plein-air*, una pràctica poc habitual al segle XVII. La diferència amb altres pintors, com ara els Carracci, Guercino o Agostino Tassi (mestre de Claude Lorrain), rau en que aquests es disposaven a realitzar el dibuix *in situ* per després finalitzar l'obra pintant a l'oli als seus respectius tallers.¹⁹ És per aquesta raó que autors com Julián Gállego comparen la

¹⁶ La sala 11 del Museo del Prado està dedicada a les obres que el pintor va realitzar durant el seu primer viatge a Itàlia. Entre aquestes pintures destaquem *La Fragua de Vulcano* i *La túnica de San José*. Per a més informació sobre la disposició de la pintura de Diego Velázquez al Museo del Prado veure:

https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?cidoc:p55_has_current_location=Sala%20011&ordenarPor=pm:relevance

¹⁷ Harris, E. (1981) Velázquez and the Villa Medici. *Burlington magazine*. 123 (942), pàg. 537

¹⁸ Harris, E. (1981), *Ibidem*, pàg. 541

¹⁹ Harris, E. (1981), *Idem*. A la seva obra “Pre-Romantic *plein-air* painting”, inclosa a *Art History*, Vol.2 (1979), Philip Conisbee vincula els paisatges de Velázquez amb els esbossos pintats a *plein-air* i a l'oli de Joaquim von Sandrart (peces que no s'han conservat, però que el propi Sandrart assegurava haver realitzat).

revolucionària tècnica de Velázquez amb la dels pintors impressionistes del segle XIX.²⁰ Tot i la unanimitat respecte aquesta opinió, l'historiador de l'art i crític Antonio Bonet Correa ens proporciona una dada curiosa entorn al lloc i la tècnica de realització de les obres. Segons l'autor, i en contra de la majoria d'estudiosos del seu temps, Pedro de Madrazo considerà en el seu moment que Velázquez va pintar les vistes a l'aquarel·la o ploma, per ser acabades a l'oli (com les veiem actualment) al seu taller de Madrid.²¹ Recentment s'han alçat veus recolzant aquesta teoria, adduint que efectivament, les pintures van ser esbossades al natural i finalitzades al taller, ja fos al de Madrid o bé al de Roma.²²

Entorn la tècnica pictòrica, Bonet Correa observa com l'artista utilitza una pinzellada més pastosa, menys solta i amb contorns de colors més clars que a l'interior de les formes a la vista del *grotto*. Una altra de les novetats que aporta aquest llenç, i que destaquem com una altra de les excepcionalitats de les obres, rau en què Velázquez deixa entreveure el llenç, com si aquest hagués estat rascat de forma intencionada a les zones clares de la pintura on està representada la paret de maons, i que li serveixen per crear un efecte “tridimensional”, tècnica completament innovadora per l'època (fig. 4). En canvi, al *Pavelló d'Ariadna* trobem una gama de colors més ampla, més barrejats, i una pinzellada que l'autor qualifica propera al puntillisme.²³

Velázquez immortalitza el motiu *pal·ladià* a ambdues vistes, un motiu arquitectònic que aleshores era poc freqüent a Roma, i que tampoc va tenir ressonància a l'arquitectura barroca espanyola, un fet que atorga a aquests quadres un altre element d'excepcionalitat. Segons Luis Díez del Corral, la vàlua dels paisatges de la Vil·la Mèdici rau en el fet d'haver estat pintats a Roma, i de retratar racons molt concrets dels jardins d'una de les residències més apreciades de la ciutat gràcies a la seva riquesa artística (fig.5).²⁴

Com ja hem apuntat a la introducció d'aquest treball, les vistes del jardí de la Vil·la Mèdici de Velázquez, no només son úniques en el seu context artístic, sinó també ho son

²⁰ Domínguez Ortiz, A., Pérez Sánchez, A. E., y Gállego, J. (1990). *Velázquez*: Museo del Prado, 23 Enero /31 Marzo 1990. Ministerio de Cultura, pp. 84-85. L'assumpte de la “modernitat” de les obres el tornarem a tractar a l'apartat 4.4 d'aquest treball.

²¹ Bonet Correa, A. (1960). Velázquez y los Jardines. *Goya: Revista de Arte*. N° 37-38, 1960, p. 126

²² Sureda, J. (2011). Los paisajitos de la Villa Médicis o la visión de lo natural. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, p.

²³ Bonet Correa, A. (1960). *op.cit.*, p.127

²⁴ Díez del Corral, L. (1979). Los “paisajes de la Villa Médicis” y el espíritu de la Antigüedad. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa-Calpe, p. 244

en la seva trajectòria com a pintor, i en aquest sentit, la major part dels historiadors que han dedicat pàgines a aquestes singulars tauletes, hi estan d'acord. Aquestes paraules de Luis Díez del Corral il·lustren a la perfecció aquesta darrera afirmació:

*Los cuadros de la Villa Médicis son una excepción, también en la producción de Velázquez, e incluso, en importantes aspectos, una excepción en toda la pintura paisajística del tiempo, porque rebasan sus fronteras y nos hablan con un lenguaje que nos parece de nuestros días.*²⁵

En relació al gènere del paisatge present a la trajectòria de Velázquez, José Milicua afirma que el pintor tan sols va crear dos “païses”: les vistes dels jardins de la Vil·la Mèdici.²⁶ No obstant, a l'inventari realitzat a la seva mort, una partida menciona els “paisillos de Italia”, donant a entendre que es tractava d'un grup de pintures, i no només d'una parella.²⁷ L'autor arriba a la conclusió que existirien altres pintures de major envergadura a més dels petits paisatges *mediceus*, fet que fa sospitar l'autor que aquestes obres haurien desaparegut o bé, estarien actualment en possessió d'alguna família noble espanyola. Segons Milicua però, l'únic paisatge pur de Velázquez el trobem a la seva etapa sevillana, a l'obra “*El trío musical*” datada l'any 1617 (fig. 6), on podem observar un “quadre dins el quadre”.²⁸

L'historiador de l'art compara les vistes amb alguns “lexos” (paisatges com a fons d'escenes narratives) de la pròpia trajectòria de l'artista creades a la dècada dels anys trenta del segle XVII, com ara *La rendició de Breda* (1635), en la recreació de l'ambient posterior a la batalla, o *Sant Antonio Abad i San Pablo, primer ermitaño* (1633), en el detall dels arbres i de la roca perforada, elements per cert, ja presents a les pintures de Claude Lorrain, i que Velázquez podria haver vist durant la seva primera visita a Roma (figs. 7, 8 i 9).²⁹

²⁵ Díez del Corral, L. (1979) *Ibidem*, pàg. 282

²⁶ Milicua, J. (1993). Velázquez y el paisaje. *Los paisajes del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado. A la conferència impartida, l'acadèmic anomena “païses” a les vistes *medicees* segons la classificació de la pintura de paisatge establerta per Francisco Pacheco a *El arte de la pintura*. Així, el tractadista diferencia entre “païses” (el paisatge és el protagonista de la pintura, sovint amb figures) i “lexos” (els paisatges que s'utilitzen com a fons de retrats o d'una escena). https://archive.org/details/podcast_los-paisajes-del-prado_velazquez-y-el-paisaje_1000325640468 (darrera consulta: març 2024)

²⁷ En relació a les descripcions, mides i dades econòmiques de les vistes de la Vil·la Mèdici, veure l'apartat 2.1 d'aquest treball.

²⁸ Milicua, J. (1993). *op.cit.* (conferència). L'autor fa menció d'un “paisatge pur”, es refereix a una representació de la natura, absent de figures. En relació a l'expressió “quadre dins el quadre”, l'autor addueix al rectangle que s'observa a la part superior esquerra de la pintura amb una segona escena.

²⁹ Milicua, J. (1993). *Ibidem* (conferència)

3 Context artístic de Les vistes dels jardins de la Vil·la Mèdici : el gènere del paisatge i els viatges dels artistes al segle XVII:

3.1 El gènere del paisatge a la Roma

En la publicació *Guia Velázquez: Museo del Prado*, Javier Portús contextualitza les vistes de Velázquez dins la creació de pintura de paisatge al segle XVII, quan aquest gènere tenia encara relativa importància i el trobem representat en dibuixos i aiguades a la pintura francesa i holandesa. Cal tenir en compte que els paisatges eren sovint un complement de l'escena representada, i actuaven com a teló de fons (o com a element contextualitzant) d'un quadre d'història, o de tema mitològic i/o sagrat, i és per aquesta raó per la que el paisatge "autònom", desproveït de tota acció, era considerat un gènere menor i per tant, poc ennobridor. L'origen del gènere s'ha fixat tradicionalment al Flandes del segle XVI amb l'obra de Joaquim Patinir (fig.10), que significà el germen a partir del qual la pintura paisatgística es va desenvolupar al context flamenc, francès, i posteriorment a l'italià.³⁰

Segons Luis Díez del Corral, la pintura de paisatge a la Roma del segle XVII estava configurada sobre dos pilars: per una banda, estava basada en teories estètiques renaixentistes i per l'altre, sobre l'augment de la demanda de la creixent nova clientela italiana, formada principalment per la noblesa i el clergat.³¹ Per il·lustrar amb paraules aquest fenomen, l'autor inclou al seu text una cita d' Ernst Gombrich força aclaridora:

*Desde el punto de vista de las teorías artísticas del Renacimiento, cabe decir que, si no existía el género del paisaje, tenía que ser inventado. Pero, en cierta medida, existía en las tradiciones nórdicas de la pintura realista.*³²

A principis del segle neix a Itàlia l'escola del paisatge clàssic, encapçalada per Annibale Carracci i el Domenichino. El germen del gènere paisatgístic a Itàlia el trobem en la influència del pintors locals i dels estrangers (vinguts d'arreu d'Europa, principalment dels països nòrdics) residents a la península itàlica.³³ En relació a aquest fet, Camón Aznar compara els petits quadres de Velázquez amb els de Elsheimer, en les "clarors amples",

³⁰ Portús, J. (1999), *op.cit.* p.80.

³¹ Díez del Corral, L. (1979) *op.cit.* p. 245

³² Gombrich, E.H. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1966, dins Díez del Corral, L. (1979), *op.cit.*, p. 244

³³ Díez del Corral, L. (1979) *Ibidem.* P. 246

i amb les de Paul Brill, Claude Lorrain i Nicolas Poussin, en la preocupació per la claror al fons de les pintures (figs. 11, 12, 13 i 14).³⁴ No és fins a finals de la dècada dels anys quaranta del segle XVII (al voltant de 1648, data que coincideix amb l'imminent segon viatge de Velázquez a Roma), que Poussin no es dedica completament a la pintura paisatgística com a tema autònom. Aquestes composicions, tot i que estan basades en vistes reals dels voltants de la Ciutat Eterna i en estudis minuciosos del medi natural, tenen com a resultat un paisatge *ideal*.³⁵

A la seva obra *Die ideale Landschaftsalerei*, Kurt Gerstenberg proposa una interessant classificació del paisatge.

- a) El paisatge *idíl·lic-arcàdic*, que té com a màxim representant a Elsheimer.
- b) El paisatge *heroic*, representat per Nicolas Poussin.
- c) El paisatge *naturalista*, que en aquest cas no implica absència d'idealisme.³⁶

La pintura de paisatge que es practicava a Roma a mitjans del segle XVII es situaria entre el realisme i el idealisme, tendències que sovint es combinen en un major o menor grau. En el cas dels paisatges de Velázquez, i parafrasejant a Ortega y Gasset, Díaz del Corral escriu:

*Lo que Velázquez se propone es que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal, mediante la “retracción de la pintura a la visualidad pura.”*³⁷

3.2 El gènere del paisatge a Espanya.

El primer aspecte que hem de tenir en consideració és que el gènere de paisatge a l'Espanya a principis del segle XVII era pràcticament inexistent (no sent així a altres zones d'Europa, on ja existia una llarga tradició paisatgística), i era considerat un tema residual, de poc valor artístic.³⁸ Parafrasejant Jusepe Martínez, la producció paisatgística en pintura estava destinada a aquells artistes que no tenien la destresa d'aconseguir grans

³⁴ Camón Aznar, J. (1964) *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe. p. 411

³⁵ Díez del Corral, L. (1979), *op.cit.* pàg.248

³⁶ Díez del Corral, L. (1979), *Ibidem.* pàg. 266

³⁷ Díez del Corral, L. (1979), *Idem.*

³⁸ Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Pintura barroca en España : 1600-1750* (6a ed. actualitzada).Càtedra, p.54

acompliments amb les seves creacions, o dit d'una altra manera, als pintors mediocres.³⁹ Només en els escassos exemples en els que es troba representat el paisatge, s'observa una clara influència flamenca o italiana, sovint supeditat a una escena religiosa (Pedro de Orrente, seguint la tradició de Vassano i Tiziano, o Juan Bautista Maíno, influenciat pel classicisme romà d'Agostino Tassi i Adam Elsheimer).⁴⁰ No obstant, tot i que ja existia una creixent demanda d'aquest gènere per part de la burgesia al llarg del segle XVII, el gruix de la pintura de paisatge s'adquiria a Flandes o a Itàlia, doncs eren els dos principals mercats d'Europa, fet que demostren els inventaris de les col·leccions aristocràtiques de l'època.⁴¹

És a mitjans de segle quan les tradicions flamenca i italiana s'equilibren, donant pas a un paisatge més expressiu. L'abanderat d'aquesta tendència serà Francisco Collantes (fig. 15), qui a més serà un dels pocs artistes espanyols que representi el paisatge com a tema autònom, sense la necessitat de supeditar-lo a una escena històrica, religiosa o mitològica.⁴² Serà en l'ambient cortesà però, on el paisatge adquireixi cert protagonisme i valor, fonamentalment gràcies a Velázquez i al coneixement que tenien alguns pintors com ara Juan Bautista Martínez del Mazo i Benito Manuel de Agüero (figs. 16 i 17), de la tendència nascuda a les pintures de Claude Lorrain i Nicolas Poussin, que aleshores ja s'havia estès arreu d'Europa. Així, podem dir que Mazo, Agüero i José Antolínez son els paisatgistes més importants del segle XVII a Espanya.⁴³

Altres pintors que van arribar a assolir cert prestigi com a paisatgistes foren Juan de Solís i Matías Jimeno a Madrid (figs. 18 i 19), i Ignacio de Iriarte i Francisco Antolínez a Sevilla (figs. 20 i 21). No obstant, i com ja hem apuntat en línies anteriors, l'obra d'aquests artistes no deixava de basar-se en els models importats de Flandes.⁴⁴

Per altra banda, gràcies a la documentació sabem que van existir pintors especialistes en el gènere del paisatge i que van assolir certa fama entre la clientela cortesana, com ara

³⁹ Pérez Sánchez, A.E. (1993) *El paisaje en la pintura española del siglo XVII*. Los paisajes del Prado.[audio] Fundación Amigos Museo del Prado.https://archive.org/details/podcast_los-paisajes-del-prado_el-paisaje-en-la-pintura-espan_1000325640457 (darrera consulta: abril 2024)

⁴⁰ Pérez Sánchez, A. E. (2010). *op.cit.*, p.54

⁴¹ Per a més informació sobre les col·leccions d'art a l'Espanya del segle XVII consultar: Burke, M. B., Cherry, P., Gilbert, M. L. (1997). *Collections of paintings in Madrid: 1601-1755*. Spanish Inventories vol. 1 i 2. Provenance Index of the Getty Information Institute.

⁴² Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Idem*.

⁴³ Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Idem*

⁴⁴ Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Idem*

Antonio Puga (qui segons l'Ambaixador de Florència era "*i più stimati di questa corte e da sua Maestà*"), Alonso del Barco o Lorenzo Montero, elogiats aquests darrers per Palomino. Malauradament les seves obres no s'han conservat.⁴⁵

3.3 Roma com a centre de residència, formació i creació.

El viatge de l'artista ha estat documentat des de l'Edat Mitjana, tot i que no va ser fins el segle XV, de la mà d'artistes com ara Albrecht Dürer, quan aquestes expedicions culturals van esdevenir imprescindibles per la seva formació. Per altra banda, cal remarcar que aquests viatges suposaven un important i fructuós intercanvi cultural entre els artistes i consegüentment, en l'estil pictòric de la zona geogràfica de destí però especialment de la d'origen del propi viatger, qui retornava amb noves idees apreses que sovint enriqueixen el propi bagatge creatiu.⁴⁶

En aquest context, el desenvolupament del Renaixement a Espanya no hagués estat possible sense els viatges a Itàlia que van realitzar artistes com Pedro Berruguete, Bartolomé Ordoñez, Juan Bautista, Gaspar Becerra o El Greco, qui va residir durant un temps a Venècia i Roma.⁴⁷

De tots els viatges que s'emprenien arreu d'Europa, Roma fou indiscutiblement el destí predilecte i més fructuós per a la majoria d'artistes, que esperaven embeure les formes artístiques locals que s'havien desenvolupat durant tot el Renaixement, i que culminarien al Barroc. La Ciutat Eterna es va convertir en el bressol cultural i en el punt de referència per a tots aquells artistes europeus que desitjaven completar la seva formació, doncs era allí on es trobaven els millors exemples d'arquitectura i escultura clàssica, així com tots els models que van deixar com herència mestres de la talla de Miquel Àngel, Rafael, Bramante, el venecià Tiziano i els bolonyesos Annibale Carracci, Guido Reni o Guercino. Entre aquests creadors que van viatjar a Roma a la recerca d'inspiració trobem noms tan

⁴⁵ Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Ibidem*, p. 55

⁴⁶ Checa Cremades, F. (2007). Aprendizaje y triunfo: el viaje del artista y la difusión de nuevos modos estéticos en la Edad Moderna. *El viaje del artista en la Edad Moderna: materiales para su estudio*. Universidad Complutense de Madrid, p.I

https://www.academia.edu/1852155/2007_El_viaje_del_artista_en_la_Edad_Moderna_materiales_para_su_estudio

⁴⁷ Checa Cremades, F. (2007). *Idem*.

transcendents com Rubens, Nicolas Poussin, Claude Lorrain o el mateix Diego Velázquez.⁴⁸

Cal remarcar però, que és precisament l'omissió d'aquesta riquesa intercultural a la historiografia del segle XIX, la raó per la qual gran part dels acadèmics decimonònics van obviar certs aspectes directament relacionats amb aquestes interrelacions artístiques, i que actualment no podem ignorar si es vol entendre la complexitat artística europea de l'Edat Moderna.⁴⁹ Al contrari d'aquests autors que no prenen en consideració els viatges del nostre pintor a Roma i consegüentment, les probables influències que van incidir en el seu estil, el catedràtic Luis Díez del Corral va afirmar amb contundència que les expedicions que va emprendre Velázquez a Itàlia, i concretament les seves visites a Roma, van ser claus en la seva transformació com a artista i home. Citant José Manuel Pita Andrade,⁵⁰ qui va fer un estudi sobre el recorregut de l'artista durant el seu segon viatge a la Península Itàlica:

*Aún en plena madurez, (Velázquez) había seguido aprendiendo. Los cuadros de todo género que allí hizo, las ideas que de allí trajo, las adquisiciones que allí realizó, revelan hasta qué punto del ambiente romano había calado en su sensibilidad.*⁵¹

3.3.1 Velázquez a Roma. Possibles influències i contactes.

Potser animat per l'experiència del seu amic i també pintor Juan Bautista Maíno, que ja havia residit a Roma els primers anys del segle XVII, o convençut pel bon consell de Rubens⁵², Velázquez, qui feia poc més d'un lustre havia estat nomenat pintor de cambra, rep l'autorització del rei Felip IV per viatjar, i sota la seva protecció, empren la seva

⁴⁸ Checa Cremades, F (2004). *Ibidem*, p. II

⁴⁹ Díez del Corral, L. (1979), *op.cit.* p. 257

⁵⁰ L'any 1960 Pita Andrade va publicar un article on desgranava l'itinerari per Itàlia realitzat per Velázquez durant el seu segon viatge. Pita Andrade, J.M. (1960) "El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia". *Revista Goya*, núm. 37-38, 1960, pp. 151-152, dins Díez del Corral, L. (1979). *op.cit.* p. 257

⁵¹ Pita Andrade, J. M. (1960) dins Díez del Corral, L. (1979). *Idem*.

⁵² Alcolea, S. (2004). *Velázquez: la esencia del tiempo*. Edición conmemorativa del cuarto nacimiento del pintor (1599-1999). Círculo de Lectores, p. 41. Cal remarcar però, que gran part dels autors atribueixen l'interès de Velázquez per Itàlia a l'estreta relació d'amistat que mantingué amb Rubens durant la seva visita a Madrid. En paraules de Palomino, va servir "de nuevo estímulo para excitar los deseos que siempre había tenido de pasar a Italia a ver, especular y estudiar en aquellas eminentes obras y estatuas que son antorcha resplandeciente del arte, y digno asunto de admiración", a Palomino, A.. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, p. 900, dins Díez del Corral, L. (1979) *op.cit.*, p. 217

primera aventura a la Península Itàlica el 10 d'agost de 1629, partint des de Barcelona amb destí Gènova.

Després de visitar Milan, Venècia, Ferrara, Cento i Nàpols, Velázquez arriba a Roma, on residirà primer al Vaticà i posteriorment, gràcies a un permís concedit per l'Ambaixador de Felip IV, el Comte de Monterrey, s'acabarà instal·lant durant dos mesos de l'estiu de 1630 a la Vil·la Mèdici, residència del Gran Duc de la Toscana, que aleshores tenia excel·lents relacions amb el rei d'Espanya.⁵³ Aquesta darrera dada és precisament un dels arguments més utilitzats pels autors que defenen la creació de les vistes dels jardins del palau *mediceu* durant la primera expedició del pintor a Roma.

Segons José Milicua, quan Velázquez arriba a Itàlia per primer cop, ja té un gran coneixement de la pintura de paisatge (coneix el classicisme dels Carracci, les pintures de Tiziano a través de les còpies que va realitzar Rubens, i les de Claude Lorrain). És molt probable que el nostre pintor també hagués pogut contemplar la pintura de Pieter Janz Saenredam *Iglesia de Santa Maria della Febbre* de 1629 (fig. 22), a més dels paisatges d'arquitectures decrepites i petits personatges d'Agostino Tassi (fig. 23), els que segons l'autor, serien el més proper a les vistes de la Vil·la Mèdici de Velázquez.⁵⁴

A Roma, Velázquez estableix contacte amb altres pintors que ja havien introduït novetats en la pintura local, com ara Nicolas Poussin,⁵⁵ resident a Roma des de l'any 1624, Claude Lorrain, qui va arribar a la ciutat l'any 1627 i en la que va viure la resta de la seva vida,⁵⁶ i el polifacètic artista italià Salvator Rosa⁵⁷. El pintor espanyol arriba a Roma per segona vegada el mes de maig de 1649, i hi residirà fins el novembre de 1650. La tasca que li va ser encomanada en aquest segon viatge (els objectius de l'estada) fou la de reproduir en bronze i realitzar buidats de les escultures clàssiques i dels elements ornamentals incloses a les col·leccions de les famílies Farnesio, Mèdici, Ludovici o Borghese. Segons Santiago Alcolea, és en aquest segon viatge, i durant el

⁵³ Gállego, J. (1983) *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos, p. 84

⁵⁴ Milicua, J. (1993), *op.cit* (conferència)

⁵⁵ Díez del Corral, L. (1979), *op.cit.* pp. 251-252. Segons William Stirling, els dos pintors es coneixien (el rei d'Espanya va encarregar a Velázquez la selecció de dotze quadres dels millors pintors per la seva col·lecció. Un d'aquesta artistes escollits va ser Nicolas Poussin.

⁵⁶ Alcolea, S. (2004). *op.cit.* p. 42

⁵⁷ Cruzada Villaamil, Gregorio (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid : Librería de Miguel Guijarro, p. 172. L'autor comenta que Velázquez va tractar amb el pintor, gravador, músic i poeta Salvator Rosa.

temps lliure que aquestes tasques oficials li permetien, quan Velázquez hauria pogut pintar les dues vistes de la Vil·la Mèdici.⁵⁸

Luis Díez del Corral compara el concepte d'ordre en les composicions de Velázquez amb les dels francesos residents a Roma. La principal diferència rauria en l'espontaneïtat de les vistes *medicees* en contraposició al resultat "ideal" dels quadres romano-francesos. En qualsevol cas, indica l'autor, és més convenient contrastar-los amb els dibuixos preparatoris d'aquestes obres, com ara en la concepció de l'espai: les vistes corresponen a racons concrets del jardí, delimitats pels motius vegetals i arquitectònics, a modus *d'hortus conclusus*, mentre que als dibuixos preparatoris dels autors esmentats anteriorment, l'espai sembla no tenir límits. Així doncs, l'originalitat de Velázquez rau en haver escollit un racó del jardí i convertir-lo en una obra acabada (com faran els pintors impressionistes al segle XIX).⁵⁹

Per la seva banda, Salvador Salort Pons,⁶⁰ suggereix la confrontació del personatge que dona l'esquena a l'espectador al Pavelló d'Ariadna (fig. 24) amb una figura que apareix a un dibuix de Salvator Rosa, en particular l'anomenat *Niño que lee*. Per altra banda, l'autor considera que l'obra *El Genio del Artista* (1662), del propi Rosa, podria haver estat inspirat en la vista del *grotto* de Velázquez (fig. 25), concretament en la filera de xiprers de la part superior (la de Velázquez plantejada frontalment, i la de Rosa en diagonal). Aquest intercanvi estilístic és un dels molts exemples dels que s'establien entre els pintors vinguts d'arreu d'Europa i els pintors locals.⁶¹ En paraules del mateix Diego Velázquez:

*Questo è un Pintor, el qual xe ancora vivo: / Le'l Rosa, valeroso in far
batagie. / Pitor in roma certo di gran conto / in tuto, ma in le istorie de
bravura/ con le só man l'ilustra la Pitura/ Sugeto in veritá de tuto pronto.*⁶²

Per concloure aquest apartat dedicat a les probables influències rebudes per Velázquez a Roma, cal destacar que en una ciutat on la llibertat creativa es palpava a cada racó, lluny

⁵⁸ Alcolea, S. (2004). *op.cit.*, p. 78

⁵⁹ Díez del Corral, J. (1979), *op.cit* p. 261

⁶⁰ Salort Pons, S. (2002) *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico..

⁶¹ Salort Pons, S. (2002), *Ibidem*, p. 64

⁶² Paraules de Velázquez en referència a la seva admiració per Salvator Rosa a: Boschini, M. "La Carta de Navegar Pintoresco. Diálogo tra un Senator Venetian Deletante, e un Profesor de Pintura, soto nome d'ecceinzenza. Comparti in oto venti". Venezia, 1660. Col. A. Pallucchini, Venecia-Roma, 1966, dins Salort Pons, S. (2002), p. 64

de les restriccions imposades per l'ambient cortesà a Madrid, no podem obviar que el nostre pintor hagués estat en contacte amb els liberals *bamboccianti*⁶³ (fig. 26) i consegüentment influenciat per la seva autonomia artística.⁶⁴

⁶³ Lleó, V. (2007). Roma: el viatge del artista. *Els camins, el viatge, els artistes*, MNAC, Barcelona, 2007, p 52. Els *bamboccianti* formaven un grup de pintors de gènere, en la seva majoria holandesos i seguidors de Pieter van Laert *Il Bamboccio* (Jan Biel, Jan Both o Michelangelo Cerquozzi son alguns dels més destacats) . Aquest grup d'artistes eren retratistes de la vida diària, influenciats per la pintura nòrdica en el tractament de la llum, el paisatge urbà i els petits personatges.

⁶⁴ Lleó, V. (2007). *Idem*.

4 Estat de la qüestió: mencions i estudis al llarg de la historiografia de l'art.

Localitzades a la sala 11 del Museu del Prado, aquesta parella de paisatges⁶⁵ creades pel gran Diego Velázquez han estat causa d'un constant debat des de finals del segle XIX fins al final del passat segle per part dels acadèmics dedicats a l'obra del "pintor de pintores". Aquest vaivé constant d'opinions ha voltat principalment entorn la datació de les obres, i és per aquesta raó que l'estat de la qüestió intentarà aportar llum a aquest assumpte través dels diferents arguments que han emprat els experts i expertes en l'art pictòric de Velázquez al llarg de la historiografia, i que han contribuït a decantar la balança cap a una datació primerenca o bé, tardana. Aquests factors estan fortament vinculats a les característiques que fan d'aquestes obres una excepció a la carrera del pintor i en la pintura de paisatge del segle XVII a Espanya.

Per introduir aquest apartat, hem trobat convenient enumerar els diversos arguments que s'han esgrimit al llarg de la historiografia de l'art, i que han ajudat a concloure si les obres van ser creades per un jove Velázquez durant la primera expedició a Itàlia, o contràriament, si els quadres son el resultat de la creació d'un artista madur i experimentat, com seria el cas del pintor als anys que van ocupar la seva segona visita a la Ciutat Eterna.

Així doncs, els arguments dels defensors de l'execució de les vistes durant el primer viatge son, començant pel més esgrimit al llarg del temps, seria que Velázquez va residir durant dos mesos a la Vil·la Mèdici l'estiu de 1630. A més, les taules son estilísticament semblants a la *Tunica de San José*, concretament si analitzem el paisatge representat al marge superior esquerra (fig. 27). Aquesta obra, junt amb la *Farga de Vulcano* van ser realitzades durant la primera estança del pintor a Roma (fig. 28). En aquest sentit, i com afirma Carmen Garrido al seu estudi,⁶⁶ la preparació dels llenços i els pigments utilitzats correspondrien amb els emprats pel pintor a les seves etapes primerenques. Per altra banda, l'existència d'un document que prova la venda l'any 1634 d'uns paisatges, i que podrien ser perfectament els que ens ocupen, és un altre dels arguments que han fet servir els estudiosos per justificar la seva posició en la defensa d'una datació primerenca. Finalment, es pensa que la parella d'obres no serien estranyes en el context pictòric de la

⁶⁵Alpers, Svetlana. (1999) *op.cit.*, p.197. Julián Gállego teoritza sobre la possibilitat que aquestes dues petites obres no fossin concebudes en el seu moment com una parella, malgrat la seva similitud en alguns aspectes.

⁶⁶Garrido Pérez, C. (1992) *Velázquez: técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado

Roma de 1630, on ja existia la tradició del paisatge, com ara en els quadres del flamenc Paul Bril, i en els d'altres artistes que pinten obres que recorden a les de Velázquez (Portús ens posa l'exemple del pintor Agostino Tassi i els seus frescos del Palau del Quirinal).⁶⁷

Les hipòtesis que defensen la creació de les obres en el context del segon viatge, sovint estan basades en el tipus de pinzellada, considerada massa madura, i per tant, les obres estarien incloses en fases més tardanes en la trajectòria del pintor. Per altra banda, aquestes teories contemplen les diferents fases de restauració que es van dur a terme a la Vil·la Mèdici i als seus jardins, evidència que trobem a la vista que retrata l'entrada al “*grotto*”, representada per uns taulons en mal estat (com veurem amb més detall a l'estudi dut a terme per Enriqueta Harris).⁶⁸ Un altre dels arguments emprats pels acadèmics que aposten per una cronologia tardana de les obres és un dels objectius del segon viatge, que incloïa un encàrrec consistent en copiar l'estàtua de Cleòpatra-Ariadna, la mateixa que apareix en la vista del pavelló que porta el mateix nom. Així, també s'ha adduït al càrrec que el pintor ocupava com a Responsable de la cort de les residències reials i els seus jardins, per la qual cosa Velázquez podria haver pintat les vistes per tenir una referència d'allò que estava de moda en aquells moments en termes de decoració (jardins italians), per després aplicar-ho als palaus madrilenys.⁶⁹

4.1 El debat entorn la datació dels paisatges *mediceus*: segle XIX i primera meitat del segle XX.

L'interès per l'obra de Velázquez reneix al segle XIX de la mà dels historiadors de l'art en un context on els grans artistes eren enaltits a l'alçada de la figura del “geni”. Com ja hem apuntat en apartats anteriors, la idea de la *genialitat de l'artista* comportà que els cronistes dedicats a la pintura de Velázquez neguessin fins a cert punt les influències que inqüestionablement contribuïren a les seves creacions romanes, i consegüentment, restessin rellevància als viatges a Itàlia alhora d'analitzar les seves obres.⁷⁰ A la segona meitat del segle XIX, estudiosos de la vida i obra de Velázquez com ara Carl Justi, Charles B. Curtis i Aureliano de Beruete, van datar les vistes de la Villa Médici, l'any 1630, data

⁶⁷ Portús, J. (1999) *op.cit.*, p. 82

⁶⁸ Harris, E. (1981) *op.cit.*

⁶⁹ Kientz, G., Pérez, L. (2016) *op.cit.* p. 184

⁷⁰ Díez del Corral, L. (1979) *op.cit.* p. 217

que coincideix amb el primer viatge a Itàlia de l'artista, basant-se tots ells en el permís que li va concedir el Gran Duc de la Toscana per poder residir al palau *mediceu* durant dos mesos l'estiu d'aquest any.⁷¹

L'estil de la pintura (que en un primer moment podria semblar inacabada pel tipus de pinzellada solta), van fer concloure a estudiosos com ara l'alemany Carl Justi, que les pintures que ens ocupen eren esbossos, estudis previs que Velázquez utilitzaria posteriorment com a teló de fons d'obres de major envergadura, assumint així que van ser creats durant la seva estança de dos mesos a la Vil·la Mèdici.⁷²

Al capítol titulat *Primer viaje a Italia* dedicat a les pintures que l'artista va produir durant la seva primera estança a Itàlia, i dins la seva monografia dedicada a Velázquez, l'historiador d'art i filòsof alemany ho expressa amb aquestes aclaridores paraules:

*Velázquez también hizo dos vistas de la villa, concebidas como pareja. Estos bocetos nos trasladan a aquellos primeros y felices días que pasó del fragor de la guerra y el servicio de la corte [...]. Su estado inacabado recuerda la brevedad de estos días [...]. Están bosquejados a punta de pincel y con tintas enérgicamente yuxtapuestas; terminados podrían ser encantadores.*⁷³

Aquesta idea ja la trobem reflectida un lustre abans a l'obra publicada per Charles B. Curtis l'any 1883,⁷⁴ considerada el primer catàleg rigorós de l'obra de Velázquez. En aquest volum hi consten les fitxes dels dos petits paisatges,⁷⁵ datats l'any 1630 i classificats com a "esbossos". La següent descripció correspon al paisatge del *grotto*, i és la que podem llegir literalment a les pàgines del catàleg de Curtis:

42. LANDSCAPE: Museo del Prado, 1.106. Garden of the Villa Medici at Rome. Stretching across the canvas is a wall or terrace by a balustrade, and pierced with an arched opening which is closed with planks; in the

⁷¹ Salort Pons, S. (2002). *op.cit.*, p. 289

⁷² Justi, C. (1999) *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 278-279

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ Curtis, C. B. (1883). *Velazquez and Murillo: a descriptive and historical catalogue ...and engravings after them: a lives and works of the disciples of these artists, a bibliography, with original etchings*. Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington. London-New York, p. 25

⁷⁵ Els números d'inventari aquí indicats corresponen als que el Museo del Prado tenia assignat als quadres en aquell moment: núm. 1.106 al Pavelló d'Ariadna i núm. 1.107 a la *loggia* del *grotto*.

*foreground are three men conversing and beyond the terrace a thick grove of cypress. A sketch. 44 x 40*⁷⁶

*This and number 43*⁷⁷ *were painted in 1630, when the artist, in his first visit to Rome, occupied for two months the Villa Medici.*

En la mateixa línia, l'erudit espanyol Aureliano de Beruete y Moret dedicà unes línies a les vistes del jardí de la Vil·la Mèdici a la seva monografia sobre Velázquez publicada l'any 1898, on l'autor afirma que els dos *estudis* es van realitzar durant els dos mesos de l'estiu de 1630, quan el pintor va residir al palau. Segons Beruete, els paisatges conformen un punt i apart en la concepció que l'artista tenia envers del paisatge, deixant de banda l'estètica convencional a la que fins llavors havia estat fidel, allunyant-los de les composicions de la seva etapa sevillana.⁷⁸

A principis del segle XX, l'acadèmic Valerian von Loga aposta per datar les vistes al segon viatge (1650), recolzant la seva teoria en la tècnica amb la que van ser creades (pinzellada madura), i en les més que probables visites de Velázquez a la Vil·la Mèdici, l'objectiu principal de les quals era llavors realitzar còpies de les estàtues de tall clàssic que allí es trobaven, i que servien posteriorment per decorar l'Alcàsser de Madrid. Aquesta hipòtesi va ser acceptada i recolzada entre altres, per Elías Tormo, August L. Mayer, Juan Allende Salazar i Enrique Lafuente Ferrari, durant la primera meitat del segle passat.⁷⁹

4.2 Els estudis més recents: segona meitat del segle XX i segle XXI.

La hipòtesi llançada per Von Loga va ser reforçada per nous estudis publicats a finals dels anys 70 per Díez del Corral i a mitjans dels 80 per Enriqueta Harris, qui va aportar noves dades relatives a unes restauracions realitzades a la residència dels Mèdici i als seus

⁷⁶ Curtis, C.B. (1883), *op.cit.* p. 25. La descripció finalitza amb les paraules “a sketch”, que podem traduir com “un esbós”.

⁷⁷ Curtis fa referència a la vista del Pavelló d'Ariadna.

⁷⁸ Beruete y Moret, A. de (1898) *Velazquez*. París: Librairie Renouard, p. 50

⁷⁹ Les següents publicacions corresponen als estudis dels teòrics als quals es refereix Salort al seu text: Von Loga, V. (1923). *Die Malerei in Spanien*, Berlin; Tormo i Monzó, E. (1914). *Velázquez. L'oeuvre du maître*, París; Mayer, A.L. (1936) *A Catalogue Raisonné of the pictures and drawings*, London; Allende Salazar, J. (1925) *Velázquez. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst, vol.6), 4ª ed., Berlin-Leipzig; Lafuente Ferrari, E. (1943). *Velázquez. Complete Edition*. London, dins Salort Pons, S. (2002). *op.cit.*, p. 288

jardins al voltant de la segona visita de Velázquez a Roma, i que justificarien la representació dels taulons en mal estat a la vista del *grotto* (aquesta teoria va ser recolzada per Jonathan Brown).⁸⁰

L'any 1979, Luís Díez del Corral publica *Velázquez, la monarquía e Italia*, dedicant la darrera tercera part del volum a les vistes de la Vil·la Mèdici.⁸¹ En aquestes pàgines, i en relació al tema que ens ocupa, l'autor rebut el discurs de Carl Justi qui, com hem apuntat anteriorment, assegurava que la genialitat de Velázquez no precisava de cap influència externa. El catedràtic ho nega rotundament, afirmant que gràcies als viatges a Itàlia⁸² i al classicisme que impregna l'ambient pictòric romà en aquells moments, fan del pintor l'introduïdor d'aquesta tendència a Espanya.⁸³

Les teories de Díez del Corral que defensen que els quadres *mediceus* van ser pintats durant el segon viatge es basen en la improbabilitat de que les vistes fossin anteriors als retrats eqüestres i al de *Sant Antonio Abad y San Pablo primer ermitaño* (fig. 29), afirmant que la concepció del paisatge que es representa és la mateixa i que per tant, les petites vistes de la Vil·la Mèdici serien coetànies a aquestes obres⁸⁴.

Per altra banda, refuta les idees d'aquells que troben similituds entre els paisatges *mediceus* i el paisatge de *La túnica de San José*, i que per tant, son favorables a una datació primerenca. El seu argument és que el gènere del paisatge viu el seu màxim esplendor a mitjans del segle XVII, època que coincideix amb els millors quadres de Claude Lorrain i Nicolas Poussin. En paraules de l'autor:

*Cualesquiera que fuesen las influencias que ejerciesen los paisajistas romanos sobre Velázquez, tales circunstancias inducen a suponer que las vistas de la Villa Médicis fueron pintadas durante el segundo viaje, que proporcionó un gran éxito al artista en la misma Roma, donde tanto le gustó residir.*⁸⁵

⁸⁰ Brown, J. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, dins Salort Pons, S. (2002), p. 289

⁸¹ Díez del Corral (1973). *op.cit.* pp. 215-280

⁸² Díez del Corral (1973). *Ibidem*, p. 230. L'autor insinua en aquest text la possibilitat d'un tercer viatge de Velázquez a Itàlia, tot i que no resta documentat. Don Gaspar de Fuensalida en fa menció a l'expedient d'informació per a l'atorgament del "hábito de Santiago": "el rey le ha enviado tres veces a Italia". Així mateix ho fa el Marquès de Malpica en el mateix expedient: "ha ido muchas veces a Italia por orden de S.M., y con su real hacienda a traer originales y estatuas y a copiar de su mano las que hallase de los pintores grandes que ha tenido Italia".

⁸³ Díez del Corral (1973). *Ibidem*. pp. 218-222

⁸⁴ Díez del Corral (1973). *Ibidem*. p. 280

⁸⁵ Díez del Corral (1973). *Ibidem*. pp. 280-281

Per acabar de reforçar la seva teoria en defensa d'una datació tardana de les obres, l'autor atribueix la representació del deteriorament dels taulons a l'entrada del *grotto*, a un realisme extrem molt comú ja freqüent en l'obra de Velázquez. No obstant, aquest element decadent desprèn una certa melancolia, una nostàlgia que els ennobleix.⁸⁶ Les esmentades raons porten Díez del Corral a concloure que:

*Si pinta Velázquez los maderos que innoblemente cierran lugar tan egregio del jardín es, sin duda, porque en su primer viaje lo había visto en todo su esplendor, poblado de magníficas estatua.*⁸⁷

Velázquez, durant la seva segona visita a la residència dels Mèdici, hauria recordat en tota la seva plenitud aquell racó del jardí, ara malaguanyat i decadent a causa del pas del temps, i és probablement per aquest motiu que el pintor decidís immortalitzar-lo. El pintor, segons l'autor, hauria substituït per exemple, els brodats de les dames i dels cardenals per el tros de tela que penja de la balustrada. El mode de representar aquest trosset de jardí és molt realista, no obstant Velázquez s'encarrega de contagiar-nos la mateixa sensació de nostàlgia que ell mateix va viure quan recordava aquells dos mesos d'estiu, vint anys enrere, quan passejava per aquests meravellosos jardins durant la seva primera estància a la Vil·la.⁸⁸

Per concloure la seva teoria, Díez del Corral reincideix en l'aire nostàlgic i "elegíac" que desprèn un paisatge clàssic com el que ens ocupa, recordant al lector que la maduresa artística d'altres pintors com Rubens, Rembrandt, Poussin o Lorrain va arribar paral·lelament amb la seva plenitud personal, afirmant així que difícilment un home jove podria transmetre el que aquestes petites joies provoquen en l'espectador.⁸⁹

Pocs anys més tard, l'article titulat *Velázquez and the Villa Médici*, inclòs al número 123 de la revista *Burlington*, i publicat l'any 1981, va suposar un punt i apart en el debat entorn la datació de les vistes *medicees* de Velázquez. El text d'Enriqueta Harris pretén aclarir la datació de les dues vistes a partir d'una sèrie de teories (sovint recolzades en documentació provinent de fonts primàries i d'estudis previs d'altres autors), amb l'objectiu de defensar l'execució de les obres durant el segon viatge de l'artista, basant-

⁸⁶ Díez del Corral (1973). *Ibidem*. p. 269

⁸⁷ Díez del Corral (1973). *Ibidem*. p. 270

⁸⁸ Díez del Corral (1973). *Idem*.

⁸⁹ Díez del Corral (1973). *Idem*

se principalment en les diverses restauracions que es van dur a terme a la residència romana durant aquells anys.⁹⁰

La historiadora de l'art anglesa enceta l'assaig plantejant la principal problemàtica que ens trobem a causa de la manca de documentació relativa a aquestes obres, i per tant, si van ser pintats durant el primer viatge a Roma, quan el pintor va residir a la Vil·la durant dos mesos, o en la seva segona visita, l'objectiu de la qual era realitzar buidats de les estàtues clàssiques que es trobaven a la residència *medicea* (la Venus, Niobe, els Guerrers, o de la mateixa Ariadna-Cleòpatra, estàtua que probablement fou font d'inspiració per crear la seva famosa *Venus*, realitzada durant el seu segon viatge).⁹¹

El primer dels arguments que utilitza Harris per reforçar la teoria de la datació tardana de les pintures, és el primer esment de les obres que ens ocupen, que coincideix amb l'inventari realitzat arrel de la mort del rei Felip IV (inv.1666) junt amb les obres adquirides per Velázquez durant el seu segon viatge, i no al de 1636-37.⁹² L'autora continua la seva teoria posant el focus en l'estil de la pintura (que pot semblar inacabada pel tipus de pinzellada solta), i que va fer inferir a autors com ara Carl Justi que les petites taules serien esbossos, estudis previs que Velázquez crearia durant el seu primer viatge a Itàlia per després traspasar-los a obres de major envergadura. Harris refusa aquesta idea, adduint que podrien ser esbossos però només en termes estilístics, tot i que les obres, assegura l'autora, son pintures acabades en sí mateixes.⁹³

La principal evidència però és, segons l'autora, la que es sustenta en els estudis realitzats per Glenn M. Andrés l'any 1976 sobre dues reformes que foren programades per a la millora dels jardins de la Vil·la. La primera gran restauració està datada l'any 1626, en vistes de la visita del Gran Duc Fernando II l'any següent. La segona, molt més intensa, i que cobria reformes tant de la residència com dels seus jardins, es va emprendre entre els anys 1648 i 1649 durant l'estada del Cardenal Carlo de Mèdici (l'oncle de Fernando II). Segons les investigacions de Glenn M. Andrés, la reforma del *grotto* no estava programada a cap de les dues restauracions citades. A més, segons un documents estudiats

⁹⁰ Harris, E. (1981) *op.cit.*, p. 537

⁹¹ Harris, E. (1981). *Idem.*

⁹² López-Rey, J. (1999) *op.cit.* p. 249. Recordem que tot i no aparèixer catalogades a l'inventari de l'Alcàsser de data 17 de març de 1637, sí ho fan al de l'any 1666, on s'esmenten un *jardín* i un *paisaje* (les mides que hi consten en aquest inventari son molt semblants a les mantingudes actualment pel Museo del Prado): 56x42 cm (jardín,) i 56x28 (paisaje).

⁹³ Harris, E. (1981) *op.cit.*, p. 538

pel Dr. Andrés, que inclouen unes factures a nom del fuster i del mestre d'obres, en aquest segon període s'inclouïen restauracions a les parets i l'entrada del *grotto* situat sota la balustrada (fig. 30). Aquestes reformes estaven destinades a construir prestatges per emmagatzemar ampolles de vi i per reforçar el sostre, que estava en risc de col·lapse.⁹⁴ Aquesta evidència documental és la que acaba de convèncer Harris del fet que els taulons que trobem a la serliana corresponen a aquestes restauracions, i que son les mateixes que Velázquez va immortalitzar en la seva vista (Velázquez va arribar a Roma el maig de 1649 i no va tornar a Espanya fins el novembre de l'any següent).⁹⁵

Per reforçar aquesta darrera hipòtesi, l'autora s'aventura a identificar els personatges de les escenes: l'home que ens dona l'esquena i que mira cap als taulons estaria amoïnat per l'estat d'un dels capitells de la *loggia* (fig. 31), mentre la figura que porta les vestimentes més elegants al Pavelló de Cleòpatra, i que estaria esperant l'arribada del jardiner (fer captura de l'escena) podria representar el majordom del l'Ambaixador del Gran Duc, Gabriello Riccardi, o inclús el mateix Cardenal Francesco Barberini, figura matisada de petits tocs porpra (fig. 32).⁹⁶

A principis de la dècada dels noranta però, l'estudi empíric dut a terme per Carmen Garrido, basat en els pigments utilitzats a la preparació de les teles que servirien com a suport dels dos petits quadres, va demostrar que corresponien a una etapa primerenca. Així doncs, aquests resultats van reforçar el que ja havien afirmat als anys seixanta Gudiol i López-Rey, i a més, va convèncer Jonathan Brown qui va canviar d'opinió i va acabar decantant-se per aquesta datació.⁹⁷

Un dels darrers grans estudis entorn l'evolució de l'obra de Diego Velázquez és el desenvolupat a principis dels anys noranta per Carmen Garrido Pérez, un treball basat, i així ho exposa la pròpia autora a la introducció del volum, en l'examen analític mitjançant un exhaustiu estudi fotogràfic de la superfície de les pintures de Velázquez. Un anàlisi que es complementa aplicant altres tècniques, com son la reflectografia d'infraroig, la

⁹⁴ Glenn M. Andrés (1976) *The Villa Medici in Rome*. Garland Publishing, Inc., New York and London, dins Harris.E. (1981), *op.cit.* p.538

⁹⁵ Harris, E. (1981) *Idem*.

⁹⁶ Al *Diario de Cassiano dal Pozzo*, document que es troba als Arxius Vaticans, el cardenal apareix descrit durant la seva visita a Madrid l'any 1626; “ *in habito corto de Campagna rosso usci per il giardino...*”, dins Harris, E. (1981) *Idem*.

⁹⁷ Salort, S. (2002). *Ibidem*, p.290

fluorescència ultraviolada i rajos X per energia dispersa, i llum rasant,⁹⁸ totes elles essencials per a intentar donar resposta a les diverses llacunes documentals que han dificultat la datació d'algunes de les obres de l'artista, o com és en el cas que ens ocupa, la de les vistes de la Vil·la Mèdici.⁹⁹

En el seu projecte d'investigació, Garrido centra la seva atenció en els preparatius dels pigments emprats al llarg de l'evolució artística de Velázquez, atès que aquesta dada és determinant a l'hora de resoldre disjuntives entorn una datació el més acurada possible.¹⁰⁰ Per altra banda, es destaca la importància del suport de les pintures, que també juga un paper fonamental en el resultat de la imprimació i la preparació de les teles. Només vuit obres de Velázquez es conserven amb la tela original, i una d'elles és precisament, la vista del Pavelló de Cleòpatra-Ariadna. La resta d'obres han patit el reentelatge¹⁰¹ (fig.33) propi de les restauracions que s'han dut a terme al llarg del temps.¹⁰²

Un altre dels factors en el que es focalitza aquesta investigació és la densitat de les teles, és a dir, el nombre de fils per cm², igualment determinant en la datació dels dos petits paisatges. Garrido i el seu equip situen així l'execució d'aquestes pintures al primer viatge a Itàlia, comparant l'anàlisi radiogràfic dels llenços de *La Sibila* (1632) amb els del jardí de la Vil·la Mèdici, tenint en compte la similitud entre el gruix i la densitat dels fils d'ambdues obres.¹⁰³ (fig. 34)

En quant l'estudi tècnic de les obres, mitjançant l'examen radiogràfic (fig. 35) i la reflectografia infraroja, s'observen capes de pintura molt lleugeres, sovint deixant al descobert part del llenç.¹⁰⁴ La preparació d'ambdues pàtines resulta d'una tonalitat

⁹⁸ Reflectografia d'infraroig: Tècnica d'examen basada en les propietats òptiques dels materials exposats a radiacions infraroges que permet estudiar els estrats subjacents de les capes pictòriques. Una càmera sensible processa la radiació reflectida per l'objecte i s'obté un mosaic d'imatges o reflectogrames; Fluorescència ultraviolada: Tècnica d'il·luminació en microscòpia òptica que permet obtenir imatges acolorides segons la resposta dels materials a l'excitació amb llum de diferents longituds d'ona; Examen amb llum rasant: Consisteix a il·luminar tangencialment (angle entre 5° i 20°) la superfície d'un objecte per posar en evidència les irregularitats, les deformacions, la textura, les incisions, les pinzellades o els aixecaments de la capa pictòrica. Per a una major comprensió, les definicions relatives a les tècniques científiques d'estudi emprades per la doctora Garrido i el seu equip han estat extretes de forma literal del glossari en línia que ofereix el Museu Nacional de Catalunya: <https://www.museunacional.cat/ca/radiografia>

⁹⁹ Garrido Pérez, C. (1992) *Velázquez: técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, p.13

¹⁰⁰ Garrido Pérez, C. (1992), *Ibidem*. p. 53

¹⁰¹ Tècnica també denominada folrat o entelat, que s'usa en pintura sobre tela per designar una intervenció de restauració tradicional, que consisteix a aplicar una tela nova al dors de l'original mitjançant un adhesiu. Definició disponible a: <https://www.museunacional.cat/ca/reentelatge>

¹⁰² Garrido, C. (1992), *op.cit.* p. 53

¹⁰³ Garrido, C. (1992), *Ibidem*, p. 60

¹⁰⁴ Garrido, C. (1992), *Ibidem*, p. 212

marronosa, on es combinen l'òxid de ferro amb petites porcions de negre orgànic i carbonat de calci. Garrido confirma a través d'aquests anàlisis que la composició i la forma d'aplicar aquesta preparació coincideix amb el procediment emprat a obres de la primera etapa de Velázquez com a pintor, com ara *La Adoración de los Magos* o *La imposición de la casulla a San Ildefonso* (figs. 36 i 37). Garrido i el seu equip anomenen aquesta mixtura "Tierra de Sevilla".¹⁰⁵ El resultat més important que s'extreu de les micromostres però, és la semblança que trobem a la preparació (Tierra de Sevilla) dels primers quadres analitzats. A partir de la radiografia, Garrido comenta que la utilització de la capa de blanc plom sobre la preparació, és similar a les dues vistes i *La Sibila*.¹⁰⁶

Un altre fet que corrobora la datació de les vistes al primer viatge a Itàlia, i com ja hem apuntat anteriorment, és l'estructura de les teles, és a dir, la densitat dels fils i el nombre de files per cm²: les teles corresponen a llenços emprats a quadres anteriors a *Los Borrachos* (1628-1629),¹⁰⁷ fet que reforça la hipòtesi d'una datació primerenca (fig. 38).

La teoria a la que arriben Garrido i el seu equip, és que els llenços van ser emprimats, preparats i guardats al taller de Velázquez, per després poder endur-se'ls al seu viatge a Itàlia. Garrido al·lega l'intercanvi de coneixements amb altres pintors, l'aprenentatge i l'assaig d'altres tècniques pictòriques per corroborar la seva teoria.

Un dels estudis més recents sobre les obres que ens ocupen, és el text de Salvador Salort Pons basat en la tesi doctoral que va defensar el propi autor l'any 2002, titulat *Velázquez en Italia*.¹⁰⁸ L'objecte d'aquest estudi són els dos viatges a Itàlia realitzats per Diego Velázquez (els dos que estan documentats), els quals, segons paraules de Salort, el van formar com a pintor i com a home gràcies de les diferents relacions artístiques, professionals i personals que l'artista va establir a Roma.¹⁰⁹

L'acadèmic compara el paisatge que podem veure al marge superior esquerra de l'obra *La túnica de San José* amb els paisatges de la Vil·la Mèdici,¹¹⁰ reforçant la teoria que afirma que és per això que podrien haver estat pintades durant el mateix estiu que van ser pintades *La túnica de San José* i *La Farga de Vulcano*, és a dir, l'any 1630. Aquesta hipòtesi vindria reforçada pels anàlisis tècnics ja exposats anteriorment en aquest treball,

¹⁰⁵ Garrido, C. (1992), *Idem*.

¹⁰⁶ Garrido, C. (1992), *Ibidem*, pàg. 215

¹⁰⁷ Garrido, C. (1992), *Idem*

¹⁰⁸ Salort Pons, S. (2002) *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Salort

¹⁰⁹ Salort Pons, S. (2002). *Ibidem*. p. 22

¹¹⁰ Veure Fig. 27 a l'Annex d'imatges.

els realitzats per Carmen Garrido a principis dels anys 90 del segle XX (la preparació de les teles i la utilització d'uns pigments concrets coincideixen amb els de les obres realitzades a Roma durant el primer viatge de l'artista).¹¹¹

Una de les novetats que aporta Salort però, no té a veure amb la datació dels petits paisatges *mediceus* de Velázquez, sinó amb una possible interpretació del tema dels quadres, teoria que exposarem al següent apartat.

4.3 Interpretacions estètiques i al·legòriques,

Les vistes de la Vil·la Mèdici sovint han estat qualificades com a pintures de d'estètica clàssica, basant-se essencialment en la racionalitat dels elements arquitectònics representats: columnes, pilastres, arcs i balustrades. Aquest fet, assegura Díez del Corral, no és incompatible amb la immediatesa que desprenen les composicions, que per altra banda, estan construïdes sobre coordenades cartesianes (especialment en la vista del *grotto*).¹¹² Així mateix, el classicisme queda palès en la verticalitat que atorguen les columnes o els xiprers, la horitzontalitat dels elements de les balustrades, i les estàtues de tall clàssic, com ara les d'Ariadna-Cleòpatra (a la vista del *midia*) i d'Hermes (a la vista de la *tarda*). Segons l'autor, en el moment que Velázquez empen el seu segon viatge, i s'allibera de la rigidesa palatina a la que estava sotmès, els seus paisatges es transformen i comencen a exhalar Natura en cadascuna de les pinzellades, sent fidel al que veu, però al mateix temps sota l'influx del classicisme que havia absorbit a Roma.¹¹³

En quant a la estètica, i amb l'objectiu d'unificar la sensibilitat pictòrica europea setcentista, s'han comparat les vistes de la Vil·la Mèdici de Velázquez (concretament la del *grotto*) amb l'obra *La Callejuela* de Vermeer, de 1658 (fig. 39). Les seves mides reduïdes, la similitud en el plantejament de l'arquitectura (amb els murs desgastats a causa pas del temps), i les poques figures que es representen, fan que ambdues obres s'acostin en la seva composició, clarament geomètrica. La sensació d'assossegament i pau que transmeten les dues obres també és un aspecte a comparar. Tot i que els dos pintors no es van conèixer en vida, les semblances son degudes indiscutiblement, a que els dos

¹¹¹ Salort Pons, S. (2002). *Ibidem*. p. 50

¹¹² Díez del Corral (1979). *op.cit.* p. 260

¹¹³ Díez del Corral (1979). *Ibidem*. p. 276

pertanyien a un mateix espai cultural i compartien el mateix ideal estètic: la cultura artística europea del segle XVII.¹¹⁴

Una de les aproximacions més recents entorn al gènere de les vistes *medicees* l'aporta Salvador Salort Pons, qui opina que Velázquez no segueix la corrent classicista del paisatge com ho fa Annibale Carracci a la seva *Fugida a Egipte*, ni intenta imitar escenes urbanes com les dels *bamboccianti*, com ara “*El Zapatero*” de Jan Miel. Així mateix, tampoc pretén seguir exactament l'estètica de les obres de Salvator Rosa, les quals també ens recorden als futurs paisatges romàntics del segle XIX (figs. 40, 41 i 42). No obstant, les vistes contenen alguns elements d'aquestes tres aproximacions al paisatge¹¹⁵. Així, el classicisme el trobem a la composició (arquitectura serliana), la influència dels *bamboccianti* en l'absència d'acció, la representació d'edificis deteriorats, i en el seu petit format (escenes urbanes sense un tema concret). En darrer lloc, es remarca la tria de punts de vista inusuals, representant racons concrets i de caire intimista del jardí de la vil·la (el pintor no escull grans i majestuoses vistes). La combinació d'aquests tres factors indueixen l'autor a afirmar que Diego Velázquez “crea” un nou subgènere del paisatge, fusionant l'ideal universal del paisatge clàssic i l'ideal real/intim dels *bamboccianti*.¹¹⁶

En relació a una possible interpretació al·legòrica, Salvador Salort s'aventura a teoritzar sobre el tema de les vistes, equiparant l'estàtua d'Ariadna-Cleòpatra que resta recolzada al jardí, amb la figura femenina que aboca mig cos per sobre la balustrada a la vista del *grotto*, qui sembla llençar-li un fil al personatge que mira cap a dalt. Segons l'autor, aquest fet faria possible pensar que el tema d'ambdues obres fos una al·legoria del mite de Teseu-Ariadna.¹¹⁷ Per il·lustrar aquesta teoria, hem trobat convenient resumir la faula proposada per Salort: Ariadna, enamorada de Teseu, l'ajuda a arribar al centre del laberint (on es troba el Minotaure), per després poder sortir. Segons aquesta lògica, el personatge que llança el fil representaria a Ariadna, com hem comentat anteriorment. Així, l'altre figura seria Teseu esperant a les portes del laberint (aquí representades per Velázquez amb l'entrada del *grotto*). A la vista del “mediodia”, l'escultura tombada representaria Ariadna abandonada a Naxos per Teseu, que marxa cap a Atenes. El nom d'Ariadna (filla del rei

¹¹⁴Vergara, A., Krul, W., Pol, B. van de, Posada Kubissa, T., y Portús, J. (2019). *Velázquez, Rembrandt, Vermeer : miradas afines*. Museo Nacional del Prado. Text inclòs al catàleg de l'exposició celebrada al Museo del Prado amb la col·laboració del Rijksmuseum d'Amsterdam, del 25 de juny al 29 de setembre de 2019.

¹¹⁵ Salort Pons, S. (2002). *ob.cit.*, p. 51

¹¹⁶ Salort Pons, S. (2002). *Ibidem.*, pp. 52-53

¹¹⁷ Salort Pons, S. (2002). *Ibidem.*, p. 290

de Creta Minosse, i Parsifae, descendent del déu sol Elio) significa “lluminosa”, com lluminosos son els dos paisatges, i a qui potser Velázquez va voler rendir homenatge en forma d'al·legoria.¹¹⁸

4.4 La “modernitat impressionista” de les vistes del Jardí de la Vil·la Mèdici.

A la seva gran obra dedicada al pintor, *Velázquez 1599-1660: historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*, Josep Gudiol ens exposa les similituds i les diferències entre els paisatges *mediceus* i les futures obres impressionistes del segle XIX.¹¹⁹ Segons l'autor, la similitud rau especialment en l'estètica, perquè el color té en compte el lloc i el moment del dia en que es creen les pintures. La diferència la trobem en la tècnica pictòrica: mentre que els impressionistes fusionen els objectes i les figures amb la llum produint una mena de boira blanca-grisosa, Velázquez té en compte tots els elements (aire, espai, clima), però els superposa.¹²⁰ És per aquestes raons que Gudiol opina que aquests paisatges son obres pioneres (“revolucionarias” com les nomena el propi autor), com ho va ser en el seu moment el *Paisaje de Toledo* de El Greco (fig. 43).¹²¹

Una dècada i mitja després, Pietro Maria Bardi també ens parla d'una tècnica “impressionista” que es basa en el tractament de la llum, les ombres, i les pinzellades que trobem a l'arquitectura i la vegetació, pròpies d'un Corot o d'un Pissarro, així com també d'un efecte gairebé fotogràfic (observa que el segon pla és nítid, mentre que el primer està “desenfocat”).¹²²

Per la seva banda, Díez del Corral va comparar una de les vistes amb *Le vasque de la Villa Médici* de Corot (fig. 44), on s'observa que la meitat superior de la composició apareix completament il·luminada (la nostra mirada es clava a la cúpula de la basílica de San Pere) mentre que la meitat inferior (font i arbres), queda en penombra.¹²³ No obstant,

¹¹⁸ Salort Pons, S. (2002). *Idem*.

¹¹⁹ En paraules de Gudiol: “precursores del impresionismo”

¹²⁰ Gudiol, J. (1973) *Velázquez : 1599-1660 : historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona: Polígrafa, p. 126

¹²¹ Gudiol, J. (1973), *Idem*.

¹²² Bardi, P. M, Asturias, M. Ángel. (1988) *La obra pictórica de Velázquez*. Barcelona: Ed. Planeta. p.103

¹²³ Díez del Corral, L. (1979), *op.cit.*, p. 264

l'autor es resisteix a compartir l'opinió de gran part de la crítica, que compara aquestes obres amb les dels pintors impressionistes Manet o Pissarro, afirmant que l'estètica de les taules s'acostaria més a la de Cézanne, en paraules de l'autor, "un clásico moderno".¹²⁴

La nota discrepant en relació a les veus que defensen que els paisatges *mediceus* de Velázquez estan pintats a l'estil impressionista, la trobem a l'opinió de José Milicua. L'acadèmic espanyol afirma, que contràriament als artistes del segle XIX, que pintaven tots els elements del quadre alhora, Velázquez es va disposar a pintar primer les architectures, per després sobreposar les figures.¹²⁵

¹²⁴ Díez del Corral, L. (1979), *Ibidem*, p. 270

¹²⁵ Milicua, J. (1993). *op.cit.* (conferència)

5 Conclusions finals.

A través de les diverses opinions dels especialistes, i amb el suport de la documentació consultada, hem resseguit les raons de la singularitat de *Les Vistes dels Jardins de la Vil·la Mèdici*, que han provocat en el món acadèmic un intens i fluctuós debat entorn la seva datació, la seva temàtica i el seu estil.

En el capítol quatre hem pogut analitzar de quina manera la historiografia ha arribat a la conclusió que les dues vistes van ser creades l'any 1630, durant el primer viatge de l'artista a Roma, doncs així les cataloga el Museo del Prado des de principis dels anys noranta del segle XX, i així tenim constància els visitants del museu quan llegim la cartel·la que acompanya els quadres. La resolució d'aquesta qüestió ha estat possible gràcies a la publicació de l'estudi científic dut a terme per Carmen Garrido sobre l'evolució de la pintura de Velázquez,¹²⁶ on s'evidenciava que les teles i pigments utilitzats en la realització dels petits paisatges corresponien a una etapa primerenca del pintor, i no a una fase de maduresa com han assegurat altres autors.

Una de les particularitats atorgada a aquestes obres rau, com ja s'ha destacat al llarg d'aquest text, és el tarannà excepcional de les pintures *medicees*, tant en la vessant individual, és a dir, en la pròpia carrera artística de Velázquez, com en el context pictòric espanyol i romà del segle XVII. Amb l'ajuda de part de la bibliografia consultada, hem pogut resoldre amb èxit aquests interrogants. Al tercer capítol d'aquest treball, dedicat al context artístic de les vistes de la Vil·la Mèdici, hem comprovat com el paisatge “pur” o absent d'acció és pràcticament nul dins la trajectòria del pintor, essent sovint representat com a rerefons de retrats, pintures d'història, religiosa o mitològica. Les dues vistes del jardí *mediceu* serien la única excepció en aquest sentit, resultant així les obres més “misterioses” i més “personals” de Velázquez, on l'artista va poder explorar de manera lliure un gènere que encara era relativament nou en aquella època.

En aquesta línia, i passant a la tècnica d'execució, hem pogut observar fins a quin punt aquestes petites vistes, especialment per la seva pinzellada solta, han estat qualificades com a obres avançades al seu temps, i per tant, com han influït sobre les arts de segles posteriors, concretament sobre la pintura impressionista del segle XIX. La datació dels

¹²⁶ Garrido, C. (1992). *op.cit.*

paisatges de la Vil·la Mèdici als anys 1629-1630 implica una necessària reflexió sobre la evolució de l'estil de Velázquez i concretament sobre el moment a partir del qual es pot parlar de “pinzellada madura”, marcant les dues teles que ens ocupen un punt i a part en la trajectòria artística del pintor.

En aquest capítol dedicat a les conclusions, no podem obviar que tot i la unanimitat en la opinió de gran part dels estudiosos en considerar que les vistes de la Vil·la Mèdici de Velázquez son obres aparentment absents de tema, o dit d'una altra forma, que el paisatge seria el tema en sí mateix, hem pogut constatar l'existència d'altres teories que contemplen significats simbòlics i lectures més profundes d'ambdues obres.

Per finalitzar, ens aventurem a proposar un parell de possibles línies d'investigació futures que tot seguit justificarem. Cal recordar que els petits paisatges *mediceus* van començar a captar l'atenció del món acadèmic a finals del segle XIX, sent considerats estudis o esbossos. Tot i el canvi d'opinió dels experts durant les dècades posteriors, que han afirmat que les obres son pintures acabades, ens formulem la següent qüestió: perquè aquesta parella de paisatges ha estat la creació dins la trajectòria de Velázquez a la que menys pàgines ha dedicat la crítica? La resposta la trobem en l'escassa documentació existent entorn a elles i l'escàs interès que se'ls ha atribuït durant molt de temps, atès que, com hem pogut comprovar al tercer capítol d'aquest treball, el gènere del paisatge a l'Espanya del segle XVII era considerat secundari. És per aquest motiu que creiem que les vistes evidencien la necessitat d'un major aprofundiment en l'estudi i l'evolució de la pintura paisatgística, per tal de poder situar-les amb més claredat dins de la producció pictòrica del Segle d'Or Espanyol, i perquè no, del context romà de l'època. Quin lloc ocupen aquestes pintures dins de la pintura de paisatge del segle XVII? Quina va ser la seva recepció a Espanya? Fins a quin punt van influir en altres artistes hispànics? Son preguntes que encara no tenen una resposta clara i que, des del nostre punt de vista, mereixerien anàlisis més acurades en el futur.

6 Bibliografia i recursos en línia

- Alcolea, S. (2004). *Velázquez : la esencia del tiempo*. Edición conmemorativa del cuarto nacimiento del pintor (1599-1999). Círculo de Lectores.
- Alpers, S. (1999) *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Bardi, P. M y Asturias, M. Ángel. (1988) *La obra pictórica de Velázquez*. Barcelona: Ed. Planeta.
- Beruete y Moret, A. (1898) *Velazquez*. Paris: Librairie Renouard.
Recuperat el 20 de febrer de 2024 a:
https://bvvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=277104, sota la llicència de <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>
- Bonet Correa, A. (1960). Velázquez y los Jardines. *Goya: Revista de Arte*. N° 37-38, 1960, pp. 124-129.
Recuperat el 16 de març de 2024 a: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/233142>
- Brown, J. y Villaverde, F. (1986). *Velázquez: pintor y cortesano*. Primera edición. Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, M. B., Cherry, P., Gilbert, M. L. (1997). Collections of paintings in Madrid: 1601-1755. Spanish Inventories vol. 1 i 2. Provenance Index of the Getty Information Institute.
- Camón Aznar, J. (1964) *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Checa Cremades, F. (2007). Aprendizaje y triunfo: el viaje del artista y la difusión de nuevos modos estéticos en la Edad Moderna. *El viaje del artista en la Edad Moderna: materiales para su estudio* (pàgs. I-IV). Recuperat el 13 de gener de 2024 a:
https://www.academia.edu/1852155/2007_El_viaje_del_artista_en_la_Edad_Moderna_materiales_para_su_estudio
- Cruz Valdovinos, J. Manuel. (2011) *Velázquez : vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Cruzada Villaamil, Gregorio (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro. Recuperat el 8 de febrer de 2024 a:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000290676&page=1>
- Curtis, C. B. (1883). *Velázquez and Murillo: a descriptive and historical catalogue of the works Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo*. Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington. London-New York. Recuperat el 8 de febrer de 2024 a: <https://archive.org/details/velazquezmurillo00curtuoft>

- Díez del Corral, L. (1979). Los “paisajes de la Villa Médicis” y el espíritu de la Antigüedad. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid: Espasa-Calpe. pp. 217-284
- Domínguez Ortiz, A., Pérez Sánchez, A. E., y Gállego, J. (1990). *Velázquez*: Museo del Prado, 23 enero/31 marzo 1990. Ministerio de Cultura.
- Gállego, J. (1983) *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos.
- Garrido Pérez, C. (1992) *Velázquez: técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado.
- Gómez de la Serna, R. (2000) *Don Diego de Velázquez (1599-1660)*. Ed. conmemorativa del IV centenario del nacimiento del autor. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales
- Gudíol, J. (1973) *Velázquez: 1599-1660 : historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona: Polígrafa.
- Harris, E. (1981) Velázquez and the Villa Medici. *Burlington magazine*. 123 (942), 537–541. Recuperat el 22 de gener de 2024 <http://www.jstor.org/stable/880475>
- Justi, C. (1999) *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa Calpe (1a ed.1888)
Recuperat el 15 de febrer de 2024 a :
https://books.google.es/books?id=kLzGUz7bFB8C&pg=PA3&hl=es&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false
- Kahr, M. M. (1976) *Velázquez: the Art of Painting*. New York: Harper and Row.
- Kientz, G. y Pérez, L. (2016) *Velázquez*. Barcelona: Planeta.
- López-Rey, J. (1999) *Velázquez : la obra completa*. Köln: Taschen.
- Lleó, V. (2007). Roma: el viaje del artista. *Els camins, el viatge, els artistes*, MNAC, Barcelona, pp. 47-55
- Morán Turina, M. (2007). Diego Velázquez: los Viajes a Italia. *El viaje del artista en la Edad Moderna: materiales para su estudio*, pp.47-48.
Recuperat el 13 de gener de 2024 a:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4092116>
- Ortega y Gasset, J. (1963) *Velázquez*. 2a ed. Madrid: Revista de Occidente.
- Pérez Sánchez, A. E. (2010). *Pintura barroca en España: 1600-1750* (6a ed. actualizada). Cátedra.

- Pita Andrade, J. M. et al. (2006) *Tras el centenario de Felipe IV : jornadas de iconografía y coleccionismo dedicadas al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez : del 5 al 7 de abril de 2006*. Madrid: Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte e Iconografía ‘Marqués de Lozoya’
- Portús, J. (1999) *Guía Velázquez : Museo del Prado*. S.l: Museo del Prado
- Portús, J. (2018). *Museo del Prado, Velázquez i el Segle d’Or*. Obra Social “la Caixa.”
- Salort Pons, S. (1999) La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653. *Archivo español de arte*. 72 (288), pp. 415–468.
Recuperat el 10 de desembre de 2024 a:
<https://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/780/818>
- Salort Pons, S. (2002) *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico
- Sureda, J. (2011). Los paisajitos de Villa Médici de Velázquez o la visión de lo natural. *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, pp.29-46
Recuperat el 20 d’abril de 2024 a:
<https://books.google.com.ar/books?id=iVPwPhoInCoC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>
- Vergara, A., Krul, W., Pol, B. van de, Posada Kubissa, T., y Portús, J. (2019). *Velázquez, Rembrandt, Vermeer : miradas afines*. Museo Nacional del Prado.

Recursos en línia (arxius d’àudio i vídeo, articles de premsa i entrades web).

- Museu Nacional de Catalunya. Glossari. <https://www.museunacional.cat/ca/abadia> (darrera consulta: maig 2024)
- Museo del Prado. *Vista del jardín de la Villa Médici con la estatua de Ariadna/Cleopatra*. Recuperat el 23 de noviembre de 2023 a:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-del-jardin-de-la-villa-medici-de-roma-con/60064814-f8a3-4996-883d-0cdc198ccaed>
- Museo del Prado. *Vista del jardín de la Villa Médici en Roma*. Recuperat el 23 de novembre de 2023 a:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vista-del-jardin-de-la-villa-medici-en-roma/9b9584d1-6e48-49e0-9c6a-433fc2e1dbb2>

- Museo Nacional del Prado. (30 de juny de 2011). *Aportación española al género del paisaje*. Youtube. Recuperat el 10 d'abril de 2024 a: <https://www.youtube.com/watch?v=bSEgG7VPyf8&t=157s>
- Milicua, J. (1993). Velázquez y el paisaje [àudio de la conferència] *Los paisajes del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Recuperat el 6 d'abril de 2024 a: https://archive.org/details/podcast_los-paisajes-del-prado_velazquez-y-el-paisaje_1000325640468
- Milicua, J. *Vistas del jardín de la «Villa Médicis», en Roma (Velázquez)*. Recuperat el 23 de novembre de 2023 de: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/vistas-del-jardin-de-la-villa-medicis-en-roma/6ccb8207-4d31-4b82-8389-799d8d6c1f45>
- Pérez Sánchez, A.E. El paisaje en la pintura española del siglo XVII [àudio de la conferencia]. *Los paisajes del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Recuperat el 6 d'abril de 2024. https://archive.org/details/podcast_los-paisajes-del-prado_el-paisaje-en-la-pintura-espan_1000325640457
- Rodríguez, D. (03/06/2011). El Museo del Prado analiza el nacimiento del género del paisaje en la pintura. *ABC*. Recuperat el 7 de maig de 2024 a: https://www.abc.es/cultura/abci-culturalarte-201106300000_noticia.html
- RTVE. (02/04/1983). *Mirar un cuadro: Villa Médicis (Velázquez)*. Recuperat el 25 de novembre de 2023 a: <https://www.rtve.es/play/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-villa-medicis-velazquez/1888627/>

DIEGO VELÁZQUEZ

Dades biogràfiques



1599- Neix a Sevilla.



1611-1617- Formació al taller del pintor Francisco Pacheco.



1622- Trasllat a Madrid.



1623- Ingrés a la Cort de Felip IV com a pintor de cambra.



1628- Encontre amb Rubens durant la segona visita de l'holandès a Madrid.



1629-1630. Primer viatge a Itàlia, residint a la Vil·la Mèdici de Roma durant dos mesos.



1631-1648 Nomenat *ujier* de cambra, li son encarregats projectes com ara la decoració del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, o la de la Torre de la Parada.



1649-1651. Segon viatge a Itàlia.



6 d'agost de 1660 - Mort a Madrid



Fig. 1. Diego Velázquez. *Vista del jardín de la Villa Médici (la tarde)*,1630. Font: Museo del Prado.



Fig. 2. Diego Velázquez. *Vista del jardín de la Villa Médici (el mediodía)*, 1630. Font: Museo del Prado.



Fig. 3 Detall de la Fig.2 (vista del Pavelló d'Ariadna), on s'observa el número 713 (marge inferior dret), corresponent a l'inventari realitzat al Palacio del Buen Retiro l'any 1789. Font: Museo del Prado.



Fig. 4 Detall de la Fig.1 (vista del grotto), on s'observa l'efecte aconseguit pel pintor un cop raspat el llenç. Font: Museo del Prado.

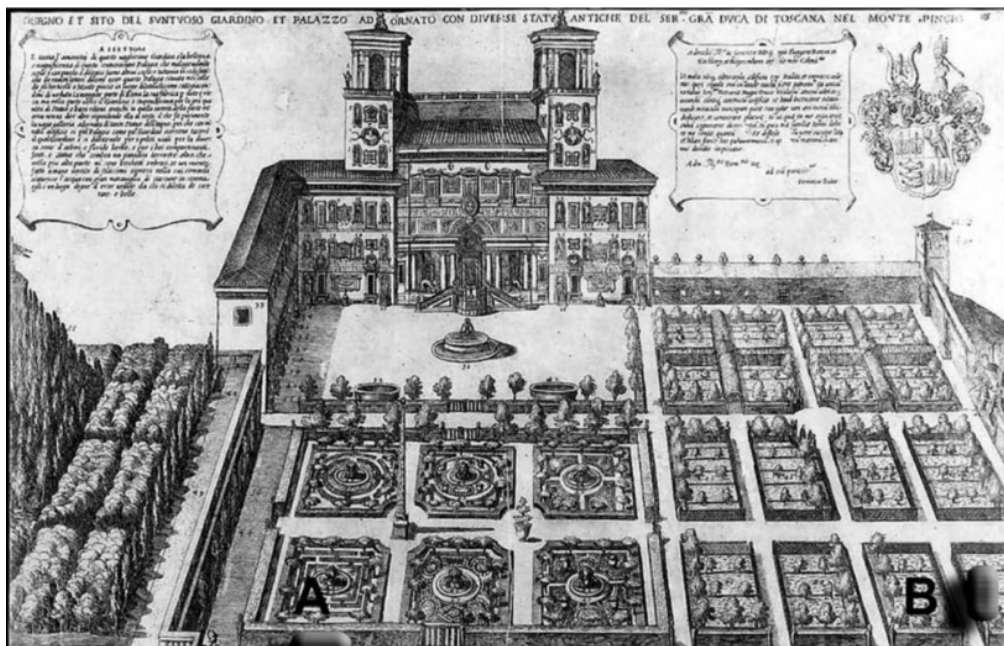


Fig. 5 Domenico Buti. Vista parcial de los jardines de la Villa Médici con la fachada oriental del Palacio, c.1580. Punts exactes dels jardins de la Vil·la Mèdici on foren pintades les vistes (A= vista del grotto, B= pavelló d'Ariadna). Font: *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona.



Fig. 6 Diego Velázquez. *Los tres músicos*, 1616. Font: Google Art Project.



Fig. 7 Diego Velázquez. *La rendición de Breda o Las lanzas*, 1635. Font: Museo del Prado.



Fig. 8 Diego Velázquez. *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, 1633. Font: Museo del Prado.



Fig. 9 Claude Lorrain. *Landscape with a rock and river*, 1628-1630. Font: Museum of Fine Arts, Houston.



Fig. 10 Joaquim Patinir. *Paisaje con San Jerónimo*, 1516-1517. Font: Museo del Prado.



Fig. 11 Adam Elsheimer. *Morgenlandschaft*, 1606. Font: Herzog Anton Ulrich-Museum



Fig. 12 Paul Brill. *Landscape with Nymphs and Satyrs*, 1623. Font: Allenartcollection



Fig. 13 Nicolas Poussin. *Paysage avec Junon et Argus*, 1636. Font: Gemäldegalerie, Berlin.



Fig. 14 Claude Lorrain. *Landscape with merchants*, 1629. Font: National Gallery of Art, Washington DC.



Fig. 15 Pedro Collantes. *Paisaje con castillo*, primera meitat s. XVII. Font: Museo del Prado.



Fig. 16 Juan Bautista Martínez del Mazo. *La muerte de Adonis*, s. XVII. Font: Museo del Prado



Fig. 17 Benito Manuel de Agüero. *Paisaje*. 1650-1675. Font: Museo del Prado



Fig. 18 Juan de Solís. *San Severiano ermitaño*, 1640-1650. Font: Wikimedia Commons.



Fig. 19 Matías Jimeno. *Paisaje montañoso con caza del oso*, 1639-1659. Font: Museo del Prado.



Fig. 20 Ignacio Iriarte. *Paisaje con un torrente*, c.1665. Font: Museo del Prado.



Fig. 21 Francisco Antolínez. *Jacob con el rebaño de Labán*. 1660-1700. Font: Red Digital de Colecciones de Museos de España.



Fig. 22 Pieter Jansz Saenredam. *Church of Santa Maria della Febbre, Rome*, 1629. Font: National Gallery of Art, Washington, DC.



Fig. 23 Agostino Tassi. *Landscape with a Witchcraft*, 1620-1644. Font: The Walters Art Museum



Fig. 24 Detall de la vista del *Pavelló d'Ariadna*. El misteriós personatge podria haver estat inspirat en una figura representada d'esquenes a l'obra *El niño que lee* de Salvator Rosa.



Fig. 25 Salvator Rosa. *El genio del artista*, 1662. Font: MetMuseum (esquerra). Diego Velázquez. *Vista del jardín de la Villa Médici (la tarde)*, 1630. Font: Museo del Prado (dreta).



Fig. 26 Pieter van Laer. *Bamboccianti en una taberna romana*, 1625. Font: Wikipedia.

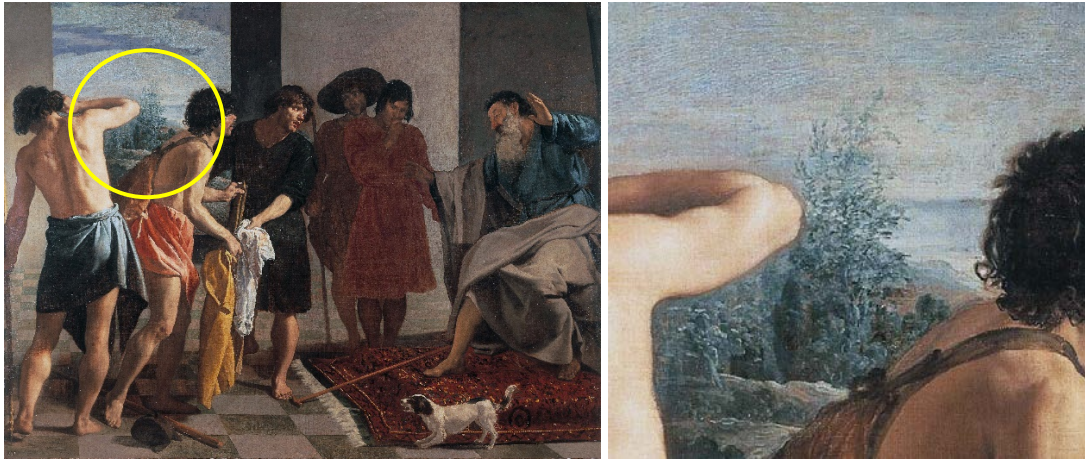


Fig. 27 Diego Velázquez. *La túnica de San José*, 1630. Font: Museo del Prado (esquerra). A la dreta, detall del paisatge representat a la cantonada superior esquerra.



Fig. 28 Diego Velázquez. *La Fragua de Vulcano*, 1630. Font: Museo del Prado.



Fig. 29 Diego Velázquez. *Sant Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, 1633. Font: Museo del Prado.



Fig. 30 Detall dels taulons dels que segons Enriqueta Harris hauria pogut donar testimoni Velázquez durant la seva segona visita a Roma. Diego Velázquez. *Vista del jardín de la Villa Médici (la tarde)*, 1630. Font: Museo del Prado.

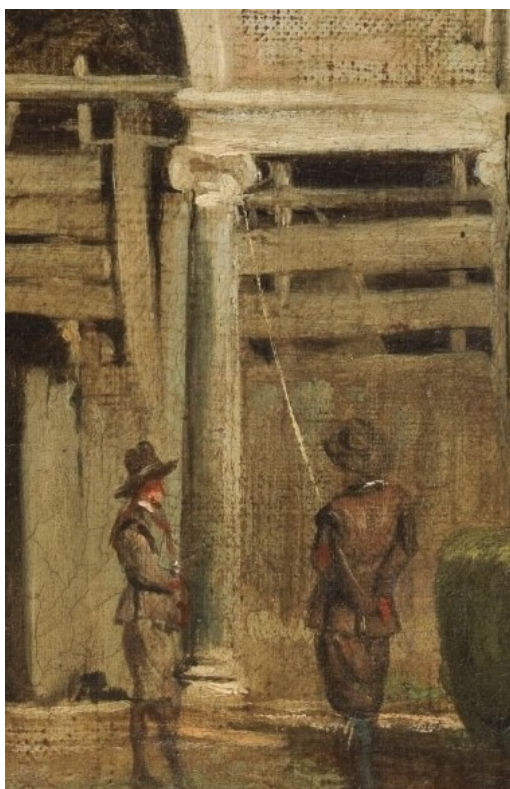


Fig. 31 Diego Velázquez. Detall de la *Vista del jardín de la Villa Médici (la tarde)*, 1630. Font: Museo del Prado.



Fig. 32 Detall d'un dels personatges a la *Vista del jardín de la Villa Médici (el mediodía)*, 1630. Font: Museo del Prado



Fig. 33 Detall del resultat d'un procés de reentelatge d'una pintura. Font: MNAC.



Fig. 34 Diego Velázquez. *Sibila*, 1632. Font: Museo del Prado.

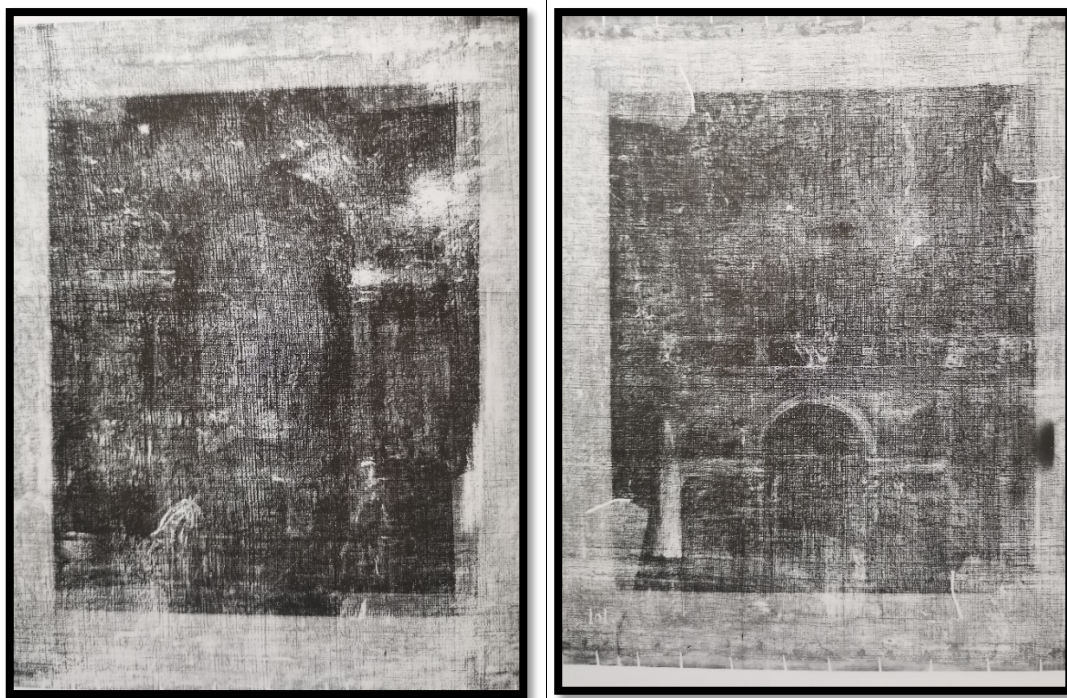


Fig. 35 Radiografies generals de les vistes de la Vil·la Mèdici de Velázquez. Font: Garrido Pérez, C. (1992) *Velázquez: técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, pp. 206, 210.



Fig. 36 Diego Velázquez. *Adoración de los Reyes Magos*, 1619. Font: Museo del Prado.



Fig. 37 Diego Velázquez. *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, 1623. Font: Hospital de los Venerables.



Fig. 38 Diego Velázquez. *Los borrachos o el Triunfo de Baco*, 1628-1629. Font: Museo del Prado.



Fig. 39 Imatge comparativa entre una de les vistes de la Vil·la Médici de Velázquez i *La Callejuela* de Vermeer. Font: Museo del Prado (portada del catàleg de l'exposició "Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines")



Fig. 40 Annibale Carracci. *Paesaggio con la Fuga in Egitto*, 1603. Font: Palazzo Doria Pamphilj.



Fig. 41 Jan Miel. *The shoemaker*, s. XVII. Font: Invaluable auctions.



Fig. 42 Salvator Rosa. *Mountainous landscape with figures*, s. XVII. Font: The National Gallery, London.



Fig. 43 El Greco. *Paisaje de Toledo*, 1597-1599. Font: MetMuseum.



Fig. 44 Camille Corot. *La vasque de la Villa Medici*, 1825-1828. Font: Musée d'Orsay.