UN SAN FRANCISCO ORANTE DE VAN DER HAMEN ATRIBUIDO A VELÁZQUEZ

El *San Francisco orante* (fig. 1) objeto de estas páginas, es pintura de notable calidad y obra maestra de la pintura con divididas inclinaciones de la crítica, hasta cierto punto razonables, a ver un original de Velázquez. De hecho, así ha ocurrido. El santo de perfil con la mirada hacia lo alto, entregado a la divinidad del más allá y sin brillo en ojos sumidos en la sombra, contrasta con el éxtasis delirante de los santos franciscanos de El Greco y tantos otros colegas comprometidos con la mística de la Contrarreforma que lideraba España. La luz baña su espalda, cuello y parte del rostro, contrastando con la oscuridad del espacio. La calidad de esta pintura explica la atribución a Velázquez por Gudiol en la monografía que dedica al pintor¹, más justificable que la atribución propuesta por la galería Sotheby's a favor de Herrera el Viejo en fechas más recientes². El estilo de este primer maestro de Velázquez es más arcaico y el dibujo desajustado a tenor con su compleja personalidad. La precisión plástica y la uniformidad cromática de *San Francisco* está más en consonancia con el tenebrismo juvenil de Velázquez. Esto dio pie a proponerlo para la Exposición *Homenaje a Velázquez* en su centenario en Sevilla.

Importante es haber sido rescatada del extranjero por el coleccionismo español. Más que una adquisición ha sido una recuperación para su lugar de origen. Hasta aquí el estado crítico de esta pintura.

La catalogación en la época juvenil de Velázquez, antes del viaje a Madrid en 1622, es comprensible por el intenso tenebrismo, el realismo de las formas, monumentalidad y profunda concepción expresiva; características coincidentes con pinturas velazqueñas como el *Aguador de Sevilla* que pintó para Juan de Fonseca. Un análisis más frío de esta pintura nos conduce a otra vertiente de fines del primer tercio del siglo, anunciando el momento más fecundo y original de la pintura española. La dicción y factura del *San Francisco* me desvía hacia otro maestro en la misma escala de valores y paralelo momento histórico y social. Pienso es un original de Juan Van der Hamen y León, pintor que he tenido ocasión de tratar en los últimos años³, estudiado de forma definitiva por W. B. Jordan a quien debemos los estudios y monografía más completa del pintor⁴.

Juan van der Hamen y León, prácticamente contemporáneo de Velázquez, también es pintor del rey y con sobrado prestigio aunque como pintor de flores y bodegones. Sus pinturas están alineadas en los muros del viejo Alcázar lindando con las de su colega sevillano.

Una roca espesa y negra sirve de fondo a la silueta del santo, y otra de plinto a la calavera y al cilicio de cuerdas anudadas, flagelantes símbolos de su fe y sacrificio. La plasticidad de

¹ J. GUDIOL, *Velázquez*, 1973, p. 324, n.º 15.

² Sotheby's Londres, 9-12-2004, n.º 323.

³ M. DÍAZ PADRÓN, "Tres bodegones identificados de Juan van der Hamen, Felipe Ramírez y Francisco Ykens", *AEA*, 1982, n.º 220, tomo LV, p. 382; Idem, "Dos bodegones inéditos de Juan van der Hamen en el castillo de Pedraza", *AEA*, 1990, n.º 252, tomo LXIII, p. 652; Idem, "Miscelánea de pintura barroca de la escuela de Madrid: Van der Hamen, Alonso del Arco, Escalante y J. S. Navarro", *Goya*, 1998, n.º 262, p. 17.

⁴ W. B. JORDAN, *Juan Van der Hamen y León y la Corte de Madrid*, Catálogo Exposición Madrid-Dallas 2005-2006.

Fig. 1. J. Van der Hamen, *San Francisco en oración*, colección particular.

la calavera y del cilicio domina la composición con la figura del santo en el lado derecho del lienzo. Es admirable la captación de lo que llamamos “coseidad” de los objetos inanimados en competencia con la carne. La consistencia del hueso impacta en el espectador igual que el barro cocido del *Aguador de Sevilla* de Velázquez, con quien ha sido puesto en competencia. Hiedras y ramas envuelven el entorno de la roca. Es un formalismo original de Van der Hamen que tendremos ocasión de recordar. El fondo lo completa un paisaje sombrío con hondonadas de tierra y bosque salpicado de vibrantes reflejos de luz lunar. Este trozo de naturaleza relegado en un segundo plano está sentido acorde las plegarias del santo en oración.

La pintura de *San Francisco* venía fechada por Gudiol en 1618-1619, fecha aproximada a la *Adoración de los Reyes* del Museo del Prado y la *Inmaculada* de la National Gallery. Creo oportuno tener en cuenta estas pinturas para un análisis estilístico comparativo que nos permita medir la distancia técnica. Es un referente importante en nuestro intento de fijar la frontera del estilo de Van der Hamen. Adelanto que la ejecución y el modelado del *San Francisco* carece de la vigorosa textura de Velázquez.

El perfil de *San Francisco* resiste el cotejo con *Vertumno ofreciendo frutas a Pomona* del Banco de España. Aunque el personaje es más anciano, vemos la misma distribución de las sombras bajo la oreja, las cejas y frente de tonalidad ocre, típico de la paleta de Van der Hamen (fig. 2). El empaste es más prieto, plano y uniforme que en Velázquez. El modelado recuerda al joven que ofrece las flores a *Ceres* del Museo del Prado. A pesar de la diferencia de edad de los personajes, el foco de luz desde la espalda y sombra se repite en uno y otro. Van der Hamen renuncia a los nimbos de santidad. Este pintor como Velázquez no necesita ningún símbolo para comunicarla. Es algo fácil de ver en las imágenes de San Francisco localizadas en fechas recientes, donde no existen nimbos o están reducidos a la mínima expresión, como en la *Inmaculada* del convento de Santa Isabel de los Reyes de Toledo y *La Virgen presentando al Niño Jesús a San Francisco* del convento de San Gil de Madrid.

Fig. 2. J. Van der Hamen, *Vertumno y Pomona*, Colección del Banco de España.

Es oportuno añadir la comunión con la realidad social y devota de España en el siglo XVII. Estas dos pinturas con la aparición de la Virgen a San Francisco responden al prestigio de la orden en estos momentos. Felipe III muere vestido con el hábito franciscano y los monjes de esta Orden eran con el apoyo de la Corte los defensores más apasionados del dogma de la Inmaculada. Un ejemplo es la pintura y grabado de Pontius según Rubens con la *Alegoría franciscana de los Austrias exaltando a la Inmaculada Concepción* del Museo de Filadelfia⁵.

No hay duda que el *San Francisco* que ocupa nuestra atención está involucrado en este clima y Van der Hamen está en el mismo circuito devoto. San Francisco está meditando sobre la muerte y la penitencia⁶. Es la imagen más típica y fascinante que inspira la Contrarreforma. Distinta a la de las manos unidas que divulga Van Dyck. Es un tema medieval que Van der Hamen divulgó en el siglo XVII siguiendo la tradición. Utilizar el hábito de tela pesada y la tonsura y cordón con nudos de penitente es sentimiento que debe Van der Hamen a la Contrarreforma vista desde España, como reconoció E. Mâle⁷.

El modelo del santo es similar en las apariciones de la Virgen citadas en San Gil y Santa Isabel de los Reyes, importantes como medio comparativo al reconocer el estilo de Van der Hamen y abrirle un espacio

⁵ Philadelphia Museum The Johnson Collection. J. S. HELD, *The Oil Sketches of P. P. Rubens. A Critical Catalogue*, 1980, v. I, n.º 390.

⁶ E. MÂLE, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, ed. Española 1985, p. 210; L. RÉAU, *Iconographie de L'Art Chrétien*, París, 1958, t. III, vol. 1, p. 529.

⁷ E. MÂLE, *op. cit.*, 1985, p. 529.

más amplio en la pintura narrativa, desplazada hasta ahora a un segundo plano. Las tres imágenes de San Francisco prueban la adhesión de Van der Hamen al realismo, como Velázquez; pero los modelos recuerdan a Vicente Carduccio, también presente en la trayectoria de la pintura devota de Van der Hamen. De ahí un paralelismo de sentimiento, sólo distanciado por la factura de los pinceles que no ha sido fácil advertir. En uno y otro pintor impresiona el lenguaje afín a lo divino y lo humano, como inspira la Contrarreforma.

Volviendo a los rostros de San Francisco en los lienzos de San Gil y Santa Isabel, aunque la luz les viene proyectada de la Virgen, el dibujo es el mismo a pesar del alargamiento en los de cuerpo entero. Interesante es prestar atención a un detalle, menor pero peculiar, que advertimos en el diseño de la barba, más alargada de lo común (figs. 3 y 4). Aunque puede entenderse como una coincidencia, creo de interés señalar que el corte de la barba es igual en el Conde Duque de Olivares, imagen que graba Pontius del retrato de Velázquez enviado y reproducido por Rubens (fig. 8)⁸.

Diferencias sutiles con Velázquez vemos en el diseño de las orejas y pliegues de la frente, que siguen un dibujo más regular y preciso, delatando su mayor atención a esquemas previos que a la observación directa de la naturaleza, Velázquez lo hará atento a la inconstante vibración de la luz modulada en la piel. Creo oportuno que estas reflexiones se materialicen en algunos detalles, imágenes reveladoras por sí mismas de lo que intentamos comunicar. Podría servir la comparación de *San Francisco* con el retrato de *Góngora* y con el *Aguador de Sevilla* y el *San*

Fig. 3. Van der Hamen, *San Francisco ante la Inmaculada Concepción*, Santa Isabel de los Reyes, Toledo.

Fig. 4. Van der Hamen, *La Virgen presentando el Niño a San Francisco*, Blondeau Associés, París.

⁸ D. BODART, *Rubens e L'Incisione, nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, 1977, p. 108, n.º 225.

Fig. 5. Van der Hamen, *San Francisco*, detalle.

Fig. 6. D. Velázquez, *Góngora*, detalle.

Fig. 7. D. Velázquez, *Góngora*, Fine Arts, Boston.

Fig. 8. Pontius, grabado *Conde Duque* según Velázquez y Rubens.

Pablo de la colección Wellington (figs. 9, 7, 10 y 11). Las macrofotografías de la oreja del *San Francisco* y de *Góngora* son suficientes para reconocer una factura más regular y prieta en Van der Hamen, frente a los vibrantes toques con captación inmediata de la luz en la piel en fluctuante movimiento (figs. 5-7). El empaste apretado de Van der Hamen es distinto al que Velázquez visualiza en pinturas de fecha aproximada.

La plasticidad del cráneo está en paralelo con el cántaro de Velázquez, pero el sevillano añade al sentido táctil común de la materia, humedad y gotas de agua transparentes que subliman la

Fig. 9. Van der Hamen, *San Francisco*, colección particular, detalle.

Fig. 10. Velázquez, *El aguador*, Museo Wellington, detalle.

Fig. 11. Velázquez, *San Pablo*, Museo de Cataluña, detalle.

materia en grado difícil de alcanzar (figs. 12 y 13). En la pintura de *San Francisco* de Van der Hamen lo animado y lo inanimado sigue la misma uniformidad plástica.

Lejos de la monumental corrección del *San Francisco orante*, el *Niño Jesús* de la guirnalda, con los símbolos de la pasión y muerte, tiene un cráneo y una cruz similares a los de la pintura

Fig. 12. Van der Hamen, detalle.

Fig. 13. Velázquez, detalle.

que nos ocupa. Hay una roca negra con la misma función, y también rodeada con ramas y hojas en sus bordes, que repite en *San Juan Bautista* y *San Pedro* en el convento de La Encarnación de Madrid, y *Vertumno* y *Pomona* del Banco de España y *Flora* del Museo del Prado citados. Las hojas se dibujan por lo general a contraluz y en plano frontal, fórmula que aplica en algunos paisajes como el del Hood Museum de Hanover. El paisaje del fondo del lienzo de *San Francisco* no difiere de la visión salvaje y fantástica de los cerrados por las guirnaldas de los museos Meadows de Dallas y Hood de Hanover⁹.

No hemos podido evitar la confrontación de Van der Hamen con Velázquez, pues las circunstancias obligan a ello, con ventaja para el sevillano, en pinturas del mismo momento y estilo, en el mismo espacio histórico del Alcázar y en los Reales Sitios, sin descartar los monasterios.

Sin embargo, no siempre ganó Velázquez a Van der Hamen. Retrocediendo cuatro siglos en vida de nuestros pintores, otra confrontación dio el éxito al segundo. El episodio, poco conocido, fue revelado por Enriqueta Harris¹⁰. Interesa recordarlo, ajustado a las reflexiones expuestas en este estudio. Ocurrió durante la visita a Madrid del cardenal Francesco Barberini en 1626, en compañía del prestigioso humanista y conocedor del arte Cassiano del Pozzo, que tomó en su *Diario de viaje* interesantes noticias de la sociedad y de la corte en España, con juicios muy útiles sobre las pinturas que vio en la Colección Real. Así, habla de dos retratos que hizo Velázquez del Cardenal y del Conde-Duque de Olivares, recomendando al Cardenal que encargara otro más a Van der Hamen, al considerar el que Velázquez hizo para Olivares “demasiado triste y severo”, lo que indica cierto rechazo a su pintura. El texto de Cassiano del Pozzo literalmente dice lo que sigue:

“(Madrid, 28 de julio) A veintiocho, rogando yo al señor Cardenal patrón que se dejase retratar por Juan Van der Hamen de Guadarrama español natural de Madrid que hacía retratos de flores, frutas y cosas similares con mucha maestría, [y] porque había visto yo igualmente que el retrato realizado por Juan Velázquez para el señor conde de Olivares había quedado demasiado triste y severo, permitió [este] viniera, y en una media hora más o menos lo hizo muy bien. Sin estar sin embargo completamente acabado, vino el señor don Pietro Aldobrandino que se quedó a verlo ejecutar, tras el cual llegó el embajador de

⁹ JORDAN, *cat. exp. cit.*, 2006, pp. 238 y 239, n.º 45.

¹⁰ E. HARRIS, “Cassiano del Pozzo on Diego Velázquez”, *Burlington Magazine*, CXII, 1970, 807, pp. 364-373.

Toscana, que ocupó toda la mañana como era habitual, con lo que no hubo audiencia para nadie mas"¹¹.

Quizá Cassiano estuvo influido por la crítica negativa a Velázquez debida a la envidia que provocaba por estar tan pronto encumbrado, pero este juicio despectivo a Velázquez no parece le impidiera conservar un retrato suyo que mantuvo en su colección con otro de Van der Hamen¹². Al erudito italiano gustó más el estilo de Van der Hamen, seguramente por las limitaciones que hoy advertimos, y rechazó a Velázquez por los aciertos que hoy le reconocemos. El acabado y la precisión de la técnica del flamenco se ajusta mejor a sus gustos que la libertad técnica y el realismo que anunciaba ya la pintura más evolucionada de Velázquez. Eran dos voluntades artísticas las confrontadas entonces, sin diferencias de la medida cualitativa que hoy ponemos en juego.

MATÍAS DÍAZ PADRÓN
Conservador del Museo del Prado

¹¹ Cassiano DEL POZZO, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi, Aranjuez, 2004, pp. 281-282.

¹² Solinas recuerda que en la colección de Cassiano, había un retrato pintado por Velázquez y de Van der Hamen un papagayo. F. SOLINAS, "Cassiano dal Pozzo (1588-1657): 'il ritratto di Jan van den Hoecke e L'orazione di Carlo Dati'", *Bollettino d'Arte*, LVXXX, 1995, 92, pp. 141-164, en particular pp. 148 y 158 nota 35.