

VELÁZQUEZ

VELÁZQUEZ

MUSEO L

Lop/670

MINISTERIO DE CULTURA





Sig.: Lop/670  
Tít.: Velázquez  
Aut.:  
Cód.: 1103212









CUBIERTA: Detalle de *La fragua de Vulcano*. CAT. 23



VELÁZQUEZ



ESTA EXPOSICIÓN Y SU CATÁLOGO HAN SIDO PATROCINADOS POR



FUNDACION BANCO HISPANO AMERICANO



Lop/670

# VELÁZQUEZ

*Antonio Domínguez Ortiz*

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

*Julián Gállego*

MUSEO DEL PRADO

23 Enero / 31 Marzo

1990



R. 69929

MINISTERIO DE CULTURA



RELACIÓN DE MUSEOS, INSTITUCIONES, COLECCIONES PÚBLICAS Y COLECCIONISTAS PRIVADOS QUE HAN PRESTADO OBRAS A ESTA EXPOSICIÓN

BARCELONA

Ajuntament de Barcelona, Museu d'Art de Catalunya

BOSTON

Museum of Fine Arts

CLEVELAND

The Cleveland Museum of Art

DALLAS

Meadows Museum, Southern Methodist University

DUBLÍN

The National Gallery of Ireland

EDIMBURGO

National Gallery of Scotland

FORT WORTH

Kimbell Art Museum

LONDRES

The Trustees of the National Gallery

The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection)

Su Excelencia el Duque de Westminster

The Board of Trustees of Victoria and Albert Museum

MADRID

Patrimonio Nacional

Excmos. Sres. Duques de Alba

Colección José Luis Várez-Fisa

MUNICH

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

NUEVA YORK

The Metropolitan Museum of Art

ORIHUELA

Museo Diocesano

ORLEANS

Musée des Beaux-Arts

ROUEN

Musée des Beaux-Arts

SARASOTA

John and Mable Ringling Museum of Art

SEVILLA

Ayuntamiento de Sevilla

VALENCIA

Museo de Bellas Artes de San Pío V

VIENA

Kunsthistorisches Museum

WASHINGTON

National Gallery of Arts

EL MUSEO DEL PRADO HACE CONSTAR SU AGRADECIMIENTO A LOS PRESTADORES QUE HAN PREFERIDO PERMANECER EN EL ANONIMATO Y A LAS PERSONAS QUE, CON GENEROSO ESPÍRITU DE COLABORACIÓN, HAN CONTRIBUIDO A LLEVAR A CABO CON ÉXITO LA PRESENTE EXPOSICIÓN

Javier Aiguabella

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Francisco Álvarez Martínez

Narcís Andreu

François Bergot

Christopher Brown

T. H. Carter

Michael Clarke

J. Carter Brown

Timothy Clifford

José Luis Díez García

Mauricio Domínguez-Adame

Everett Fahy

Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva, Duque de San Carlos

Hermann Fillitz

Felipe María Garín Ortiz de Taranco

Felipe Vicente Garín Llombart

Michael Helston

William B. Jordan

Raymond Keaveney

Donald E. Knaub

Alastair Laing

Pascual Maragall

Rosemarie Mulcahy

John Murdoch

Francisco Navarro Aguado

David Ojalvo

Mercedes Orihuela

Francisco R. de Partearroyo

Edmund P. Pillsbury

Edouard Pommier

Wolfgang Prohaska

Norman Rosenthal

Laurence J. Ruggiero

Juan Miguel Serrera

Alan Shestack

Hubertus F. von Sonnenburg

Elizabeth Steve-Coll

Joan Sureda Pons

Peter C. Sutton

Eva H. Turner

Jesús Urrea Fernández

Manuel del Valle

Y MUY ESPECIALMENTE A IBERIA, LÍNEAS AÉREAS DE ESPAÑA POR SU COLABORACIÓN EN EL TRANSPORTE DE LAS OBRAS



## SUMARIO

VIII

PRESENTACIÓN

*Claudio Boada Vilallonga*

IX

PALABRAS PRELIMINARES

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

3

VELÁZQUEZ Y SU TIEMPO

*Antonio Domínguez Ortiz*

21

VELÁZQUEZ Y SU ARTE

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

57

CATÁLOGO

*Julián Gállego*

457

BIBLIOGRAFÍA

463

ÍNDICE ONOMÁSTICO



## PRESENTACIÓN

Como continuación al patrocinio de la exposición de Velázquez, celebrada recientemente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, supone una gran satisfacción para el Banco Hispano Americano patrocinar también la gran exposición del pintor sevillano que se inaugura en el Museo del Prado de Madrid, el museo velazqueño por excelencia.

La colaboración en esta muestra forma parte del mecenazgo de la Fundación Banco Hispano Americano, institución creada recientemente por esta entidad, que nace con la vocación de estar presente en manifestaciones artísticas, en su deseo de dar respuesta a la creciente demanda cultural de la sociedad española.

Este patrocinio supone un nuevo compromiso cultural para el Banco Hispano Americano, ámbito en el que ya viene desarrollando una amplia actividad centrada, fundamentalmente, en la ampliación, restauración y exhibición de su propia Colección de Arte.

La Colección Banco Hispano Americano —integrada principalmente por arte español, o ligado históricamente a España— abarca desde la pintura y escultura del siglo XVI y XVII hasta artistas abstractos españoles, con una destacada representación de la pintura catalana y valenciana de finales del siglo XIX y principios del XX.

Mi agradecimiento más sincero al Director del Museo del Prado, don Alfonso E. Pérez Sánchez, quien ha logrado reunir las más destacadas obras velazqueñas, en una exposición difícilmente repetible en muchos años. Mi recuerdo muy agradecido también a cuantas personas han hecho posible esta magnífica e histórica exposición, entre las que debemos recordar al Sr. Montebello, Director de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York y a Mahrukh Tarapor por su constante interés y dedicación.

*Claudio Boada Vilallonga*  
Presidente Banco Hispano Americano

## PALABRAS PRELIMINARES

Presenta en esta ocasión el Museo del Prado una muestra de significación e importancia inusuales. La exposición *Velázquez* no puede ser considerada una más entre las que hemos venido organizando en estos últimos años, dedicadas a estudiar figuras significativas de nuestra pintura (Zurbarán, Goya, Ribalta, Carreño, Rizi, Herrera) o aspectos de la historia artística, descuidados o poco conocidos (*Bodegones y Floreros, Pintura Napolitana, etc.*), preparadas con atención durante largo tiempo y presentadas con la intención de renovar el conocimiento general con aportaciones nuevas y rigurosas.

La gestación de esta exposición presenta un aspecto en cierto modo diverso, que obliga a una necesaria aclaración al lector y al visitante, especialmente porque a su respecto se han alzado —antes de conocer su dimensión, su sentido y su importancia— algunas voces de inexplicable incompreensión.

Desde al menos 1986, la Dirección del Metropolitan Museum de Nueva York deseaba organizar en él una exposición de obras de Velázquez. Dentro de su política de presentación al público norteamericano de exposiciones de alto porte, el deseo de mostrar al “pintor de los pintores” —de quien sólo poseen algunas raras piezas, entre ellas el excepcional retrato de *Juan de Pareja*—, era perfectamente explicable y, por supuesto, esa exposición no era posible sin la colaboración del Museo del Prado, que posee, como es bien sabido, casi la mitad de la entera producción del maestro. Tras haber dedicado en los últimos años exposiciones importantes a Zurbarán y a Goya, era lógico el propósito de cerrar ese “ciclo español” con las obras del más grande de nuestros artistas.

La insistente y amistosa solicitud de préstamo de algunas obras del Prado por parte del gran museo neoyorkino fue tomada en consideración por el Real Patronato del nuestro dentro de un amplio plan de colaboración entre las dos instituciones, que viene ya, desde hace años, ofreciendo excelentes resultados en todos los

campos y especialmente en el de la restauración artística. Miembros de nuestro taller de restauración han permanecido durante algunos períodos de trabajo y estudio en el Departamento de restauración del Metropolitan y, como es sabido, John Brealey, Jefe del mismo —que ya contribuyó generosamente a nuestras iniciativas con la limpieza de *Las meninas*—, ha permanecido durante un año en el taller, asistiendo y asesorando a nuestro personal con su reconocida maestría. Desgraciadamente, una grave enfermedad circulatoria, que le retiene imposibilitado, ha truncado lo que se planteaba como una larga y fecunda etapa de colaboración con nosotros. Sólo desde esa perspectiva de intercambio y cooperación puede entenderse en su debido sentido el hecho, verdaderamente excepcional, de que diecisiete obras de Velázquez procedentes del Prado se hayan expuesto en Nueva York.

Como compensación por tan generoso préstamo, y siempre en el clima cordial de amistosa reciprocidad, el Metropolitan y su Director, Philippe de Montebello, han accedido a prestar al Prado aquellas obras del maestro, que sus estatutos le permiten (pues algunas no pueden salir de su recinto en virtud de las disposiciones de quienes las donaron), y a gestionar, con la colaboración de los respectivos propietarios, la presencia en Madrid de las obras allí reunidas que ofrecían un interés singular al público español. Se perfilaba, pues, la posibilidad de mostrar en Madrid un conjunto excepcional, que hemos procurado completar con nuevas solicitudes hechas directamente desde el Prado.

La singular significación de nuestro Museo y el poder casi mágico de su nombre, han hecho que la respuesta haya sido excepcionalmente generosa, tanto en los museos y colecciones españolas como del resto de Europa, hasta el punto de que puede afirmarse que el conjunto ahora reunido constituye una ocasión, probablemente irrepetible, para estudiar la producción entera del gran pintor.



Cuando en 1960 —es decir, hace treinta años— se organizó la exposición que conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Velázquez, las obras que el Museo guarda permanecieron en su lugar habitual, mientras que las procedentes de fuera se mostraron en el Casón del Buen Retiro, rodeadas de una considerable cantidad de piezas secundarias de —en ocasiones— discutible carácter velazqueño.

En esta ocasión se ha querido que las obras reunidas (algunas de las cuales —tales el *Juan de Pareja*, o el *Camillo Massimi*— vienen a España por vez primera, pues se pintaron en Italia y desde allí pasaron, no sin incidencias, a sus actuales emplazamientos) se exhiban al lado de las que constituyen el conjunto excepcional del Prado, que han sido objeto, además, desde 1984, de continua atención restauradora, de tal modo que son hoy, sin duda alguna, visibles en condiciones inmejorables. El visitante, al recorrer las salas del Prado que habitualmente albergan los lienzos del maestro —como es lógico prolongadas con algunos de los espacios contiguos— encontrarán las obras ajenas insertadas lógicamente y normalmente entre las nuestras. La casi totalidad de la obra del pintor podrá ser así admirada por entero como quizá no pudieron hacerlo ni siquiera sus contemporáneos.

Se nos ha dicho, de modo entre ingenuo y destemplado, que la exposición carece ahora de sentido, pues dentro de diez años habrá de celebrarse el cuarto centenario del nacimiento del artista y era entonces la ocasión de hacerla. Como he dicho en otro lugar, “creo sinceramente que esa institución de las conmemoraciones centenarias que obligan a la celebración a plazo fijo, seguidas casi siempre por el olvido cuando no por el desdén, debiera ser revisada. Artistas como Velázquez no necesitan de esas puntuales llamadas de atención sobre su significación y su belleza. Y, por otra parte, las crecientes dificultades para la organización de exposiciones —por la lógica reticencia de propietarios para desprenderse, siquiera por unos meses, de sus piezas únicas, y por la desbocada carrera de los precios de las obras de arte y, por ende, de las valoraciones a efectos de seguro—, no permiten asegurar que lo que hoy es posible pueda serlo en 1999”.

En esta ocasión, pues, la iniciativa del Metropolitan y su Director, que nos brindaron la oportunidad y las facilidades iniciales, la disposición generosa e inteligente del Banco Hispano Americano y su Presidente, que han hecho posible con su aportación la realización de lo que parecía un sueño, así como la utilísima colaboración de Iberia, Líneas Aéreas de España, en el transporte de las obras, y la

aportación, cordial y comprensiva, de todos los prestadores —entre los cuales debe destacarse, por lo excepcional de su contribución, la National Gallery de Londres, que ha accedido al préstamo de *La Venus del espejo*, pieza singularísima de sus colecciones— han permitido reunir esta exposición que seguramente dejará honda huella en la memoria de quienes la visiten y en los estudios velazqueños, ya que serán posibles, por vez primera, ciertas confrontaciones deseables.

El catálogo que la acompaña no ha pretendido —a pesar de su extensión— ser una aportación crítica nueva. La bibliografía velazqueña es enormemente rica y ha conocido en los últimos años importantes revisiones y actualizaciones perfectamente accesibles. Se ha buscado en él, no la exhaustiva información erudita, sino la presentación clara y expresiva del estado de las cuestiones en torno a las obras seguras del maestro, acompañada de un bello aparato gráfico, que permita adentrarse en el mundo del pintor. Julián Gállego ha tenido a su cargo la preparación de las fichas, redactándolas en un tiempo necesariamente muy breve. Se incluyen también en el catálogo los textos que, con criterio sintético, redactamos don Antonio Domínguez Ortiz y yo mismo, para el catálogo neoyorkino. Creemos que serán también útiles al lector español.

Deseo expresar mi más caluroso agradecimiento a todos los que, en mayor o menor medida, han hecho posible esta exposición y, muy especialmente, a los propietarios, Instituciones y Directores de Museos que han prestado obras, cuya extensa relación se detalla en otras páginas. No quiero omitir, sin embargo, subrayando su excepcional generosidad, a Jacob Rothschild, Presidente del Board of Trustees de la National Gallery de Londres, y a Neil McGregor, su Director, así como al Presidente del Patrimonio Nacional, don Manuel Gómez de Pablos, y, por supuesto, a Philippe de Montebello y a todos sus colaboradores —especialmente a Mahrukh Tarapor—, cuya pasión velazqueña ha venido a ser, por afortunada circunstancia, punto de partida de esta exposición. Y por supuesto, al personal todo del Museo del Prado: conservadores, restauradores, gabinete técnico, gerencia y personal de servicio, que ha participado con entusiasmo en la excepcional ocasión que este acontecimiento representa, y que ha supuesto un gran esfuerzo y, en muchas ocasiones, un verdadero sacrificio, dadas las circunstancias de precariedad de espacios en que el Museo se halla en estos momentos de la fase final de sus obras de transformación física.

Alfonso E. Pérez Sánchez  
Director del Museo del Prado



VELÁZQUEZ





Velázquez. *Felipe IV*.  
Nueva York,  
The Metropolitan Museum of Art,  
Bequest of Benjamin Altman

# VELÁZQUEZ Y SU TIEMPO

*Antonio Domínguez Ortiz*

La carrera vital de Don Diego de Silva Velázquez coincide con un periodo muy definido de la historia de España. Nace en 1599, un año después de la muerte de Felipe II. Aunque los síntomas de declive del Imperio hispánico se hacían ya patentes, aún era, con gran diferencia, la potencia más grande y más temida. Muere en 1660, un año después de que la Paz de los Pirineos consagrara la transferencia de la hegemonía europea a la Francia de Luis XIV. Durante esos sesenta y un años ocurrieron en toda Europa infinidad de avatares, en general de signo adverso, que configuraron el siglo xvii como "Siglo de Hierro". Hubo guerras desastrosas, rebeliones sangrientas, mortandades que espantaron a los contemporáneos, y un hecho insólito que llenó de consternación y asombro a una sociedad educada en el respeto casi religioso a la institución monárquica: la muerte de un rey en el cadalso.

Aquella Europa tenía contornos indecisos; la extremidad septentrional era casi *terra ignota*, el Mediterráneo, que formaba la frontera sur estaba en gran parte en poder de turcos y berberiscos, y las costas de las naciones cristianas vivían bajo la constante amenaza de los piratas. Las mayores incertidumbres estaban en el Este; no se consideraba europeo el Imperio otomano, que entonces llegaba hasta las puertas de Viena. Bohemia y Polonia, estaban firmemente adscritas a la cultura occidental, mientras que el espacio de la inmensa Rusia, por su atraso, su lejanía y su religión ortodoxa era un mundo aparte con el que se mantenían pocos contactos. Una Europa, en suma, bastante más pequeña que la actual, aunque al oeste se extendía, como una promesa, América, en vías de colonización y desarrollo.

No sólo era Europa más pequeña, sino internamente dividida por oposiciones políticas y religiosas: las viejas monarquías unificadas (España, Francia, Inglaterra) se disputaban el predominio sobre los pequeños estados italianos y alemanes que no habían conseguido su unidad. Y junto a estas rivalidades políticas estaban otras, religiosas, que a principios del siglo xvii parecían en vías de apaciguamiento, pero que luego estallaron con furia incontenible. La combinación de estos dos factores produjo extrañas alianzas, como pudo verse en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que desde sus orígenes religiosos derivó cada vez más hacia un conflicto político, y terminó con un triunfo protestante gracias a la intervención de Francia, potencia católica.

Lo que nos llena de sorpresa y admiración es que una Europa tan afligida por toda clase de desastres fuera capaz de desarrollar tal potencia creativa, porque la época de Velázquez fue también la de Rembrandt, Bernini, Pascal, Galileo, Monteverdi y otros muchos



genios de la Ciencia, el Arte y la Literatura. En la cultura española se registró, sin embargo, una asimetría significativa; a pesar de la profunda crisis interna, al morir Velázquez todavía las artes plásticas mantenían un nivel muy alto, mientras la creación literaria, muy brillante en la primera mitad del siglo, iniciaba un descenso profundo. Sin embargo, el fallo capital de la cultura española estuvo en la incapacidad de contribuir al nacimiento de la ciencia moderna; cuando la Economía y el Arte militar estaban entrando en un proceso de racionalización que requería una elevada preparación científica, esta deficiencia agravó el efecto de otros factores negativos, ya materiales, como la escasa densidad de población, ya espirituales: intolerancia religiosa, culto exagerado al honor, desprecio de los oficios manuales, que si no eran exclusivos de España, adquirieron en ella especial gravedad.

Mucha parte de la culpa se ha achacado a la incomunicación, lo que no deja de ser paradójico teniendo en cuenta que España era el centro de un vasto imperio, con extensas relaciones internacionales. Especialmente intensas eran estas relaciones con Francia, tanto a nivel oficial como popular y literario; la tercera mujer de Felipe II fue una princesa de la Casa Real de Francia, Isabel de Valois. A comienzos del siglo XVII, verificada ya la suplantación de los Valois por los Borbones, se concertó el doble enlace del futuro Luis XIII con Ana de Austria, hermana de Felipe III de España, y del hijo de éste (el futuro rey Felipe IV) con Isabel de Francia. Estos lazos familiares no impidieron que, por razones de Estado,



Velázquez. Detalle de  
*La reina Isabel de Francia, a caballo.*  
Madrid, Museo del Prado [CAT. 39]

las relaciones entre ambas monarquías sufrieran un progresivo deterioro hasta llegar a una confrontación abierta.

Pero las frecuentes guerras entre Francia y España no impidieron que se desarrollara un sentimiento de estimación mutua, que la lengua castellana fuera cultivada en Francia (“ni hombre ni mujer deja de aprenderla”, escribió, con notoria exageración Cervantes en el *Persiles*) y que los grandes autores españoles del Siglo de Oro, tales como Guevara, fray Luis de Granada, Cervantes, y Lope, tuvieran allí muchos lectores. En 1635, en el París amenazado de cerca por las tropas españolas, el público llenaba el teatro donde se representaba un drama de asunto netamente castellano: *El Cid*, de Corneille. Estas complejas relaciones amor-odio también tuvieron su reflejo en la vida económica. Hubo una intensa emigración de franceses a España; llegaban desde las regiones más pobres atraídos por los altos salarios a colmar el vacío dejado por la expulsión de los moriscos; muchos de ellos se dedicaban a los oficios más humildes; probablemente el modelo de *El aguador de Sevilla*, obra de juventud de Velázquez, fue uno de estos franceses emigrados de Auvernia o de los Pirineos. Pero también llegaban mercaderes que se introdujeron en el tráfico de Indias, o bien se abrieron paso en varios ramos del comercio interior. Se sabe que una parte de las librerías de Madrid era propiedad de franceses, lo que no tiene nada de extraño, porque París y Lyon eran ciudades donde se imprimían gran cantidad de libros españoles. Para estos hombres, cada ruptura de hostilida-



Atribuido a Velázquez.  
*La reina Mariana de Austria.*  
Madrid, Real Academia  
de Bellas Artes de San Fernando



des entre España y Francia era una amenaza tanto para su negocio como para sus personas.

Las relaciones con los países del Norte eran menos intensas, pero hay que señalar la presencia de artistas y técnicos flamencos y la persistencia de la demanda de objetos de arte procedentes de los Países Bajos. Incluso con los holandeses, a pesar de las prolongadas hostilidades, había intensas relaciones comerciales, porque ellos actuaban como intermediarios de muchos productos que España necesitaba: cereales de Polonia, pescados, maderas y cobre de Suecia, etc. Las ciudades hanseáticas de Alemania tenían representantes en los puertos de España. Cuando en la paz anglohispana de 1604 se estipuló que los comerciantes ingleses no serían molestados por la Inquisición, esto sentó un precedente para que más tarde holandeses y alemanes obtuvieran igual privilegio. Por otra parte, las relaciones con Austria estaban facilitadas por la comunidad de religión, de intereses y de dinastía; los Habsburgos de Madrid y los de Viena se apoyaban mutuamente en el tablero internacional, y muchos años el mercurio de Idria fue empleado para beneficiar los minerales de plata del Nuevo Mundo. Con el tiempo, la corte de Viena adoptó el traje negro y la rigurosa etiqueta de la corte de Madrid. En ella, el embajador español era el personaje más importante después del emperador.

Con estos amplios contactos internacionales, con los soldados españoles presentes en toda Europa, con una extensa red de confidentes y espías, con una capacidad de expansión cultural muy elevada ¿cómo puede hablarse de aislamiento español? Aquel aislamiento, sin embargo, existió, aunque fue más espiritual que físico. Los contactos se reducían a una capa poco extensa; la masa de la población desconfiaba de los extranjeros, en parte por motivos religiosos, y los decretos promulgados por Felipe II prohibiendo el estudio en universidades extranjeras y apoyando las barreras establecidas por la Inquisición por medio de procesos a los herejes y prohibiciones de libros heterodoxos contribuyeron a crear un clima poco propicio a la comunicación intelectual. España fue permeable a las influencias literarias y artísticas que llegaban del exterior, pero en el terreno científico se fue aislando cada vez más, decayendo, de una posición de relativo equilibrio en el siglo XVI a otra de clara desventaja en el XVII.

Hubo motivos políticos en esta evolución; la lucha del Estado español contra los protestantes de Inglaterra, Holanda y Alemania la explica en parte, pero hay que tener también en cuenta la situación interna de España en el siglo XVII y el progresivo deterioro de los factores económicos y sociales. España tenía en 1600 algo menos de ocho millones de habitantes, más que Inglaterra, pero menos que Italia y apenas la mitad de Francia. El potencial humano era inferior al que requería el mantenimiento de una política mundial, teniendo en cuenta que además debía proporcionar emigrantes a las colonias de América.

Este desequilibrio entre las necesidades y las realidades demográficas se acentuó a lo largo del siglo XVII. En el mismo umbral de aquella centuria una extensa y pertinaz epidemia segó medio millón de vidas. Poco después, en 1609-1610 fueron expulsados trescientos mil moriscos. La medida produjo grandes trastornos en el reino de Valencia; menores, aunque considerables, en Aragón, Murcia y algunas comarcas de Castilla. Este suceso fue diversamente comentado y dejó una honda huella en el recuerdo colectivo. Sirvió de tema a un

cuadro, hoy perdido, con el que Velázquez pretendió entrar en contacto con el recién proclamado rey Felipe IV, que por cierto no consideraba de modo positivo aquella cruel medida que tomó su predecesor.

Las catástrofes epidémicas siguieron abatiéndose sobre España; de especial intensidad fue la que, entre 1648 y 1653, castigó todas las regiones mediterráneas, y en especial Andalucía; Sevilla, la patria de Velázquez, fue una de las ciudades más afectadas. Todavía hubo otra gran invasión de la temible peste bubónica, a más de otras epidemias más localizadas. Cada una de ellas dejaba un rastro de luto y desolación, visible en el arte de la época; muchas pinturas, y en especial las del sevillano Valdés Leal, reflejan esta presencia constante de la muerte y la sensación de que los bienes de este mundo son algo frágil y transitorio. Las pérdidas militares y la emigración a Indias intensificaron el desequilibrio demográfico; la crisis económica dificultaba o retrasaba los matrimonios; los nacimientos no bastaban a colmar las pérdidas.

Se produjeron reajustes que cambiaron la fisonomía de España y la distribución de las masas humanas. Las regiones centrales fueron un foco de emigración hacia las zonas del litoral mediterráneo, las más castigadas por la despoblación. También emigraban muchos desde el Norte; Galicia, Asturias y el País Vasco habían sido beneficiados por la introducción del cultivo del maíz, recién importado de América. Sus altos rendimientos permitieron mantener una población más numerosa. A finales del siglo estas regiones del Norte eran las únicas que registraban un balance demográfico positivo, mientras las demás permanecían estancadas, e incluso algunas registraban retrocesos. Así fue como Castilla perdió su antiguo predominio en favor de las regiones periféricas. Sólo Madrid crecía, a costa de Toledo, Ávila, Burgos, Segovia, Valladolid y otras ciudades que habían conocido épocas de esplendor, traducido en incomparables monumentos.

La decadencia de las viejas ciudades castellanas estaba motivada en parte por la emigración de familias nobles a la corte, abandonando sus residencias provincianas y sus poco confortables castillos. Pero también, y en gran medida, por la crisis económica que atravesó España entera en aquel siglo, y a la que se atribuyen diversas causas. Una de las más evidentes era la competencia industrial de las naciones extranjeras, menos ligadas por las trabas de las ordenanzas gremiales y sus rígidas reglamentaciones, que limitaban la iniciativa particular, mejor dotadas de capitales y de invenciones técnicas, más preparadas, sobre todo en el terreno de la industria textil, para seguir los caprichos cambiantes de la moda. Influyó mucho también la diferencia de costes, porque España era entonces un país de vida cara y de salarios elevados. No hay que descartar tampoco el efecto de la mentalidad caballeresca del español, que le llevaba a menospreciar las actividades mercantiles y los trabajos manuales. El comercio de América cayó cada vez más en poder de extranjeros; los capitales que de allí llegaban escapaban rápidamente para pagar las importaciones, y también para atender el costo de la política exterior de los Austrias. Otra parte importante del oro y plata quedaba atesorado en forma de joyas, menaje de casa y objetos litúrgicos. La plata que almacenaban los conventos, los palacios y las iglesias de España formaban un total impresionante. En cambio, faltaban capitales para promover el desarrollo económico de la nación.





Velázquez.  
*La dama del abanico.*  
Londres,  
Wallace Collection

El empobrecimiento de la nación afectó de forma negativa al mecenazgo artístico y literario del estamento noble y de la Iglesia; hasta 1627 la situación no parecía revestir especial gravedad, pero a partir de estas fechas empeoró rápidamente a causa de malas cosechas, devaluación monetaria, inflación y carestía. El giro de la política internacional también era preocupante; se mantenía la interminable guerra de Holanda, y la tensión llevó al conflicto armado en 1635. Luis XIII y Richelieu encontraron aliados en las potencias protestantes, y también dentro de la propia Península Ibérica. En 1640 los catalanes y portugueses, irritados por las cargas que imponía la guerra y el escaso respeto del poder central a sus seculares derechos y libertades negaron la obediencia a Felipe IV y se sumaron a sus enemigos.

Los crecientes esfuerzos por financiar múltiples guerras se tradujeron en aumento de contribuciones y arbitrios ruinosos, como la venta de cargos públicos. El Estado rebajó en un 50 por 100 los intereses de la deuda pública, lo que provocó la ruina de muchos pequeños rentistas y la pérdida de confianza; nadie quería prestar dinero a un Estado que pagaba mal o no pagaba. El tratado de Westfalia (1648), en el que España reconoció la independencia de Holanda, fue la primera señal de que el Imperio hispánico ya no ostentaba la hegemonía europea. El siguiente paso en la pendiente del declive fue la Paz de los Pirineos (1659). Francia no abusó de su ventaja militar, se contentó con algunos territorios fronterizos porque la reina madre anhelaba el enlace de su hijo Luis y María Teresa, hija de Felipe IV.

Tampoco éste fue el final de las guerras para la exhausta Castilla; quedaba pendiente la recuperación de Portugal, en la que Felipe IV se esforzó vanamente hasta el fin de su reinado.

La crisis política y sus consecuencias económicas afectaron a todos los estratos de la sociedad española, aunque en medida diversa. Como sucede en todas las épocas de crisis hubo sectores beneficiados, sobre todo en la alta burocracia y en los miembros de las oligarquías municipales, pero fueron muchos más los perjudicados. Tanto la nobleza como el clero sufrieron una disminución de sus rentas. Sin embargo, aumentó el número de nobles y de clérigos. Esta aparente paradoja se explica porque, precisamente a causa de la crisis, eran muchos los que procuraban escapar a sus efectos acogiéndose a los privilegios de la Iglesia o de la hidalguía. Después de la guerra se fundaron pocos conventos, pero los existentes incrementaron sus miembros con personas arruinadas y desengañadas del mundo y con jóvenes que huían de las levas. Aumentó el número y descendió la calidad. Lo mismo ocurrió en el estado noble, sedentario y ocioso, habiendo perdido su antigua vocación guerrera. Todavía en los primeros años del siglo XVII se alistaban en los renombrados *tercios* hidalgos, segundones de familias nobles, de los que Velázquez nos ha dejado imágenes imperecederas en *La rendición de Breda*. Pero después escasearon los voluntarios y hubo que acudir a la recluta forzosa para cubrir los huecos dejados por las guerras. La famosa infantería española disminuyó en número y calidad por falta de hombres y por falta de dinero.

El descontento por estas deterioradas condiciones de vida se manifestó en toda Europa por medio de revueltas que iban desde pequeños motines de hambre hasta revoluciones políticas de gran envergadura; en España se registraron dos de gran importancia: la de Cataluña y la de Portugal, a más de una larga serie de conflictos menores. Catalanes y portugueses negaron la obediencia a Felipe IV, los primeros de forma temporal, y definitiva los segundos. En la mayoría de los casos el pueblo, al amotinarse, aclamaba al rey, atribuyendo toda la culpa a sus ministros; “¡Viva el rey y muera el mal gobierno!”, era el grito usual. La razón de esta actitud estaba en la arraigada lealtad monárquica, que ni siquiera los padecimientos y los desastres podían destruir. A sus ojos, el rey era el representante de la Divinidad, contra quien no era lícito rebelarse. Su poder era absoluto, pero no tiránico ni despótico. *Absoluto* quería decir que no estaba sujeto a las leyes ordinarias, pero sí a la ley natural, a las leyes morales, y también a los contratos pactados entre la monarquía y la nación. Por eso no podía imponer nuevos tributos sin consentimiento del reino, representado en las cortes.



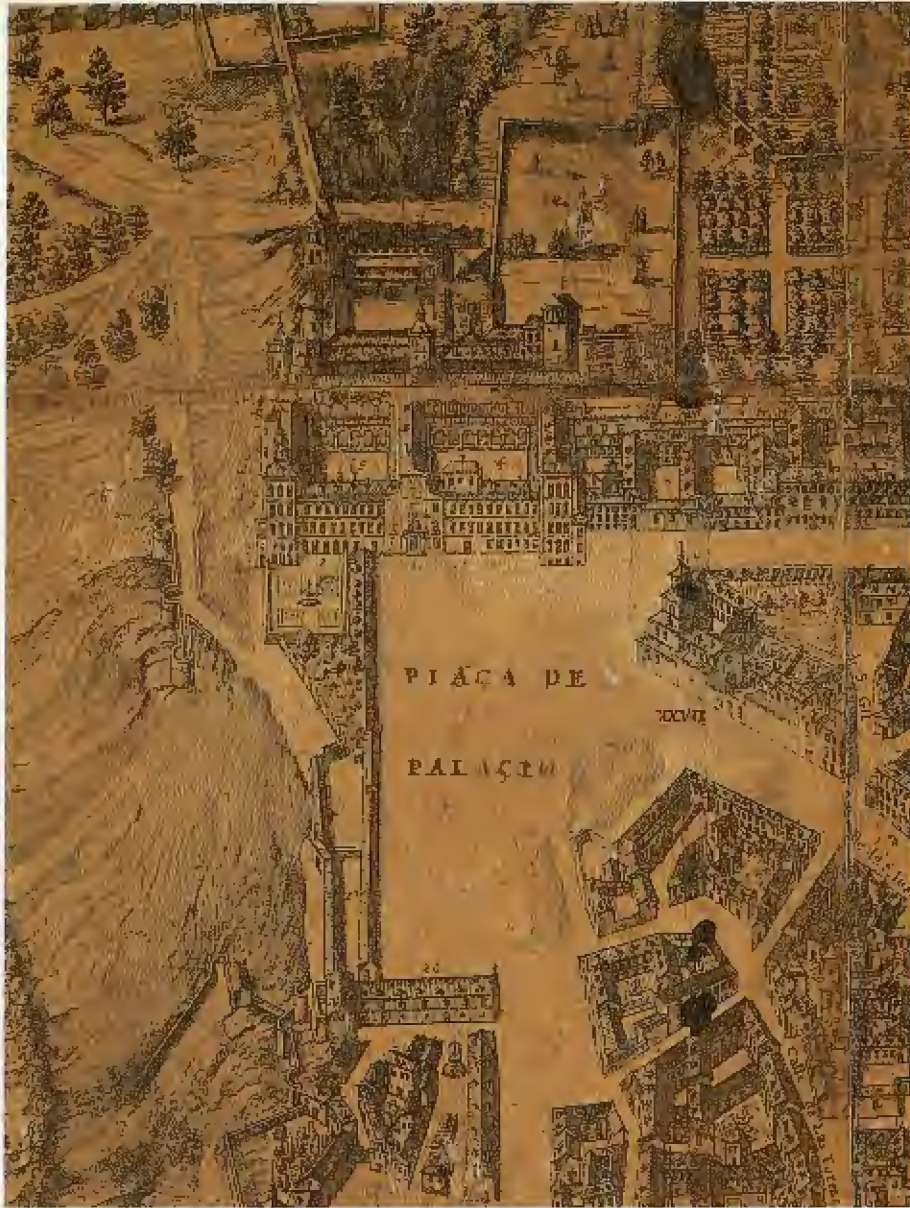


Velázquez.  
*Las lanzas* o *La rendición de Breda*.  
Madrid, Museo del Prado [CAT. 35]









Pedro de Texeira. *Plaza del Alcázar*  
(detalle del plano de Madrid).  
Madrid, Archivo de la Villa



Maqueta del Alcázar de Madrid.  
Madrid, Museo Municipal





Jusepe Leonardo. *Palacio del Buen Retiro*. Madrid, Museo Municipal

Un monarca de tal poder y autoridad debía llevar una existencia distinta a la de sus vasallos, debía superar en magnificencia a todos, incluso los más elevados. La vida de una corte real debía dar a todos una impresión de majestad, y estaba regulada por una serie de leyes y costumbres que tenían por objeto señalar las jerarquías entre los servidores y separar la persona del rey de sus vasallos por medio de un complicado ceremonial llamado *Etiquetas de Palacio*. A diferencia de los reyes franceses e ingleses, los de Castilla no habían tenido una residencia fija hasta que en 1561 Felipe II decidió instalarse de modo permanente en Madrid. Antes de esta fecha los reyes recorrían incesantemente su reino aposentándose unas veces en viejos castillos y alcázares (Sevilla, Granada, Toledo, Valladolid...), otras en monasterios que tenían adjunta una residencia real (Guadalupe, Poblet, Las Huelgas...). Juntamente con los reyes se desplazaba lo esencial de la administración central. El crecimiento de la burocracia estatal hizo cada vez más incómodo que los funcionarios, servidores y archivos viajaran continuamente, y sin duda ésta fue una de las razones que movieron a Felipe II a fijar su corte.

Madrid tenía también un alcázar de origen árabe, en una colina dominando el río Manzanares. Felipe II, que tantos tesoros invirtió en la construcción de El Escorial, dedicó muy poca atención al alcázar madrileño; fueron Felipe III y Felipe IV quienes lo ampliaron y decoraron, sin conseguir darle la prestancia que requería la morada del soberano de ambos mundos; seguía teniendo un aire severo, triste, y además carecía de espacio, porque en él se alojaban también los servicios administrativos, que atraían gran cantidad de pretendientes. La servidumbre palatina, los burócratas, los militares y civiles en busca de empleo y los simples curiosos animaban en continuo vaivén la plaza situada frente a la entrada principal del alcázar.

Deseoso de agradar al rey, el conde duque de Olivares ofreció a Felipe IV, en el otro extremo de Madrid, otra residencia, el Buen Retiro, que tenía lo que al viejo alcázar faltaba: amplios espacios, jardines, fuentes, estanques, estancias alegres con pinturas de famosos artis-



tas (Velázquez incluido) y un teatro donde se representaban comedias de los grandes dramaturgos de la época. En determinadas ocasiones se permitía la entrada al público y el rey se liberaba del minucioso ceremonial. También le ofrecía mayor libertad de movimientos la estancia en los Reales Sitios, que en su origen fueron cazaderos en los que se edificaron residencias más amables y menos suntuosas que las de Madrid. Con el tiempo se estableció un turno, según el cual el monarca y sus íntimos alternaba su residencia en Madrid con otras estancias en El Escorial, Aranjuez, Valsaín, La Zarzuela y El Pardo. En todas ellas había amplias extensiones de monte inculto destinadas a la diversión predilecta de los reyes: la caza. Gracias a ello la Casa de Campo y El Pardo se han salvado de la tremenda deforestación y aún ofrecen sus fondos velazqueños a los habitantes de la capital de España.

El conjunto de los reales palacios exigía para su entretenimiento una legión de empleados y grandes sumas de dinero. Formaban en conjunto un Patrimonio Real, con administración separada de la Hacienda estatal. Los inventarios describen las innumerables riquezas que contenían: joyas, muebles, reliquias, códices y objetos artísticos de fabuloso valor. En los testamentos reales entre otros preciados objetos, siempre se mencionaban los cuernos de unicornio, a los que se atribuían maravillosas virtudes.

La corte de Madrid era una entidad autosuficiente, una verdadera ciudad dotada de todos los servicios, en la que vivían miles de personas. Allí se preraraban alimentos exquisitos para la familia real y los altos dignatarios, y más ordinarios para la multitud de servidores. Los servicios religiosos contaban con un confesor real, personaje muy influyente, un limosnero mayor, y los capellanes, predicadores y músicos de la real capilla. Médicos reputados, cirujanos y boticarios se ocupaban de la salud de los palaciegos. El transporte utilizaba carrozas, literas y animales de carga. Los caballos y perros para las cacerías regias estaban bajo la inspección de un caballero mayor, y los capitanes de guardias se ocupaban de los cuerpos armados, más decorativos que eficientes. Lo mismo que en las casas de la nobleza, en el real palacio había *hombres de placer*, bufones, enanos, simples de espíritu, cuyas deformidades realzaban el esplendor de quienes tenían salud, belleza y riquezas. En el otro extremo de la escala, sabios, literatos eminentes, artistas insignes. En violentos contrastes, la corte encerraba todos los valores de la cultura de su época.

Hasta la época de los Reyes Católicos, la alta nobleza había mostrado hacia la corte una actitud distante e incluso hostil, pero bajo los Habsburgos cambió de táctica, se aproximó a los reyes y les ofreció sus servicios, esperando a cambio recibir mercedes, encomiendas, virreinos y otros fructuosos cargos. Solicitaron como gran honor ocupar los puestos de gentileshombres. Los aristócratas de más elevada cuna aspiraban a ser mayordomos, caballeros, camareros y otros oficios palatinos. Carlos V había introducido una etiqueta muy rígida, tomada de la corte de Borgoña, que se superpuso, sin sustituirla, a la castellana, originando mucha duplicidad de funciones y un gran aumento de los gastos. En el siglo XVII llegó al millón anual de ducados, en un presupuesto estatal que no llegaba a diez millones.

Uno de los propósitos de Felipe IV cuando empezó a reinar en 1621 fue disminuir este tremendo gasto; lo hizo aconsejado por don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares y luego duque de Sanlúcar, que apoderado del favor real iba a dirigir la marcha de la monar-

quía hasta su retiro en 1643. El fenómeno de la *privanza* no fue exclusivo de España; Jacobo I y Carlos I de Inglaterra, Luis XIII y Luis XIV de Francia también tuvieron ministros que acumulaban las funciones que hoy ejerce un jefe de gobierno o primer ministro con la intimidad que proporcionaba la amistad personal con el soberano. En teoría el rey lo examinaba y lo decidía todo; en la práctica, aunque estuviera auxiliado por los consejos y los secretarios reales, esto no era posible. Si además el rey quería disfrutar de la vida le era indispensable apoyarse en un *favorito*. Esta fue la relación entre Felipe IV y Olivares. El rey era un hombre de gran cultura, dominaba varios idiomas y tenía un exquisito gusto artístico, sobre todo en materia de pintura. Nunca se desentendió del gobierno de la nación. Pero bajo su apariencia impasible escondía un temperamento ardiente y sensual. Tuvo numerosas amantes e hijos bastardos, a pesar de que amaba a su esposa, la bella Isabel de Francia. La actividad de Olivares aliviaba su trabajo, le permitía dedicarse a variados placeres, sensuales y artísticos, con



Martínez del Mazo. *Los jardines del Palacio de Aranjuez*. Madrid, Museo del Prado

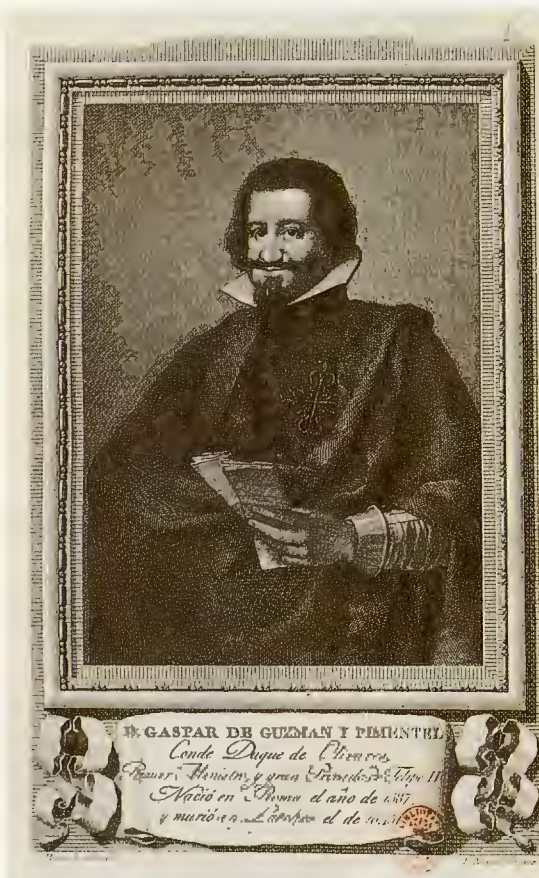


gran disgusto de sus vasallos por esta dejación de funciones, a la que achacaban los males que sufría el reino. El propio rey tenía crisis de remordimientos y temía el castigo divino.

\* \* \*

La vida de Velázquez se resume en su actividad artística. Exceptuando sus dos viajes a Italia su existencia transcurrió en el taller de Sevilla y el alcázar madrileño, sin los variados acontecimientos y los dramáticos episodios que esmaltan la biografía de otros artistas. Podría pensarse que su vida no fue representativa, mas una consideración más detenida nos convence de lo contrario. Velázquez, no sólo como artista sino como hombre, encaja perfectamente en el ambiente de su época y refleja las circunstancias en que vivió. Nació en Sevilla, cuna de grandes artistas y punto de atracción para otros muchos nacidos fuera de su recinto, atraídos por su fama y sus riquezas. Punto de llegada de los galeones de Indias y sus inmensos tesoros, Sevilla, con cerca de 150.000 habitantes, era la ciudad más importante de España, residencia de nobles, clérigos y ricos mercaderes, muchos de los cuales fueron mecenas de literatos y artistas.

Su padre era oriundo de Portugal, y éste es otro rasgo muy típico; las estrechas relaciones entre los dos estados peninsulares habían culminado en 1580 con la unión de



Conde duque de Olivares.  
Grabado de L. Noseret, sobre dibujo de J. Maea  
Madrid, Calcografía Nacional



Iglesia de San Pedro en Sevilla,  
donde Velázquez fue bautizado





Mathäus Merian. *Vista de Sevilla desde Triana*. Madrid, Biblioteca Nacional

ambas coronas, lo cual propició una intensa emigración portuguesa, que en su mayor parte se dirigió hacia la zona del Bajo Guadalquivir, y en la mayoría de los casos contrajeron matrimonio y se afincaron definitivamente. A partir de la separación de Portugal, iniciada en 1640 y consumada en 1668, los portugueses empezaron a ser mirados con desconfianza. Ésta fue una de las causas que dificultaron la concesión del hábito de Santiago al eximio artista.

La prosperidad de Sevilla comenzó a decaer desde comienzos del siglo XVII, y a la par que crecía la importancia de Madrid; tras el fugaz episodio del traslado de la corte de Valladolid (1600-1606) pareció evidente que ya no se movería de allí; su población creció hasta superar la de Sevilla, y muchos aristócratas abandonaron sus residencias en provincias para construir sus palacios en Madrid, que también suplantó a Sevilla como centro del mecenazgo artístico. Esto explica la emigración de varios grandes artistas: Velázquez, Zurbarán y otros. La marcha de Velázquez a Madrid se sitúa en los comienzos del reinado de Felipe IV, y bajo la égida de su favorito, don Gaspar de Guzmán. El hecho adquiere toda su significación si se piensa que don Gaspar, aunque nacido en Roma, se consideró siempre sevillano, como lo habían sido su padre y su abuelo. Don Gaspar, en sus años juveniles, frecuentó los círculos en los que bajo la égida de nobles patronos se reunían literatos y artistas; entre ellos, Pacheco, el suegro de Velázquez, Jáuregui y Rioja, poetas líricos, el segundo de los cuales fue su bibliotecario y confidente. Cuando don Gaspar de Guzmán consiguió tener un poder absoluto en la corte favoreció a sus amigos sevillanos; sin tan poderoso protector le hubiera sido difícil a Velázquez superar los obstáculos que se oponían a su nombramiento como pintor real. Su carrera





Rubens. *El cardenal-infante don Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen.*  
Madrid, Museo del Prado

aparece así ligada al fenómeno de la *privanza*, a cuya importancia ya nos hemos referido.

Los lazos internacionales de la España de su tiempo también aparecen claros en la carrera artística de Velázquez; sus dos únicos viajes al exterior (el segundo bastante prolongado) tuvieron como meta Italia, y más concretamente Roma, donde tantos compatriotas suyos residían, y que seguía siendo fuente inextinguible de inspiración para los artistas. Con el otro gran foco de cultura, los Países Bajos, sus contactos tuvieron que ser indirectos, pero eficaces; en Sevilla pudo contemplar una gran cantidad de tablas y lienzos de Flandes y trabar conocimiento con artistas de aquellas regiones. Entre los contactos posteriores no hay que olvidar su amistad con Pedro Pablo Rubens. Menos podemos decir acerca de sus relaciones con Francia, entorpecidas por las casi continuas guerras; pero hay detalles sintomáticos de que esas relaciones existieron; fue el pintor de la reina Isabel, y en su calidad de Aposentador de Corte se tomó un gran trabajo en organizar el viaje de la familia real a Fuenterrabía. Es posible que la fatiga y las preocupaciones que le ocasionó este viaje

aceleraran su muerte. De carácter también puramente dinástico fueron sus relaciones con la corte de Viena, donde aún se conserva una parte de su obra.

Sintomático también del ambiente de su época es su ambición por obtener una pública declaración de la nobleza de su linaje, sin duda para superar dos prejuicios muy extendidos, uno sobre su ascendencia y otro que tocaba a su profesión. Sobre los portugueses que residían en España pesaba la sospecha de que podrían pertenecer al grupo de los *marranos* de origen judío. Nadie podía afirmar que lo hubiera sido el padre de Velázquez, pero tampoco era fácil desvanecer la sospecha, porque el estado de guerra impedía hacer las averiguaciones necesarias en la época en que Velázquez solicitó el hábito de la Orden de Santiago. El obstáculo relativo a la profesión era también fuerte: la separación entre el artista y el artesano, que ya en el siglo XVI era clara en Italia, tardó mucho más tiempo en reconocerse en España, y los talleres de los más insignes artistas funcionaban con arreglo a las normas gremiales. El Greco había obtenido un triunfo consiguiendo que las pinturas que había ejecutado para el hospital de Illescas no pagasen tributo, pero éste fue un episodio de alcance limitado; durante todo el siglo XVII los pintores tuvieron que seguir batallando para que la Pintura se considerase arte liberal, y no oficio manual. Había que contar también con la protesta permanente de los militares de que los hábitos y encomiendas de las Órdenes, creados para premiar servicios de guerra, se concediesen a cortesanos y burócratas. Todos estos factores explican que, a pesar del decidido interés de Felipe IV por complacer a quien admiraba como artista y quería como amigo, la concesión del hábito de Santiago a Velázquez resultara tan laboriosa; hubo que pedir dispensa a la Santa Sede, porque las Órdenes militares seguían siendo, al menos en teoría, órdenes religiosas, y Velázquez tuvo que declarar que pintaba por agradar y obsequiar a su rey, no como una profesión ejercida para ganarse la vida.

Aunque carecemos de elementos sobre la ideología de Velázquez, este empeño suyo por alcanzar la hidalguía y certificar la *limpieza de sangre* de su linaje indica hasta qué punto compartía la mentalidad de los españoles de su tiempo. Buero Vallejo, distinguido dramaturgo, en una pieza teatral justamente célebre por su calidad literaria, ha bosquejado el perfil de un Velázquez inconformista, algo así como un lejano precursor de Goya, un espíritu rebelde condenado a vivir en medio de una sociedad que no le satisface y no le comprende, pero no hay nada que autorice tal suposición. Lo que podemos conjeturar, a través de su vida y de su obra, es que su carácter estaba alejado de la crueldad, el fanatismo y las superstición, que tanto abundaron en aquella época y en otras épocas, pero de ninguna manera que rechazara los valores fundamentales de una sociedad con la que se sentía plenamente identificado.





Velázquez. *Inocencio X*. Roma, Galería Doria-Pamphili

## VELÁZQUEZ Y SU ARTE

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

Velázquez es quizá, y para siempre, la imagen más perfecta del puro pintor, es decir, de quien dotado de una retina portentosa, posee además la mano infalible que detiene la realidad suspendida en un instante de vida fulgurante. El gran poeta Rafael Alberti, al glosar en un hermoso poema la personalidad del maestro sevillano, subraya agudamente:

*“En tu mano un cincel  
pincel se hubiera vuelto,  
pincel, sólo pincel,  
pájaro suelto”.*

Luca Giordano llamó “Teología de la Pintura” al lienzo de *Las meninas* velazqueño. Palomino, que recoge la expresión, apostilla: “queriendo dar a entender que así como la Teología es la superior de las Ciencias, así aquel cuadro era lo superior de la Pintura”. Elogios semejantes se han venido repitiendo a lo largo del tiempo y ante otras muchas obras del pintor, desde las perspectivas históricas más diversas y desde las actitudes artísticas más contradictorias.

Velázquez ha sido siempre —hasta la aparición de Goya y de Picasso, con quienes la comparte ahora— la cifra y compendio de la pintura española. Y se ha subrayado siempre su condición solemne de puro pintor. En el siglo XVIII, Mengs, el “pintor filósofo” y teórico, padre del neoclasicismo más riguroso, hubo de decir del mismo lienzo de *Las meninas* “que parece no tuvo parte la mano en la ejecución, sino que la pintó con la sola voluntad”.

Esa prodigiosa y casi mágica facilidad, que hace fluir sobre el lienzo la pintura con precisión rigurosísima, pero con sorprendente libertad, constituye la fascinación mayor de un artista que no ofrece en modo alguno halagos efectistas al espectador ni imágenes cargadas de resonancias expresivas, fáciles de conectar con el mundo en que vivimos, como sucede con Goya.

Retratista ante todo, conocedor del hombre y sus miserias, penetra hondamente en sus modelos y nos los detiene “salvados”, como dijo bellamente Lafuente Ferrari, en lo que tienen de más profundamente personales. Su modo de enfrentarse a reyes y a plebeyos, infantes y bufones, con idéntica y serena actitud se hermana con su prodigiosa capacidad para captar la vida animal y la levísima palpitación del paisaje.



Como se ha repetidamente señalado, Velázquez muestra en toda su actividad un excepcional amor al mundo y a los hombres, y una singular capacidad para hacer vivir sobre las dos dimensiones del lienzo, las realidades todas, traducidas no en términos de objetividad táctil, como la vieja tradición del perspectivismo renacentista se había esforzado en lograr, sino como puras entidades visuales, valiéndose de los recursos de la perspectiva aérea hasta extremos nunca hasta entonces logrados.

El proceso de su evolución artística conduce, desde sus comienzos sevillanos, impregnados de la tradición del naturalismo tenebrista, hasta sus últimas obras donde la desmaterialización se hace extrema y donde, sin embargo, el ojo percibe lo representado como “verdad, no pintura” tal como acertó a decir Palomino.

Paralelamente, Velázquez desarrolla un amplio “iter” biográfico, que lo lleva desde unos orígenes hidalgos, seguramente modestos, a ocupar puestos importantes en la administración palaciega y en el servicio del rey —la ocupación más honrosa a que podía aspirar un español de su tiempo— y a culminar en la obtención de un hábito de nobleza, al ser nombrado caballero de Santiago, la más importante orden caballerescas de España.

Como se ha subrayado, esa doble actividad de artista y cortesano, marca por entero su biografía y se proyecta en su producción, afortunadamente libre de los condicionamientos, limitaciones e incluso imposiciones que habían de sufrir los artistas españoles de su misma época, dependientes casi siempre de la clientela eclesiástica y sometidos a la presión de una sociedad terriblemente limitativa.

Velázquez, gracias a su posición en la corte, se nos presenta en la España cerrada del siglo XVII como un hombre culto, lector de los clásicos y viajero curioso, que se eterniza en sus estancias italianas, hasta forzar al rey a reclamar su regreso, entre disgustado y condescendiente con su “flema”, al parecer proverbial.

En una España en la que los pintores apenas habían rebasado el estadio artesanal y donde algunos artistas de evidente calidad técnica fueron analfabetos, Velázquez emerge con una independencia sorprendente. Baste subrayar, para señalar aún más lo peculiar de su situación y carácter, una singularidad extraña: la escasa importancia que el elemento religioso tiene en su producción, especialmente en su madurez.

En el inventario de su rica biblioteca figuran poquísimos libros de devoción, frente a lo que era común en su tiempo entre gentes de su educación y de su significación social. Hay, sin embargo, abundantes libros de matemáticas, de arquitectura, de poesía española e italiana y de historia. En su producción —si se exceptúan los años de su juventud sevillana, en los que hubo de trabajar para la clientela conventual como uno más entre los jóvenes de su generación— los temas religiosos ocupan un puesto bien poco significativo y responden siempre (*Cristo crucificado*, *Coronación de la Virgen*, *San Antonio Abad* y *San Pablo ermitaño*) a muy concretos encargos reales.

Por supuesto que no cabe pensar en que su actitud sea la de un escéptico en materia religiosa (cosa inconcebible y por supuesto inconfesable en la España de su tiempo), pero sí parece evidente en él, y en contraste con sus contemporáneos, un cierto distanciamiento de la religiosidad convencional, acompañado, sin embargo, de un tono digno y grave de

conmiseración hacia las criaturas, de humanidad “moderna” y laica, que le singulariza.

Velázquez es, sin embargo —y ello le distingue aún más en el panorama español—, pintor de mitologías, el género culto por excelencia. Es bien significativo el hecho de que una de sus más famosas creaciones, *Las hilanderas*, creída durante los siglos XVIII y XIX pintura “realista”, que representaría simplemente un obrador de tapicería, sea en realidad una compleja fábula con el mito de Palas y Aracne, bella historia procedente de Ovidio, en la que se esconde, sin duda, una severa admonición a quienes se atreven a desafiar la autoridad y el poder.

Pero en ese hermosísimo lienzo, como en otros en los que Velázquez interpreta mitos clásicos, su amor a lo cotidiano, sensible y trascendido, le lleva a vestir de realidad inmediata a los dioses y a los héroes. De modo análogo a lo que el arte de la Contrarreforma católica había hecho al devolver su apariencia más humana a los personajes sagrados, reintegrándolos a una forma de intimidad cotidiana para hacerlos más próximos y accesibles a la veneración y a la identificación afectiva de los fieles, Velázquez humaniza a los dioses del Olimpo y los aproxima también a la comprensión de todos, renunciando de modo expreso y consciente al sentimiento y las formas de lo heroico y de lo olímpico.

Velázquez es, sin duda, un artista de lo inmediato. Puede resultar, en apariencia, fácil y directo. Pero su aparente realismo, es de estirpe bien distinta de los naturalismos decimonónicos, de los cuales se le ha querido, a veces, considerar precedente y con cuya óptica ha sido con frecuencia juzgado.

Como hijo de su tiempo, el gran siglo barroco, el arte de Velázquez, en su aparente inmediatez y claridad, guarda un crecido número de enigmas. Las múltiples, complejas y a veces cabalísticas interpretaciones que en los últimos años se han dado a algunas de sus obras más famosas —*Las meninas*, *Las hilanderas*, e incluso algunos de sus bodegones juveniles— muestran la riqueza, complejidad y multiplicidad de lecturas que permite. Como los poetas del conceptismo, sus contemporáneos estrictos, nuestro pintor juega con su pensamiento y lo adelgaza en agudezas, de aparente transparencia. Ciertamente el pintor es, ante todo, un ojo que mira con prodigiosa profundidad y una mano que traza con seguridad y precisión asombrosas. Pero al servicio de una inteligencia, cuya silenciosa reserva y cuyo distanciamiento meditativo impone su misterio.

## LOS AÑOS SEVILLANOS

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nació en Sevilla en 1599. Aunque muchos años después se esforzase en demostrar la nobleza de su familia sin demasiado éxito, parece seguro que tanto por parte paterna (los Silva, de origen portugués), como materna (los Velázquez, sevillanos), sus antepasados fueron quizá hidalgos, pero sin especial significación ni económica ni social. Es posible incluso que, como se ha apuntado recientemente, pudiesen tener algún remoto vínculo hebreo, como tantos otros portugueses establecidos en Sevilla a fines del siglo XVI.

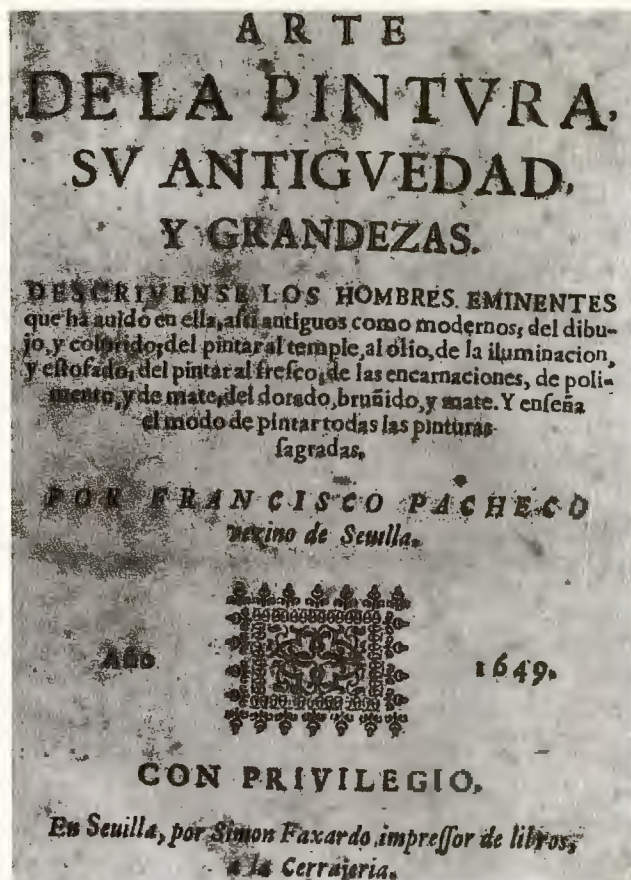


Sevilla era, en 1599, la ciudad más rica y más poblada de España, y sin duda, la de carácter más abierto, complejo y cosmopolita de todo el imperio. Por decreto real gozaba del monopolio del comercio con América, y ello atraía sobre ella una rica colonia de mercaderes flamencos e italianos (genoveses ante todo) que prestaban a la ciudad un tono de animación, vitalidad y riqueza sin paralelo. Pero, igualmente, junto a la nobleza de abolengo y cultura, heredera del ambiente humanístico de la primera mitad del siglo, y de esa burguesía de negocios crecida en torno al oro de América, ofrecía también Sevilla un variado submundo de aventureros, pícaros y gentes de malvivir, al margen de la sociedad organizada, que frecuentaban los burdeles, llenaban los hospitales y acudían cada día a recibir la “sopa boba” que los conventos repartían a los pobres. La cárcel de Sevilla fue famosa, y el mundo de su picaresca aparece en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, con admirable verdad, y la ciudad toda sirvió en ocasiones de animado marco de la acción en comedias de los dramaturgos del Siglo de Oro español, Lope de Vega y Tirso de Molina.

En ese marco, vivísimo y vario, el joven Velázquez, bien dotado desde la infancia para la pintura, inicia su formación. Hacia 1609, apenas cumplidos los 10 años, pasa algunos meses en el taller de Herrera el Viejo, pintor prestigioso y de evidente novedad en el ambiente de la ciudad, pero bien conocido, además, por su mal carácter. El joven artista no pudo soportarlo, al parecer, y en 1610 formaliza contrato de aprendizaje con el pintor Francisco Pacheco, de carácter y personalidad bien distintos a los del viejo Herrera.

Pacheco (1564-1644), ha pasado a la historia del arte español más como maestro de Velázquez y como escritor que como pintor. Nacido en 1564 y sobrino de un prestigioso canónigo de la catedral de Sevilla que le protegió y le costeó los estudios, resulta un ejemplo muy singular del artista letrado, erudito y conocedor de la literatura clásica, que —independientemente de su actividad artística, un tanto arcaica y mediatizada por su mediocre talento— representó un papel de gran significación en la vida artística sevillana, gozando de amplio prestigio en los medios eclesiásticos y participando, de modo muy influyente, en las “tertulias” literarias sevillanas, organizadas a veces al modo de las academias italianas, reuniendo a miembros de la nobleza local, a clérigos cultos y a artistas de la pluma o el pincel. Buen conocedor de la teología, pero amante también del brillante humanismo sevillano, Pacheco encarna con absoluta claridad un cierto tipo de la Contrarreforma española, servidor fiel de una Iglesia que se defiende de la Reforma protestante con actitudes de cerrado dogmatismo intransigente, pero que, a la vez, y al servicio de la alegoría moral, demuestra una evidente familiaridad con la tradición clásica y con los dioses y diosas del Olimpo pagano.

Hombre de múltiples curiosidades, preocupado por la dignidad del arte de la pintura, considerado todavía en España como oficio bajo y servil, es autor de un importante tratado, publicado —póstumamente— en 1649, que es sin duda la fuente fundamental para conocer la vida artística sevillana y aun la española de su tiempo, tanto en los aspectos teóricos —donde se muestra fiel seguidor de la tradición idealista del siglo XVI, y resulta un tanto rezagado respecto a los avances en dirección naturalista de la pintura italiana o flamenca de su tiempo— como en los prácticos —donde proporciona una extraordinaria riqueza de información



Pacheco. Portada del  
*Arte de la Pintura*.  
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan



Pacheco. *Luis de Vargas*  
del *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*.  
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

acerca de la realidad cotidiana de los talleres de pintura y de la incidencia diaria del medio religioso sobre la vida profesional de los artistas.

Como pintor, era hombre modesto, fiel a la tradición flamenquizante de la pintura sevillana, a los modelos de Rafael y Miguel Ángel, interpretados con sequedad y dureza, observadas ya en su tiempo. Sin embargo, su amor a lo concreto resplandece en excelentes retratos a lápiz negro y rojo, preparados para constituir un libro de *Verdaderos retratos* de personalidades sevillanas, en parte conservados, y supo orientar a sus discípulos hacia las novedades del naturalismo creciente, sin coaccionar ni limitar sus capacidades.

El taller de Pacheco era lugar abierto de reunión y tertulia de clérigos cultos, nobles aficionados, músicos, poetas y gentes de varia condición y preocupaciones intelectuales. En ese ambiente hubo de moverse el adolescente Velázquez, durante los seis años que según los términos de su riguroso contrato, había de permanecer ligado a su maestro, sirviéndole: “en todo lo que le dixeredes e mandaredes que le sea onesto e posible de hacer”, mientras le enseñaba el arte “bien y cumplidamente, según e como vos lo sabeys, sin le encubrir de él cosa alguna”.

Cumplidos exactamente los plazos, en 1617, rinde examen ante el gremio de pintores de la ciudad de Sevilla, quedando inscrito como uno más entre ellos, pudiendo ejercer li-





Velázquez. *Los tres músicos*. Berlín, Gemäldegalerie

brememente su oficio y abrir tienda de pintura y recibir oficiales y aprendices como era uso en España. Un año después, antes de cumplir los veinte años, en abril de 1618, casa con la hija de su maestro Pacheco. Este había visto en el joven y así lo reconoce expresamente: “virtud, limpieza y buenas partes y esperanzas de su natural y grande ingenio” y quiso —como era también tradicional en los talleres sevillanos, ligados entre sí por vínculos de parentesco que creaban una estrecha red de intereses que garantizaban el trabajo y los encargos— vincularlo definitivamente a su casa y a su oficio.

El panorama que se ofrecía al joven pintor era, pues, el de continuar la tradición del taller del suegro, dependiente por entero, como el de tantos otros pintores de su tiempo, de la demanda de una clientela casi exclusivamente eclesiástica. El horizonte profesional que se mostraba al Velázquez de apenas veinte años, las posibilidades de trabajo que le aguardaban, no eran diversas de las que su suegro había tenido o de las que se ofrecían a Zurbarán, su compañero de generación: pintura religiosa, lienzos de devoción, retratos y ciclos monásticos, más algún retrato de áspera intensidad y naturalezas muertas de severa disposición.

El ambiente idealista del tardo-renacentismo en que se formó el viejo Pacheco va ce-

diendo terreno hacia el estudio del natural y en esos años se va fraguando un tono naturalista que la Iglesia va a emplear muy sabiamente para aproximar a las conciencias el hecho religioso y combatir, con la imagen directa llena de emoción cotidiana, la abstracción intelectual de la Reforma protestante.

El joven Velázquez va a interesarse de inmediato por los aspectos más inmediatos de la realidad y va a descubrir una capacidad excepcional para su reproducción. Su suegro y maestro nos cuenta cómo “siendo muchacho, tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas actitudes y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna”. Ese aldeanillo podemos identificarlo sin dificultad en algunos de los lienzos juveniles del pintor, donde aparece con rostro infantil, rústico y tierno, que nos llega a resultar familiar.

CAT. 3 Y 4

En esos años iniciales, dentro del taller o recién salido de él, Velázquez procura —y consigue con extraordinaria rapidez y maestría— dominar el natural, lograr la representación del “relieve” y de las “calidades”, sirviéndose del artificio, novedoso, del tenebrismo, de la fuerte luz dirigida que acentúa los volúmenes y singulariza casi mágicamente las cosas más vulgares al atraerlas a un primer plano de luz y de significación. El cuadro de género, de “bodegón”, de procedencia flamenca en cuanto a la invención, con sus tipos vulgares y sus objetos cotidianos, es un excelente banco de pruebas y probablemente algunos de los lienzos de este carácter que el joven pintor realiza en estos años no eran otra cosa que ejercicios de virtuosismo. El hecho de que algunas de las más importantes obras de ese primer período



Velázquez. *Dos jóvenes comiendo*. Londres, Wellington Museum



CAT. 3 *(El aguador de Sevilla, Dos jóvenes comiendo)* los conservase Velázquez consigo y los llevase a Madrid, como prueba quizá de su maestría, parecen confirmarlo.

Pero junto a esos lienzos de género, en los que quizá puedan verse, como se ha pretendido recientemente, algunas intenciones alegóricas o moralizantes, no demasiado explícitas, la producción del joven artista se vuelca, como es lógico, hacia lo religioso.

En primer lugar, hay que evocar una serie de obras de carácter piadoso, concebidas, sorprendentemente como cuadros de género en los que el espectador percibe, ante todo, una escena de cocina o taberna, y sólo en el segundo término, distante o disimulado con algún ingenioso artificio compositivo, se puede identificar el episodio bíblico o evangélico, situado en otro espacio menor o secundario, y por supuesto con figurillas de muy pequeño tamaño.



Velázquez. *San Juan en Patmos*. Londres, National Gallery



Velázquez. *Inmaculada Concepción*. Londres, National Gallery

Tales lienzos (*Cristo en casa de Marta*; *Cristo en Emaús* o *La mulata*), se inspiran directamente en ciertas obras del manierismo flamenco, a lo Aertsen o Beuckelaert, complicadas aún más con una voluntaria ambigüedad, que hace que el espectador no sepa con claridad si aquello que aparece en el último término —y cuyo sentido es fundamental para la comprensión de las obras— es acción real, que transcurre en otra habitación vista a través de un hueco o puerta, escena pintada en un cuadro colgado de la pared, o —como se ha sugerido también en los últimos tiempos, quizá con razón— la imagen reflejada en un espejo de algo que sucede no detrás de los personajes secundarios, sino delante de ellos y por lo tanto en el lugar donde idealmente se halla el espectador.

CAT. 2 Y 1

Son estos lienzos —como luego serán *Las meninas*—, alarde de un cierto *conceptismo*, agudezas de tradición manierista a las que el virtuosismo del pintor presta una verdad atmosférica y una complejidad ya barrocas, muy adecuadas para figurar en la galería privada de





Velázquez. *La cena de Emaús*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Benjamin Altman

algún devoto humanista o de algún aristócrata sevillano amigo de lo singular. Pero hay otras obras de carácter más sencillamente devocional, como la *Inmaculada Concepción* o el *San Juan en Patmos*, ambos hoy en la National Gallery de Londres, procedentes del convento de los carmelitas calzados de Sevilla. Desde el punto de vista compositivo, ambos lienzos son enteramente conservadores y se relacionan con lo que muestran dibujos y pinturas de Pacheco, pero la rotundidez volumétrica, la iluminación intensa y contrastada, la gama de color, de tonos cálidos muy personales, con las notas superpuestas y destacadas de ciertos blancos gri-

sáceos, y el vivo individualismo de los rostros, los sitúan en la absoluta vanguardia del estilo naturalista. Aún más avanzada, a pesar del esquema tradicional, es *La adoración de los Reyes* del Prado, de 1619, y con los apóstoles que restan de un apostolado disperso (*San Pablo*, Museo de Barcelona; *Santo Tomás*, Museo de Orleans), subrayan todavía con más energía su excepcional capacidad para captar la realidad, fuerte y expresiva, al servicio de una intensidad religiosa no muy distante de lo que Zurbarán realiza en esos y en los años sucesivos. Como es lógico, esa fascinante capacidad de aprehender el natural, de captar hasta el fondo lo más individual y característico de los seres, hacen de él un predestinado para el género de retrato donde, además, va a mostrar muy pronto una idéntica capacidad para transmitir la vida interior, el secreto impulso o razón de vivir del retratado. El soberbio retrato de *Sor Jerónima de la Fuente* de 1620, conocido al menos en dos ejemplares de idéntica intensidad, es ejemplo espléndido de esas excepcionales condiciones para transmitirnos la fiera energía, casi sobrehumana, de esa monja que a los 70 años emprende desde Sevilla la aventura de fundar un convento en Filipinas, empuñando el Crucifijo casi como un arma.

CAT. 8

CAT. 9

CAT. 10

CAT. 6

En todos estos lienzos juveniles, Velázquez emplea una técnica de pasta densa, espesa y modeladora, que evoca, como ya señaló Palomino a comienzos del siglo XVII, los modos de Luis Tristán. Su dibujo es preciso, detallado y concluye cuidadosamente las formas y atiende al pormenor con exactitud. El color, de dominantes terrosos, tierras y ocrens densos, también al modo de Tristán, presenta a veces intensas manchas de verdes profundos, amarillos oscuros, rojos cálidos y las sombras son espesas, con abundancia de betunes que han ennegrecido aún más sus efectos tenebristas. Algo hay en esas obras primeras que hace recordar efectos de la escultura policromada, en la rotundidad y precisión de los volúmenes y en la fuerza y relieve que les otorga la intensa luz dirigida.

## EL DESCUBRIMIENTO DE LA CORTE

En 1621 muere en Madrid el rey Felipe III, y el nuevo monarca, el jovencísimo Felipe IV, favorece a un noble de familia sevillana, aunque nacido en Roma, don Gaspar de Guzmán, conde Olivares —pronto conde duque— que se convertirá de inmediato en el todopoderoso valido del rey. La presencia de Olivares en tal alto puesto movilizó esperanzas e inquietudes en la Sevilla intelectual y artística y fueron muchos los que vieron en ella una posibilidad de medro en el medio cortesano.

Pacheco lo debió entender así de inmediato y procuró que su discípulo y yerno, tentase fortuna en Madrid, donde seguramente sus extraordinarias condiciones no habrían de pasar inadvertidas.

Un primer viaje, en 1622, no parece que produjese los deseados efectos de inmediato, pero sí permitió a Velázquez conocer directamente a gentes de influencia en el medio palaciego y retratar a Góngora por encargo de su suegro, y quizás ver por vez primera las colecciones reales de pintura, que tanto habrían de contribuir, después, a su formación definitiva y a la transformación de su arte.

CAT. 12



Pero en el verano de 1623, los buenos oficios de los amigos de Pacheco, y muy especialmente de don Juan de Fonseca, capellán real y antes canónigo de Sevilla, logran que el conde duque le llame a Madrid para retratar al joven rey. El retrato, ecuestre, es celebrado como un prodigio por todos, y se inicia así el proceso de transformación, humana y artística, del pintor sevillano.

Como hombre, Velázquez, en el medio cortesano, en contacto con la alta nobleza que rodea al monarca, se procura liberar de todas las ataduras sociales y económicas, que le habían limitado y constreñido en Sevilla, e inicia un proceso de afirmación personal que le llevará, con lentitud pero de modo casi inexorable —gracias a la confianza y al indudable afecto del rey que sabe granjearse pronto— a la obtención de altos puestos en la vida palatina y al ennoblecimiento que supone la obtención del título de Caballero de Santiago, reservado sólo a los más altos grados de la nobleza de sangre.

Como artista, su situación palaciega resulta también excepcionalmente favorable para su evolución. Ante todo le libera de toda otra clientela que no sea la del soberano. Los trabajos para privados se hacen raros y llegan casi a desaparecer. Recién llegado a Madrid, realiza algunos retratos pagados por particulares al modo normal de cualquier transacción comercial. Pero en lo sucesivo será sólo pintor del rey, procurando olvidar esas actividades de carácter comercial, “bajas y serviles”, que suponían de hecho un obstáculo en su ascenso social.

Es muy revelador que desde su llegada a Madrid desapareciese de su producción casi por entero la pintura religiosa, que hubiese sido fatalmente —de continuar en Sevilla— su actividad principal. Pero lo más significativo es, sin duda, su contacto diario y atento con las colecciones reales de España, de riqueza excepcional, especialmente en maestros venecianos. Esa familiaridad va a proyectarse de modo directísimo en la evolución de su estilo personal que va pasando del naturalismo prieto de su época sevillana, a la luminosa sugerencia de sus años maduros, y de las severas gamas terrosas, a los grises platas y los azules transparentes. Además, su privilegiada posición va a permitirle cultivar, a veces, la temática profana (historia, mitología) a la que en raras ocasiones tienen acceso los artistas que trabajan para la clientela monástica y clerical como única posibilidad profesional. Y por supuesto, su servicio a la corona va a permitirle algo que también era difícil o al menos nada frecuente a los pintores españoles: el viaje a Italia que le franqueaba el conocimiento directo de cuanto de vivo y fértil se creaba en el país que seguía siendo, sin duda, el crisol de las novedades artísticas europeas.

Evidentemente, todas esas posibilidades encierran una contrapartida. Inmerso en las ocupaciones palaciegas, preocupado sin duda en su ascenso social y en demostrar, prácticamente, que el gran arte que él practicaba era perfectamente compatible con la dignidad y nobleza de la actividad intelectual, su aceptación de cargos palaciegos le obligó a dedicar mucho tiempo a gestiones administrativas, burocráticas o de etiqueta, que limitan su actividad artística y de lo que se lamentaron sus biógrafos desde muy pronto.

Establecido definitivamente en Madrid en 1623, en octubre es ya pintor del rey en la vacante de Rodrigo de Villandrando, fallecido el año anterior. Sabemos de sus sucesivos retratos del rey y del conde duque, en los que se advierte su progresiva asimilación de cuanto



ve y estudia. Su extraordinaria capacidad de captar y fijar la individualidad de sus modelos, va matizando sus recursos. En contacto con los retratos de Sánchez Coello, que fundió la objetividad precisa y casi implacable de Antonio Moro con la ligereza luminosa de Tiziano, Velázquez va tanteando su propia fórmula en el género que le será más grato y en el que dejará obras maestras absolutas. Sus enemigos —y debió de tenerlos en abundancia, según se deduce de las fuentes contemporáneas— hicieron de esta maestría causa de hostilidad y menosprecio, diciendo “que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza”.

Por ello, se ve forzado en estos años a realizar algunas obras de empeño, para demostrar sus capacidades en la invención. Desgraciadamente, no han llegado a nosotros, perdidas en el incendio del Alcázar en 1734, las obras más importantes realizadas por Velázquez en esos primeros años madrileños. Especialmente lamentable es la pérdida de *La expulsión de los moriscos*, pintado en 1627, en competencia con los restantes pintores del rey (los italianos Carducho y Nardi, y el español, hijo de italiano, Cajés) y unánimemente considerado superior. Conocemos una descripción literaria que permite asegurar que, en él, Velázquez logró desde luego demostrar que sabía hacer algo más que “una cabeza”, pues era lienzo ciertamente complejo, fundiendo el relato histórico con la alegoría, al modo de ciertas composiciones complejas flamencas de tradición aún tardomanierista.



Carducho. *La expulsión de los moriscos*. Dibujo. Madrid, Museo del Prado  
Único testimonio conservado del certamen de 1627, en el que resultó vencedor Velázquez





Rubens. *El nacimiento de la Vía Láctea*.  
Madrid, Museo del Prado

Rubens. *Adán y Eva*. Madrid, Museo del Prado.  
Copia del lienzo conservado en la colección real,  
pintado durante su estancia en Madrid, en 1628,  
probablemente a la vista de Velázquez

CAT. 21

De las obras de estos años conservadas, la más significativa es sin duda *Los borrachos*, cuadro mitológico donde se nos presenta una versión muy personal del tema clásico de *La bacanal*, o *Los adoradores de Baco*. Nada más distinto del modo habitual —heroico y sensual— en que sus contemporáneos flamencos (Rubens) o franceses (Poussin) representan este tema, que la manera directa, elemental y casi ruda, con que Velázquez afronta el asunto. De modo análogo a lo que la Contrarreforma había hecho en los asuntos religiosos, el pintor interpreta el mito desde la más rigurosa cotidianidad, y lo que nos ofrece es una reunión de pobres gentes, campesinos rudos y soldados de los Tercios, que en la adoración de Baco-Dionisos (un joven vulgar y apicarado) encuentran remedio simple a sus preocupaciones y angustias. La alegría del vino, tal como de hecho es vivida por tantos desdichados devotos de Baco, se expresa con inmediata fuerza comunicativa.

El lienzo expresa también la transformación que su técnica va sufriendo. Aún perduran modos y gamas de color que se ligan a su etapa sevillana, pero ya el aire libre impone sus luces, y en muchos pormenores la técnica se muestra libre y ligera, cargada de la experiencia de la pintura veneciana.

En 1628 Velázquez conoce a Rubens, que pasa en Madrid casi un año, llegado para gestiones diplomáticas, pero que emplea su tiempo en el estudio y copia de las colecciones del rey de España. El gran maestro flamenco se hallaba en la cumbre de su vigor creativo y en la cima de su prestigio universal. Consta que Velázquez lo acompañó a El Escorial, y es muy probable que los muchos cuadros que Rubens pintó en ese tiempo se hiciesen en el obrador

de los pintores de cámara, es decir, ante los ojos deslumbrados del pintor español, que hubo de quedar fuertemente impresionado tanto de la maestría del flamenco —cuya devoción por Tiziano evidentemente compartían— como de su condición de gran señor, aceptada por todos.

Probablemente, y aun con plena conciencia de cuanto separaba sus respectivas sensibilidades, la visita de Rubens fue para Velázquez una de las más ricas experiencias biográficas de esos años madrileños y desde luego la que más le ayudó a ver con claridad lo que necesitaba para completar su formación y redondear su condición de pintor-caballero, a la que tan claramente apuntaba.

## EL PRIMER VIAJE A ITALIA

Apenas partió Rubens de Madrid y probablemente como consecuencia de sus conversaciones con el maestro flamenco, y de sus meditaciones sobre lo visto y escuchado, Velázquez solicita en junio de 1629 licencia al rey para pasar a Italia.

El rey y el conde duque autorizaron y favorecieron el viaje suministrando al pintor cartas de recomendación para los diversos príncipes italianos —que no dejaron de despertar algunos recelos, pues se conocían las misiones “secretas” que algunos artistas realizaban— y abundantes recursos económicos. El viaje lo conocemos muy bien gracias al pormenorizado relato que de él dejó Pacheco y recogió luego Palomino. Se trataba en realidad de lo que hoy llamaríamos un viaje de estudios. Embarcado en Barcelona con el séquito del marqués de los Balbases, Ambrosio Spinola, llega a Génova y de allí, por Milán, a Venecia, que será para él —como lo había sido para Rubens y para tantos otros maestros del *seicento*— el horizonte estético ideal y el modelo siempre presente en su sensibilidad. El momento político veneciano no era especialmente adecuado, pues la guerra de sucesión de Mantua, mantenía hostiles a los venecianos contra los españoles, pero con la protección del embajador, que le provee de escolta casi militar, recorre galerías, palacios y colecciones y completa su conocimiento de la obra de los grandes maestros de la laguna a los que permanecerá fiel para siempre. Sabemos por Pacheco y Palomino que dibujó mucho cuanto veía y que realizó incluso copias de algunas obras de Tintoretto, entre ellas una *Comunión de los apóstoles* que seguramente será el lienzo que se conserva en la Academia de San Fernando, de Madrid. De allí fue a Ferrara, Cento (donde sin duda hubo que conocer a Guercino), Bolonia, Loreto (concesión a la devoción mariana tradicional) y a Roma. Sorprende que no visitase Florencia, y que su paso por Bolonia fuese tan apresurado que ni siquiera llegó a presentar las cartas de introducción que le habían sido facilitadas en Madrid. Sin duda, tras Venecia, era Roma su verdadero objetivo.

La Roma de 1630 era sin duda un centro de interés artístico notable. Se vivía en ella la polémica del naturalismo —ya casi vencido en las formulaciones extremas del caravaggismo radical, pero vivo y actuante en círculos menores, como el de los “bambociantes” que no podían menos que interesar a Velázquez— y el clasicismo que representaba la línea ro-



mano-boloñesa de Reni y Guercino, enriquecida por la presencia de Poussin. Son los años en que se advierte, en los más dotados artistas vivos en Roma, un interés renacido por Venecia, y un resurgir del estudio de las obras de Tiziano y Veronés que concluirá muy pocos años más tarde por subsumirse en el barroquismo triunfante de un Pietro de Cortona, pero que ahora permite caminar casi al mismo paso, en la común devoción neovéneta, a artistas tan dispares como el propio Cortona, Poussin o Andrea Sacchi.

Es ése el ambiente que Velázquez recibe y en el que había de hallarse absolutamente a gusto, pues también él acababa de descubrir Venecia tras su inicial fervor naturalista. La elegante fusión de rigor, equilibrio y razón del mundo boloñés, con la sensualidad colorista veneciana, es lo que puede descubrirse en las otras obras que pinta en Roma durante su estancia: *La fragua de Vulcano*, hoy en el Prado, y *La túnica de José* de El Escorial.

CAT. 23 Y 25

Estas dos obras son quizás —y se le ha reprochado a veces— las de carácter más “académico” de cuanto pintó Velázquez. Parece como si el pintor, tras ver y estudiar los relieves clásicos, las composiciones de los maestros del renacimiento y las obras de sus contemporáneos más famosos, especialmente Guercino, hubiese querido demostrar su dominio del desnudo, sereno y escultórico, y a la vez, como exigían las enseñanzas romano-boloñesas, expresar los “afectos”, es decir, los movimientos del alma (dolor, sorpresa, hipocresía) con la intensidad y la verdad más cuidadosa. Son, además, estos lienzos singulares, magníficos ejercicios de coherencia espacial, verdaderos alardes de perspectiva geométrica, y de ordenación renacentista, que sin duda debieron ir precedidos de cuidadosos estudios por desgracia no conservados.

En estos lienzos, especialmente en *La fragua*, los accesorios y algo de la atmósfera toda nos evocan todavía el naturalismo, casi de bodegonista, de sus primeras obras, pero la pincelada se ha hecho más ligera, más alada, y el color —donde brillan ciertos amarillos anaranjados que no volveremos a encontrar en su obra, pero que serán habituales en Poussin— advertimos grises sutiles y ciertos verdes y malvas fríos, que serán ya característicos de su paleta.

Sabemos que durante su viaje italiano, Velázquez copió atentamente las obras de Rafael y Miguel Ángel, obteniendo incluso permiso especial para entrar en el Vaticano a su placer, y sabemos, también, que residió por especial autorización del duque de Toscana, en la Villa Medici, donde se conservaba una importante colección de mármoles clásicos, y donde su espíritu flemático y solitario —tal como lo retratan los textos contemporáneos— pudo recrearse en la contemplación de los bellísimos panoramas de la ciudad más cargada de evocación de toda Europa. Consta también que, a fines del año 1630, viaja a Nápoles para retratar a la hermana de Felipe IV, doña María, que se hallaba allí de paso hacia Alemania, donde habría de casar con el rey de Hungría, futuro emperador de Alemania. Es lógico que en ese viaje conociese a Ribera, establecido en Nápoles desde hacía quince años, y pintor favorecido por los virreyes.

El viaje a Italia va a representar para Velázquez la última etapa de su periodo formativo. En 1631, a su regreso, tiene treinta y dos años. Inicia, pues, su madurez y su arte está, sin duda, muy por encima del de cualquiera de sus posibles rivales en la corte. Su educación ha

sido la más completa que ningún artista español ha podido nunca recibir. Su sensibilidad, recatada y secreta, está nutrida de ricas experiencias y su técnica ha alcanzado ya un punto de severa perfección.

## EL AFIANZAMIENTO CORTESANO

Al regresar Velázquez a Madrid, en enero de 1631, retoma de inmediato sus actividades palaciegas y recibe una vez más el testimonio de la confianza y el afecto de Felipe IV, que ha sabido ver las excepcionales condiciones de quien va siendo, ya para siempre, su pintor. Durante su ausencia ha nacido un infante, Baltasar Carlos, el deseado heredero de la corona, y el rey no ha autorizado a ningún pintor a retratarlo, para que fuese Velázquez quien lo hiciese. El retrato primero quizás no se haya conservado, pero sí conocemos el del Museo de Boston, en que aparece acompañado de un enano, en composición de admirable intensidad.

CAT. 33

Su actividad para palacio va a ser intensa en esta década de 1630. Por iniciativa del Conde duque, se está construyendo en Madrid un nuevo palacio, el del Buen Retiro, que va a tener considerable importancia en la vida artística española. Para su decoración se encargan a Italia importantes cantidades de pintura de calidad y todos los pintores de Madrid —tanto los de cámara (Carducho, Cajés) como algunos de los discípulos de éstos (Castelo y Leonardo) y otros como Maíno, Pereda e incluso el sevillano Zurbarán, hecho venir expresamente, quizás por indicación de Velázquez—, colaboran en la gran empresa.

Concebido el palacio como una gran exaltación de la monarquía y del soberano, Velázquez va a realizar una serie de soberbios retratos ecuestres de los reyes Felipe III, Felipe IV, de sus respectivas esposas y del príncipe heredero, para decorar los testeros del gran Salón de Reinos, para cuyos muros se pinta una amplia serie de lienzos de batallas, mostrando los triunfos de la monarquía, a los que contribuye nuestro artista con *La rendición de Breda*, el famoso cuadro de *Las lanzas*.

CAT. 36 A 40

Son sus lienzos obras magistrales, en las que tiene ocasión de mostrar todo lo aprendido en Italia. Alguno de los retratos ecuestres (especialmente Felipe III y su esposa doña Margarita) parecen haber sido comenzados por otra mano, o quizás por el propio Velázquez antes de viajar a Italia, pero los restantes —y aun aquellos en lo que muestran rehecho o animado por sus pinceles— resultan dignos sucesores de la serie ideal iniciada por Tiziano con su *Carlos V en Mühlberg* y proseguida por Rubens en su *Felipe II*, pintado en su viaje de 1628, seguramente ante los ojos de Velázquez.

En todos ellos, el paisaje, en el que se adivinan las montañas de la sierra de Guadarrama, tan próxima a Madrid, resulta de una extraordinaria vivacidad, directa y “plenairista”. Especialmente el retrato del joven príncipe Baltasar Carlos sobre su jaca favorita, se inserta en una atmósfera de diafanidad y transparencia inigualables.

CAT. 40

Pintado para sobrepuerta, es decir, para ser visto a cierta distancia y de abajo a arriba, sorprende hoy el audaz escorzo del caballo que, en corveta, parece precipitarse sobre el es-





Tiziano. *El emperador Carlos V a caballo, en Mühlberg*.  
Madrid, Museo del Prado



Rubens. *Felipe II a caballo*.  
Madrid, Museo del Prado

pectador, y el tratamiento del rostro, en el que se advierte un tratamiento de leves frotados del pincel, casi sin densidad que sin embargo corporeizan visualmente el rostro vivaz del niño, dotándolo, casi sin materia, de una presencia inolvidable.

CAT. 35

En *La rendición de Breda*, obra de una absoluta madurez técnica y conceptual, logra Velázquez un equilibrio prodigioso entre la narración —en la que se insiste en el momento de la entrega de las llaves de la plaza con serenidad y elegancia severas, enfrentando a vencedor y vencido en un mismo plano de dignidad caballeresca— y la realización, en la que palpita un espíritu nuevo de captación de la luz y una sutil contraposición de planos luminosos y coloreados. Ha desaparecido todo recuerdo de la manera caravaggiesca de tratar el volumen iluminado; la materia se ha hecho impalpable. Parece empaparse de luz y a la vez irradiarla, obteniendo una sensación de vibración, de vida verdadera, servida no por recursos táctiles, pues se ha suprimido cualquier precisión de contorno, sino con medios exclusivamente visuales. La técnica, además, se hace fluída en extremo y comienza a advertirse que, en ocasiones, los pigmentos no cubren la trama de la tela, dejando zonas de preparación bien visibles al modo de una acuarela.

Junto a las obras para el Buen Retiro, trabaja también Velázquez para la Torre de la Parada, palacete de caza próximo al Pardo, donde Felipe IV reunió una gran colección de obras flamencas, de Rubens y de su taller, ilustrando motivos de las *Metamorfosis* de Ovidio, y

unas series excepcionales de lienzos de caza y bodegones. Con ese destino, pinta nuestro artista unos retratos de miembros de la familia real vestidos en traje de caza, en un tono más directo y sencillo que los retratos cortesanos, en un escenario abierto de montañas y bosque que evocan la actividad cinegética, y acompañados de sus mastines favoritos, interpretados con una maravillosa individualidad. En estos retratos Velázquez ha evitado toda superficial cortesanía. Se advierte incluso en ellos, a través de los “arrepentimientos” que el tiempo ha puesto de manifiesto, un proceso de simplificación del traje y del gesto, buscando una mayor inmediatez, que contrasta profundamente con lo que en esos mismos años realiza Van Dyck en la corte británica. A la *posse* artificiosa y rebuscadamente elegante del maestro flamenco, cuando retrata al soberano inglés en traje de caza, ante un paisaje elaborado como un grandioso decorado, contraponen Velázquez una severa naturalidad desprovista de énfasis, y la misma naturaleza que rodea a los cazadores madrileños es una vez más la sierra de Guadarrama, con sus encinares de verde polvoriento y sus cimas cubiertas de nieve.

CAT. 43 A 45

Para la Torre de la Parada se pintan también, quizás, algunos años más tarde, ciertas figuras de carácter mitológico o literario, como el *Marte* y los *Menipo* y *Esopo*. Sorprende en ellas el tono de absoluta vulgaridad. Marte es un soldado desnudo y cansado, con gesto de

CAT. 51, 50 Y 49



Castello. *La Torre de la Parada*, 1637.  
Madrid, Museo Municipal



Martínez del Mazo. *El estanque del Buen Retiro*.  
Hacia 1637. Madrid, Museo del Prado



derrotada fatiga. Nada hay en él de la solemne arrogancia con que suele representarse al dios de la guerra y más bien parece, con su carga de melancólico abandono, procedente quizá de la actitud del Ares Ludovisi, no una burla de la vida militar, como se ha dicho, sino una dramática meditación sobre los destinos de una España en evidente declive militar. Los dos personajes griegos, filósofo y fabulista, evocan los vagabundos astrosos que Ribera suele utilizar para encarnar a los filósofos clásicos. Hay en ellos, probablemente, una grave enseñanza moral de signo entre estoico y cínico, que hace ver como depositarios de la verdadera sabiduría a los que han sabido renunciar a las ataduras, los compromisos y las engañosas apariencias del mundo.

CAT. 41

También en estos mismos años de la década de los treinta, pinta Velázquez algunos otros lienzos de composición más compleja, que en cierto modo prolongan lo que significaba su participación en las empresas del Buen Retiro y la Torre de la Parada. El lienzo con la *Educación del príncipe Baltasar Carlos* (colección del duque de Westminster) está concebido para exaltar al conde duque de Olivares, instructor y maestro del príncipe, bajo la atenta mirada de los reyes. La naturalidad de una escena cotidiana en los jardines del Retiro se puebla sin duda de intenciones simbólicas que cargan el acento en la gracia y seguridad del joven heredero y la sabiduría, fiel y aleccionadora, del político. Análogo carácter tiene el gran retrato ecuestre del propio conde duque, concebido con un énfasis triunfal y una cierta grandilocuencia que, como ha observado agudamente Brown, contrasta con la serenidad y la sencillez de los retratos reales.

CAT. 42

Quizá sea éste el único caso en que Velázquez traiciona un tanto su serenidad y su equilibrio, cediendo ante la adulación. La vanidad del retratado queda así, sin embargo, puesta de manifiesto de modo muy sutil y la maestría del pintor tiene ocasión de manifestarse en toda la riquísima técnica del vestido y en el fulgurante paisaje de batalla, en el que se alude a la defensa de Fuenterrabía, única empresa militar victoriosa directamente conducida —desde Madrid— por el conde duque, y de la que obtuvo beneficios y prestigio extraordinarios.

CAT. 28

De muy otro carácter son unas singulares obras religiosas pintadas en estos años, ambas por empeño real. El *Cristo crucificado* destinado al convento de San Plácido, —a modo de exvoto, si se da fe a una tradición madrileña—, es un soberbio testimonio de hasta qué punto asimiló el clasicismo italiano. La severa dignidad del bello cuerpo varonil, con el rostro velado por la sombra de los cabellos, responde enteramente a la lección romana. Aunque positivamente deriva del de su maestro Pacheco, también con cuatro clavos y la cabeza inclinada, la concepción misma y la técnica con que lo traduce son absolutamente diversos. La plenitud del cuerpo, la morbidez del desnudo, sereno como una estatua clásica, pero a la vez palpitante al modo aprendido en Venecia, hace de este lienzo —como el público español intuitivamente ha consagrado y como el gran filósofo-poeta Unanumo acertó a expresar en el libro a él dedicado—, la representación de Cristo por excelencia.

CAT. 59

También de eco clásico, con un soberbio tono de distinción y equilibrio, es *La coronación de la Virgen* pintada para el oratorio de la reina, en una gama de violetas y azules de rara perfección.



Velázquez. *Cristo y el alma cristiana*. Londres, National Gallery

Pintado para una de las ermitas u oratorios del jardín del Buen Retiro, el gran lienzo de *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*, es un ejemplo maravilloso de cómo, incluso cuando ha de ceñir su pintura a los imperativos de una iconología de tradición medieval, Velázquez transforma el relato en algo inmediato, vivísimo y transido de una verdad ambiental de cosa real. El amplio paisaje, donde se insertan los episodios de la leyenda casi al modo de los primitivos, resulta de la misma autenticidad luminosa que los escenarios de los retratos ecuestres o de los cazadores.

CAT. 47

A esos años de la década de los treinta y a la inmediata de los cuarenta —marcada ésta por circunstancias a que hemos de referirnos— corresponde también una serie de retratos de ciertos personajes, que constituyen, por su simplicidad, uno de los sectores más famosos y estimados de toda la producción del pintor: los retratos de enanos y bufones de la corte, personajes singulares, herencia de otros tiempos, que pulularon en torno al rey, al que divertían, y al que advertían de la realidad circundante en un tono de familiaridad notable, con una libertad que puede incluso resultar sorprendente.

CAT. 52 A 58



Desde tiempos remotos estos “hombres de placer” habían sido retratados, tanto en España como en Italia o Flandes, por los mismos artistas que se ocupaban en retratar a los soberanos. Velázquez recoge, pues, una tradición que contaba con nombres tan ilustres como Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello o Agostino Carracci. Nunca sabremos si el pintor realizó estas imágenes por propia iniciativa o a requerimiento del monarca, como parece lo más probable. Pero lo indudable es que, en estos años centrales de su producción, los retratos de estas “sabandijas de palacio”, ocupan una parte muy importante de su tiempo, y que en ellos nos ha dejado una galería impresionante de seres tristes, vistos con una atención que podía parecer despiadada, si no estuviesen velados todos ellos por un sutil tono de severa melancolía y tierna conmiseración que los levanta a nuestro mismo nivel y nos impone su innegable condición de humanos.

CAT. 53

CAT. 54 Y 52

CAT. 58

CAT. 57

Hay figuras de enanos de inolvidables expresiones, desde el llamado *Calabacillas*, con la mirada perdida, mendigante de afecto, a la profunda interrogación, casi angustiada del inteligente *Sebastián de Morra*, o la expresión perdida y ausente de *El niño de Vallecas*. Y junto a ellos las figuras de otros locos y bufones, con amplios gestos que ejemplarizan sus locuras, donde parece ser que el pintor ha querido experimentar algunas de las más audaces y expresivas posibilidades de su pincel. Así, en el fondo del retrato del bufón llamado *Don Juan de Austria*, loco de obsesiones bélicas, que creía ser el vencedor de Lepanto, Velázquez ofrece un perfecto homenaje a Tiziano, con la abreviada y llameante apariencia de batalla naval. En el *Pablillos de Valladolid* la definición del espacio físico que envuelve al personaje está lograda con una portentosa maestría, sin referencia geométrica alguna, a base tan sólo de la luz y la sombra, en un alarde de perspectiva aérea de sabiduría suprema.

Otros muchos retratos de importancia realiza en esos años en los que su papel en la corte se afianza y en los que va obteniendo sucesivos ascensos en su carrera oficial. En 1634, es nombrado “ayuda de guardarropa”, cediendo el puesto anterior de ugier de cámara a su yerno Juan Bautista del Mazo, casado con su hija Ignacia. En 1643, “ayuda de cámara”, y en 1646 “ayuda de cámara, con oficio”, lo que le va aproximando cada día más al inmediato entorno del rey, que demuestra tener en él confianza creciente y segura estima.

La circunstancias de la política española no pueden, mientras tanto, dejar de influir en las actividades de quienes tan cerca se hallan del centro del poder. En 1640 habían estallado las sublevaciones de Portugal —que se separa de la corona española— y de Cataluña, esta última con el apoyo de tropas francesas. La caída del conde duque, separado del poder en 1643 y desterrado a Toro, decide al monarca a afrontar directamente las responsabilidades de gobierno, y participa en la campaña militar de Aragón, a donde va en dos ocasiones, acompañado de Velázquez que, en junio de 1643, le retrata en la ciudad aragonesa de Fraga, en traje de campaña (Colección Frick, Nueva York). Una serie de desgracias familiares se abaten también sobre el rey. La muerte de la reina y del príncipe Baltasar Carlos constituyen golpes terribles que se reflejan en la correspondencia del soberano.

Pero sin embargo, las obras reales se mantienen. La exigencia de sostener un “decoro” adecuado a la importancia del Imperio, que quizá se tambalee, pero que aún se presenta como una gran potencia europea frente a la Francia creciente, llevan a Felipe IV a



Velázquez. *Felipe IV en Fraga*.  
Nueva York, Frick Collection

ordenar la transformación del viejo Alcázar de modo que se aproxime más a la “manera italiana” que se había hecho ya consustancial en los palacios, como expresión de riquezas y poder. El severo ámbito herreriano, de austera gravedad y desnudas bóvedas, ha de transformarse en un palacio “a la moderna”, con salones enfilados, gabinetes y decoraciones al fresco. La ordenación de las nuevas decoraciones se encomienda a Velázquez por una serie de órdenes reales que le van haciendo responsable de las obras que se realizan, especialmente de las de la “pieza ochavada”, que se desea sea algo parecido a la Tribuna medicea de los Uffizi. En 1647 se le nombra “veedor y contador” de esas obras, es decir, inspector y administrador con plenos poderes, lo que no deja de producir tensiones en otros empleados palaciegos que veían con recelo, ya desde años anteriores, la creciente importancia de Velázquez en la vida cortesana.

Estas obras van a determinar un segundo viaje del pintor a Italia, para, como dice Palomino: “comprar pinturas originales y estatuas antiguas y vaciar algunas de las más celebradas que en diversos lugares de Roma se hallan”.



Las circunstancias, tanto históricas como personales, hacen de este nuevo viaje algo muy diverso de lo que fue el primero. Si en 1630 podía hablarse de “viaje de estudios”, el artista es ya ahora un absoluto maestro y su presencia en Italia, como hombre de confianza del rey de España, hubo de condicionar una significación, artística y personal, de signo bien distinto.

## ITALIA OTRA VEZ

Si en el primer viaje, el joven artista se unió al séquito del general Ambrosio Spínola, también en esta ocasión y por obvios motivos de comodidad y seguridad, el viaje se realiza con un cortejo oficial: el del duque de Maqueda y Nájera, que iba a Trento para recoger y acompañar a la archiduquesa doña Mariana de Austria, prometida de Felipe IV. La comitiva salió de Madrid en octubre de 1648 y, por Granada, se dirigió a Málaga, donde embarcó en enero de 1649.

Velázquez es un hombre ya maduro que acaba de cumplir los 50 años; goza de un puesto importante en la corte y su misión, por encargo expreso del monarca, va a ser la adquisición de obras de arte para la colección real y la contratación de decoradores al fresco. No hay en Italia en este momento, aparte quizá Bernini, ningún artista vivo cuya lección pueda interesarle. Sus intereses van a ir más bien, una vez más, hacia la meditación sobre el pasado. Su vieja devoción a Venecia, que comparte con los artistas todos del Barroco, le ha llevado ya a un punto de perfección técnica, luminosa y vibrante, que no han podido igualar los artistas italianos de su tiempo. El viaje va a suponer, para el maduro artista, el reencuentro con un ambiente de familiaridad con la belleza, de inmersión en la atmósfera casi paganzante de la alegoría mitológica, de un sentido de la libertad que, junto a sus obligaciones de buscar obras de arte para su señor y cierto episodio sentimental recientemente descubierto, van a ir retrasando su retorno, como si se resistiera —pese a los reiterados requerimientos que desde la corte se le hacen—, a abandonar la grata vida de viajero ilustre, cuya libertad señorial contrastaba sin duda con sus constantes, y a veces abrumadoras, obligaciones palaciegas.

Llegando a Génova, pasa por Milán, y sin esperar a la archiduquesa, pasa a Venecia, para cumplimentar cuanto antes los encargos reales. El embajador español le pone en contacto con mercaderes y vendedores, y consigue adquirir algunas obras importantes de Veronés y Tintoretto. Su estancia veneciana debió dejar cierto recuerdo en la ciudad pues, años más tarde, un escritor y poeta veneciano, Marco Boschini, recoge en su *Carta del Naveggiare pintoresco*, el testimonio vivo de la admiración de Velázquez por el arte veneciano, contrapuesto a la tradición del rigor romano: “A Venezia si trova el bel e il bello, Titian e chel che porta la bandiera”, son las significativas palabras que pone en boca del maestro, en contraposición a su desdén por Rafael.

De allí, por Bolonia, Módena y Parma, va a Florencia, donde no estuvo en su primer viaje, y pasa luego a Roma, desde donde baja a Nápoles para hacer efectivos, en aquel virreinato español, algunos cobros de dinero, allí situados por orden real.



En Roma permanece todo el año 1650 y su condición de pintor del rey de España le abre las puertas del Vaticano, donde se le ofrece ocasión de retratar al pontífice Inocencio X —de tradicional política filoespañola— en el portentoso retrato que hoy guarda la colección Doria-Pamphili.

Velázquez, que llevaba varios meses sin tomar los pinceles, quiso antes de enfrentarse al pontífice, y tal como relata Palomino: “prevenirse antes en el ejercicio de pintar una cabeza del natural”. Su criado-esclavo, Juan de Pareja, que le acompañaba en el viaje, le suministró el modelo y el soberbio retrato pintado en aquella ocasión es, sin duda, una de las obras capitales del pintor. El personaje, mulato, pintor también, posa ante su maestro y dueño, con una fuerza interior y una contenida grandeza, que desborda toda condición servil y se nos muestra con una altiva afirmación de sí mismo, casi desafiante.

CAT. 66

El lienzo, expuesto en ocasión de la fiesta de San José, sorprendió a la Roma del momento por su excepcional maestría y seguridad, y de inmediato se abrieron para Velázquez las puertas de la Academia de San Lucas y la “dei Virtuosi al Pantheon”. Documentos recientemente dados a conocer nos han hecho saber, además, que fue precisamente en Roma donde Velázquez otorgó a Pareja, esclavo hasta entonces, la absoluta libertad el día 23 de noviembre de 1650.

El retrato del papa, pintado inmediatamente después que el de Pareja, quizá sea, como tantas veces se ha dicho, el mejor retrato de toda Roma. Velázquez consigue, sin apartarse del esquema tradicional del retrato pontificio, vigente desde tiempos de Rafael, imponer con su técnica y su difícil acorde de colores rojos, algo de deslumbradora novedad. La personalidad cruel, recelosa y en el fondo vulgar, del papa, queda fijada con tan extraordinaria exactitud, que el propio pontífice, al contemplarlo exclamó: “Troppo vero”. El retrato, admirado y envidiado, hubo de ejercer una intensa y prolongada influencia en el medio romano, desde Bacciccia a Maratta, y deslumbró a cuantos pintores, italianos o extranjeros, pasaron por Roma en el siglo XVIII. Reynolds, por ejemplo, lo consideraba como la más admirable de las pinturas que había visto.

Velázquez gozó en Roma de un prestigio respetuoso, aunque se temen sus gestiones para adquirir obras artísticas para su señor, pues hace valer en algunos casos la influencia política para conseguir, y aun forzar, la adquisición o el regalo, no sin la soterrada oposición de ciertos nobles españoles que sólo ven en su gestión un dispendio desproporcionado a la situación real de España, en plena crisis económica.

Junto a las adquisiciones de obras de arte, su otro encargo expreso era el de llevar a Madrid pintores al fresco para completar la decoración del Alcázar. Sus gestiones para comprometer a Pietro de Cortona no dieron fruto, pues el gran maestro no quería en modo alguno dejar Italia. Inició entonces conversaciones con los boloñeses Agostino Mitelli y Michel Angelo Colonna que, mejor dispuestos, concluyen por aceptar la invitación, si bien el viaje no se hizo realidad hasta 1658.

Simultáneamente debió realizar una actividad considerable como retratista, pues conocemos algunos de los retratos entonces pintados y sabemos de otros no conservados. Su arte podía, sin duda, ayudarle también a abrir algunas puertas y facilitar su misión.

CAT. 68 Y 69



Pero también Roma le brindó la ocasión de un episodio recientemente entredescubierto, que pone un tanto de aventura humana y apasionada en su biografía, hasta ahora aparentemente serena, equilibrada y distante.

Unos documentos publicados por Jennifer Montagu procedentes de los archivos romanos, nos informan, en 1652, de la existencia de un hijo natural del pintor, de cuya madre nada sabemos. Un episodio amoroso contribuyó, pues, a que Velázquez se hallase en Italia a sus anchas a pesar de las repetidas indicaciones que el rey dirige al embajador español, reclamándole. En una de esas cartas, el rey se refiere a “la flema del pintor” en un tono de amable tolerancia, que refleja, desde luego, la evidente confianza entre ambos. Esa confianza con el rey hace, sin duda, que Velázquez se recree en la libertad y la belleza romanas. Un delicado y bellissimo testimonio de su mirada sobre la vieja ciudad son los dos exquisitos pequeños paisajes de la Villa Medici, que guarda el Prado, y que según ciertas referencias indirectas deben corresponder casi con seguridad a este momento.

Durante su primer viaje Velázquez se albergó algún tiempo en aquella villa, propiedad del duque de Toscana. Ahora, pasados veinte años, vuelve a ella y recoge, con lirismo no exento de melancolía, la imagen de aquellos rincones que evocan su primera iluminada juventud. El toque ligero, casi inmaterial, ya impresionista, resulta de una extrema modernidad y libertad y nos acerca, quizás más que cualquier otra obra concluida y elaborada, al “jardín secreto” de su recatada sensibilidad.

## LOS ÚLTIMOS AÑOS

El regreso de Velázquez a Madrid se produce en junio de 1651, es decir, más de dos años después de su partida y más de uno después de las primeras reclamaciones reales.

Ya en la corte, continúa los trabajos para la decoración del Alcázar, razón primera de su viaje. Las pinturas y esculturas que trae consigo complacen extraordinariamente al rey, que en 1652, anteponiéndolo a otros personajes de la corte, propuestos en primer lugar por el Consejo real, le nombra Aposentador mayor de palacio, cargo de suma responsabilidad, que le inserta aún, más en la vida cortesana, pero que de hecho limita extraordinariamente el tiempo que puede dedicar a la pintura. Ha de ocuparse de la vida cotidiana de palacio, al modo de un mayordomo o intendente, atender a los viajes y desplazamientos del rey y de la corte, disponiendo los sucesivos alojamientos, ropas y vajillas, y ha de ordenar las decoraciones y el ceremonial protocolario de cualquier presencia real fuera de palacio, desde la decoración de una iglesia donde los reyes hayan de asistir a una festividad religiosa, hasta la disposición de los balcones o tribunas desde las que hayan de presenciar un festejo profano.

Para decorar una de las salas del Alcázar, cuya decoración se le ha encomendado, pinta cuatro lienzos mitológicos, tres de los cuales (*Venus y Adonis*, *Psiquis y Cupido*, *Apolo y Marsias*) se han perdido. El cuarto, por fortuna conservado, es el *Mercurio y Argos*, obra maestra, de pincelada casi inmaterial y gama de color en grises y malvas refinadísimos, que hace lamentar aún más la pérdida de sus compañeros.

Sin duda, su estancia italiana le había hecho revivir el gusto por el lenguaje de la fábula clásica, que se le imponía, palpitando a su alrededor en cuantos palacios visitaba, aparte sus gestiones para adquirir obras de arte. De hecho, en la figura del pastor Argos, dormido, vencido del cansancio, se advierte, aunque interpretado con una admirable realidad de vida sorprendida el eco muy directo de la escultura clásica del galo moribundo, que hubo de ver en el Capitolio romano.

En cierta relación con estos lienzos, aunque su fecha permanezca imprecisa y controvertida y quizá responda —como a veces se ha dicho— al momento inmediatamente anterior al segundo viaje a Italia, están dos de las obras capitales del autor, en las que culminan su devoción a la fábula antigua y su personalísimo modo de entenderla e interpretarla. Se trata de *La Venus del espejo*, hoy en Londres, y *Las hilanderas* o *Fábula de Aracne* del Prado. En la primera, pintada para un poderoso noble, el marqués de Heliche, hijo de don Luis de Haro, sucesor del conde duque de Olivares, en el favor real, el desnudo femenino, siempre excepcional en el arte español, se brinda con gozosa plenitud. La lección de Tiziano es por supuesto decisiva en la concepción misma del lienzo, así como el conocimiento del mundo flamenco de Rubens. Pero Velázquez sustituye la rotundidad clásica del primero o la cálida sensualidad del segundo por una nerviosa vitalidad, y una vibración de gracilidad juvenil enteramente nuevas.

En la *Fábula de Aracne* —pintada también para un coleccionista privado, integrada luego en las colecciones reales, a comienzos del siglo XVIII y restaurada y ampliada en el incendio de 1734— tenemos quizá la más interesante afirmación de su actitud frente a la mitología. Como en los cuadros de su juventud, en los que el tema religioso se relega al último término con una voluntaria ambigüedad, y el primer plano se interpretaba en los términos concretísimos del cuadro de género o de bodegón, aquí también la acción principal (el momento en que Minerva anatematiza a la joven Aracne, que se ha atrevido a desafiarla a tejer, convirtiéndola en araña ante el tapiz en que ha representado el Rapto de Europa) se desplaza al fondo, luminoso, pero ambiguo en su tratamiento. En el primer término nos presenta un taller de hilanderas y tejedoras en toda la inmediata y directa realidad cotidiana de los ovillos de lana y las devanaderas, el girar de la rueda del torno de hilar, e incluso el gato semidormido entre los vellones caídos. No puede sorprender que durante mucho tiempo —hasta 1947— se haya interpretado esta obra maestra, con mentalidad realista, positiva y burguesa, de cuadro de género, como una simple “instantánea” del obrador de hilanderas de la fábrica real de tapices de Santa Isabel.

El cuadro es, sin duda, una de las composiciones más sabias, más complejas y más enigmáticas de su autor. En la contraposición de las actitudes de las dos figuras del primer término señaló Angulo el eco de dos de los *ignudi* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, que sabemos fue atentamente estudiada por Velázquez en su primer viaje a Italia. En el tapiz del fondo hay un fervoroso homenaje a Tiziano, cuyo *Rapto de Europa* se utiliza de modo bien adivinable. En el temblor luminoso, en la silenciosa melancolía de la historia toda, en la sutil vibración del aire, donde parece respirarse el polvillo dorado de la lana, está íntegro lo más personal e inaprensible de la sensibilidad del artista.





Velázquez. *Las hilanderas*.  
Madrid, Museo del Prado  
[CAT. 62]







Formando parte, sin duda, de sus obligaciones palaciegas se le encomienda en 1656 la instalación en El Escorial de algunos lienzos de los traídos de Italia y de los comprados en la almoneda organizada por Cromwell con los lienzos que habían pertenecido al decapitado rey Carlos I de Inglaterra. Velázquez se muestra en esta ocasión como un cuidadoso museólogo, llegando incluso a redactar una memoria descriptiva, hoy perdida, de la que se ha creído encontrar ecos en las páginas de las sucesivas *Descripciones* de El Escorial, que escribió el padre Santos, prior del convento, a partir de 1658.

CAT. 73

Ese año de 1656 es también el de la realización de la que todos reconocemos por su obra maestra y tal vez de toda la historia de la pintura: *Las meninas*, como se la conoce desde el pasado siglo, o *La familia*, tal como se le conoció en su tiempo. Culmina en este lienzo portentoso la doble actitud del genial artista que junta la verdad inmediata de lo visivo y el enigma de lo intelectual; la realidad, de apariencia simple, como una cosa sorprendida al azar, y la compleja elaboración mental que obliga a plantear el cuadro, cuando se le examina atentamente, como un enigma que hay que resolver.

El famoso lienzo muestra a la infanta Margarita rodeada de sus “meninas” —damas jóvenes de la nobleza que la atienden—, sus servidores, sus enanos y bufones (la Maribárbola, monstruosa, o el joven Pertusato que hostiga al enorme mastín en reposo), en el escenario de grave austeridad de un salón palaciego, a cuyo fondo se abre una puerta que da a una escalera por la que vemos la silueta a contraluz de un caballero cuyo nombre, don José Nieto, se nos ha conservado también. Velázquez mismo está pintando un enorme lienzo del que vemos la parte superior y, pincel en mano, parece interrogar con la mirada al espectador, como si éste fuese lo que va a recoger en el lienzo que pinta. La clave la suministra un espejo con grueso marco de ébano, que aparece en el muro del fondo. En él se reflejan, imprecisas en la plateada superficie, las efigies del rey y de la reina. Son, sin duda, ellos lo que Velázquez pinta en tan ostentosa y respetuosa actitud; son ellos los verdaderos protagonistas de la composición y los que la dotan de un sentido, pues probablemente hay en el lienzo una intención simbólica que presenta a la infanta —en aquellos momentos heredera de la corona (por la falta de hermano varón, y por la renuncia obligada de su hermana mayor, prometida al rey de Francia)— en una especie de homenaje de pleitesía, como jura anticipada de sus derechos a la corona.

Pero todo esto se sugiere apenas en una penumbra dorada del salón, en el ámbito donde la captación del “aire ambiente” ha llegado a la más suprema perfección, pues por el pavimento —del que ha desaparecido toda referencia lineal que facilitase los efectos de perspectiva como aún había usado el pintor en *La túnica de José*— puede, como dice Palomino, caminar, y las gradaciones luminosas, los planos de luz que el aire intercepta, sugieren el espacio, la distancia y el ámbito concreto con veracidad deslumbradora.

Velázquez ha conseguido formular lo que quizás sea la definición misma de la pura pintura: sustituir la realidad por un reflejo, y hacer que éste, sin renunciar a la condición fantasmal, a su calidad de imagen y de apariencia, nos resulte tanto o más verdad que la realidad misma.

En estos últimos años de su vida, en los que su actividad palaciega hubo de reducir bastante su labor de pintor —encomendaba a su yerno Mazo la repetición de retratos más o



Velázquez. *El príncipe Felipe Próspero*. Viena, Kunsthistorisches Museum







menos oficiales— hubo, sin embargo, de realizar algunos retratos maravillosos en los que el proceso de desmaterialización de su pincelada alcanza la suprema maestría.

Especialmente significativos son la serie de retratos de los infantes, conservados hoy en Viena, donde su refinamiento al reflejar la gracia infantil logra su máxima exquisitez. Sus modelos obligados son la infanta María Teresa, ya adolescente; la infanta Margarita, protagonista de *Las meninas*, en imágenes que la recogen desde sus tres años hasta los ocho apenas cumplidos que parece mostrar en el bellissimo retrato con traje azul, y Felipe Próspero, el infante malogrado, con su perrillo. Pero él sabe hacer de ese mundo cortesano un pretexto para volcarse en su personalísima creación, donde el desdén por la precisión del entorno, y el gusto por el color puro, interpretado en sutilísimas variaciones casi musicales, parecen ser su única razón de ser. Pero conocedor siempre excepcional, de la condición humana, logra simultáneamente transmitirnos toda la emocionada gravedad melancólica, que envuelve a esos niños reales, precozmente ajados por la rigurosa etiqueta, la mala salud y la dramática tensión de la historia, de tal modo que su profunda verdad humana se nos hace poéticamente presente, transfigurada en pura pintura, envolviéndonos en un acorde de misteriosa vibración.

CAT. 74

Junto a esas temblorosas imágenes infantiles, prodigio de refinados efectos de color, ha dejado también imágenes inolvidables de la joven reina doña Mariana, posando con grave compostura ante los pesados cortinajes centelleantes de oros, o del rostro, cada día más marchito, blando y dolorido del rey, en amargo declive de ilusiones, pero severo y digno siempre en la gravedad de su negro ropaje, apenas animado a veces por el toque vibrante de la cadena de oro, que sostiene el Toisón, tal como aparece en el emocionante retrato de Londres. Una carta del rey fechada en 1653 y publicada recientemente nos dice, con cierta melancólica amargura, cómo Felipe IV temía el testimonio terrible de los años. En carta a sor Luisa Magdalena de Jesús, que había sido condesa de Paredes y aya de la infanta María Teresa (y que se hizo monja carmelita en el convento de Malagón, abandonando la corte), el rey afirma textualmente que “hace nueve años que no se ha hecho ninguno [retrato suyo] y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella, como por no verme ir envejeciendo”.

CAT. 71

Estos retratos, pues, en los que hubo de aceptar la lentitud flemática del pintor, que testificaba la decadencia física del monarca serán, pues, posteriores a esa fecha de 1653 y casi seguramente de hacia 1656. Este monarca envejecido y entristado hará culminar —por personalísima decisión y en contra del Consejo de Órdenes que no creía suficientemente probadas la “nobleza y calidades” del pintor— los deseos de ennoblecimiento que Velázquez ha ido madurando durante su larga carrera palaciega. Ya en ocasión de su segundo viaje a Italia el pintor había hecho saber, a través de sus contactos con la alta curia romana, su deseo de obtener un título de nobleza o al menos el ingreso en una Orden de caballería.

CAT. 77 Y 78

Por fin, en 1659 y no sin vencer dificultades, consigue que el soberano obtenga del Papa una bula especial que le dispense de las enojosas pruebas negativas, siendo nombrado caballero de Santiago. Culmina así su lento y seguro ascenso en la vida social española, uniendo a la maestría de los pinceles, llegada a la culminación en las obras de esos años, la



realización de una aspiración que ha movido seguramente su comportamiento a lo largo de su vida entera y ha condicionado quizá muchas de sus actitudes, que pueden parecer a veces difíciles de explicar.

En los largos expedientes de las pruebas para testimoniar la nobleza de su familia, encontramos los testimonios, falsos, de algunos artistas que le conocían bien y que no dudaron en mentir respecto a cuestiones tales como el haber sido examinado como pintor, o haber tenido taller para vender pintura, cuestiones “bajas y de servil condición”, que impedían el acceso a la nobleza. Alonso Cano, Zurbarán, Carreño de Miranda y otros artistas, así como algunos de los personajes con quienes convive en palacio, testifican a su favor con la decidida voluntad de favorecerle y obtener así quizás alguna forma de estima y provecho.

No deja de ser curioso que Velázquez, muy consciente de su valer, pero muy celoso también de su papel cortesano y de la dignidad de la pintura, procure evitar los competidores de origen menos digno. Cuando se van produciendo vacantes en la nómina de los pintores de cámara, nada hace para que se cubran y procura reinar solo. Es significativo que, salvo el italiano Angelo Nardi, que le sobrevive y de cuya modesta personalidad artística y humana nada podía temer, tras la muerte de Cajés (1635) y de Carducho (1638) el único artista que obtiene puesto de pintor de cámara es Juan Bautista Martínez del Mazo, que en 1633 había casado con su hija primogénita y permaneció siempre fiel al estilo de su suegro, siendo, hoy mismo, apenas una sombra del maestro.

Tras su nombramiento como caballero, su actividad cortesana culmina en su importante y directa participación en la ceremonia de la entrega de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, a su prometido el rey Luis XIV de Francia, celebrada en la isla de los Faisanes, sobre el río Bidasoa, en junio de 1660 y con la que se sellaba la Paz de los Pirineos entre Francia y España, que ponía fin a una larga guerra.

La ceremonia, de importancia política y simbólica excepcional, fue enteramente ordenada y dispuesta por Velázquez en su condición de aposentador mayor. El pintor, asistió a ella —según se complacieron en describir sus primeros biógrafos—, con galas palaciegas de subido valor. Era, sin duda, su definitiva consagración.

A su regreso a Madrid, tras una rápida enfermedad, falleció el 6 de agosto de ese año de 1660. Siete días después murió también su esposa, la hija de Pacheco, que tan silenciosamente le había acompañado. El inventario de sus bienes, redactado pocos días después, informa detalladamente de su tono de vida, ciertamente acomodado, con lujos no frecuentes en la España de su tiempo y desde luego excepcionales en un pintor. Su biblioteca estaba muy bien provista de libros de teoría arquitectónica, de matemáticas, de astronomía y astrología, filosofía e historia antigua y bastantes obras poéticas en español, italiano y latín. Sorprendentemente, como ya hemos indicado, son muy escasos los libros religiosos.

Una acusación de sus enemigos —evidentemente muchos y poderosos— puso sus bienes bajo secuestro, con el pretexto de una defraudación a la corona en el ejercicio de su oficio. La investigación abierta le demostró exento de toda culpa. Su biógrafo Palomino alude a estas acusaciones, que la investigación documental ha confirmado, con estas palabras: “Aun después de muerto le persiguió la envidia, de suerte que habiendo intentado algunos ma-



*Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Faisanes.*  
Tapiz diseñado por Charles Lebrun. Madrid, Embajada de Francia.  
Representa la ceremonia oficial a la que asistió Velázquez  
que es, sin duda, uno de los caballeros de la derecha

lévolos destituirle la gracia de su Soberano con algunas calumnias siniestramente impuestas, fue necesario que don Gaspar de Fuensalida, por amigo, por testamentario y por el oficio de Grefier, satisficiera algunos cargos en audiencia particular con Su Magestad asegurándola de la fidelidad y legalidad de Velázquez y la rectitud de su proceder en todo; a lo cual respondió Su Magestad: ‘Creo muy bien lo que me decis de Velázquez, porque era bien entendido’”.

\* \* \*

Tal es, brevemente expuesta, la peripecia vital y artística del gran maestro. Advertimos en él, ante todo, su “flema”, a la que repetidas veces se refieren sus contemporáneos. Esa flema refleja su tranquilo continente, su altiva superioridad que le distancia del tráfigo cotidiano, pero que unidos a su profundo conocimiento del corazón humano y de las vanidades y miserias de la vida cortesana, le permiten utilizarlas en su beneficio, con su evidente deseo de ascenso social y de afirmación de la calidad moral de su arte.

Nada o casi nada se transparenta de su vida privada, que permanece distante y casi secreta, salvo el episodio amoroso que entrevemos en su viaje a Italia y la preocupación por



la carrera profesional y social de su yerno que culmina luego en el matrimonio noble de sus nietos.

Pero su devoción a Italia, su resistencia a volver, a pesar de los requerimientos de su rey, el episodio apuntado y el melancólico lirismo de sus paisajes de la Villa Medici, nos permiten quizá entrever una contenida reserva ante la disciplina rigorista del vivir español. Como para Cervantes, que en alguna ocasión evocaría "la libre vida de Italia", Velázquez vio —y vivió— en la Italia deseada, un horizonte diverso, unas gozosas posibilidades artísticas y humanas. Si en la plenitud vital de los treinta años, halló en ella otros modelos y otros estímulos artísticos, en la madurez serena de la cincuentena, vivió allí con gozosa intensidad, la evocación de un bello tiempo pasado, el ardor de unos últimos fuegos y el paladeo, señorial y reservado, de la belleza de los seres y las cosas que su pincel se dignaba, en ocasiones, recoger sobre la superficie del lienzo, con el "roce fugaz de un ala perdurable", como tan bellamente acertó a decir, una vez más, Alberti.

# CATÁLOGO

POR

*Julián Gállego*



# 1 *La mulata*

Lienzo. 56 × 118 cm

Dublín. The National Gallery of Ireland

PROCEDENCIA Colección sir Hughe Lane (1909) / Colección sir Otto Beit / Sir Alfred Beit / Legado por Beit a la National Gallery of Ireland en 1987.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 106, Pantorba 4, López Rey 18, Bardi 5.

Este cuadro fue publicado como original de Velázquez por Beruete (1913) que lo vio en la exposición de maestros españoles de Grafton Galleries, prestado por el coleccionista Otto Beit como “atribuído” al maestro, señalando que había sido desconocido, hasta el momento, del público y de la crítica, y comparando su técnica con la de los *Dos hombres comiendo* de la colección Wellington en Apsley House, no tan magistral como la de *El aguador de Sevilla* y la *Vieja friendo huevos* [CAT. 3 y 4]. Allende-Salazar databa este cuadro hacia 1617, con lo que sería el más antiguo conocido de Velázquez. Había una descripción en el *Museo Pictórico* de Palomino (1724, III, 106-1.º) entre las pinturas que Velázquez hizo en Sevilla, en sus mocedades: “Otra, donde se ve un tablero, que sirve de mesa, con su anafe y encima una olla hirviendo y tapada con una escudilla, que se ve la lumbre, las llamas y centellas vivamente, un perolillo estañado, una alcarraza, unos platos y escudillas, un jarro vidriado, un almirez con su mano y una cabeza de ajos junto con él, y en el muro se divisa colgada de una escarpia una esportilla con un trapo y otras baratijas; y por guarda de esto un muchacho con una jarra en la mano y en la cabeza una escofieta, con que representa con su villanísimo traje un sujeto muy ridículo y gracioso”. Es curioso que esta descripción, que recoge detalladamente elementos de esta composición, desde donde habla del “perolillo” hasta “esportilla con un trapo” se aparte tan decisivamente de ella al principio (pues no hay anafe, ni olla, ni lumbre) y al final, ya que, en vez de un muchacho ridículo con una jarra en la mano, hay una muchacha negra, con escofieta, eso sí, por lo que esta obra se ha conocido como *La sirvienta* o *La mulata*. Es posible que la tela que vio Palomino fuera mayor y se haya recortado de ella ese fogón que



Velázquez. *La mulata*.  
Chicago, Art Institute







Detalle cat. 1

había de estar, según los reflejos en el rostro atezado del personaje, a la izquierda de la composición.

Poco después, August Mayer publicaba (1927) otro cuadro semejante, que consideraba el original, siendo el de Beit una repetición o réplica; esta opinión, de la que volvió hasta cierto punto al ver limpio el ejemplar Beit, ha sido seguida por Pantorba, que considera *La mulata* descubierta por Mayer (que pasó entre 1932-36, al Art Institute de Chicago), de mejor calidad que la primera, aunque, al no haberlas visto al natural y por “prudencia, aconseja no excluir ninguna del catálogo de Velázquez”. Gudiol sí que lo ha hecho; y no recoge en el suyo (Barcelona, 1973, n.º 4) sino *La sirvienta* de Chicago, que data entre 1617-18. Para J. Brown, este último ejemplar está demasiado estropeado para poder afirmar su autenticidad (1986, pág. 21).

Lo más curioso del caso es que, en 1933, al someter a una limpieza el lienzo de la colección Beit, se retiró un amplio repinte de fondo y apareció una ventana o abertura por la que vemos una mesa de comer con Cristo de frente y un hombre barbado a su izquierda (derecha del espectador); habría otro, verosímilmente, a su derecha, según la tradicional iconografía de la Cena

Detalle cat. 1



de Emaús. Ello, a la vez que permite pensar que el cuadro se prolongase hacia la izquierda (dando cabida al otro discípulo al fondo y al anafe en primer término), lo transforma en un “bodegón a lo divino”, en que, siguiendo el humor paradójico del sevillano, se transforma por un detalle del fondo una escena despreciable, según los teóricos (ver Carducho), en otra digna del mayor respeto, adaptando el “aggiornamento” de Caravaggio al representar escenas sagradas a un escenario popular (Gállego, 1984). Esta transformación, Velázquez la consigue de manera más magistral, en *Cristo en casa de Marta* [CAT. 2]. Como he señalado en otro lugar. (Gállego, 1974, págs. 135-36 y 180) este sistema de explicar el argumento de un cuadro por un detalle del fondo, pese a los precedentes de Holbein el Viejo, Pieter Aertsen y Heemskerck, es absolutamente original de Velázquez, que va a usarlo en sus obras mayores, *Las meninas* y *Las hilanderas*, explicables gracias a los cuadros (pintados o tejidos) de sus fondos. En este aspecto, la humilde mulata que coopera a la *Cena de Emaús*, donde se afirma la divinidad de Cristo resucitado, parece seguir aquel dicho de Santa Teresa a una de sus monjas, reticente ante las labores de cocina: “También Dios anda entre los pucheros”.

Es posible que ese fondo estuviera ya cubierto cuando Palomino vio el cuadro, a no ser que se refiera al de Chicago. En todo caso, el sexo de la supuesta “mulata” no está bien definido y Martín S. Soria cree que se trata de un muchacho, con lo que, si notamos la cofia (escofieta) y que con la mano izquierda agarra el asa de un jarro vidriado, estaríamos más cerca de la descripción de Palomino.

Camón Aznar, que admite la autografía de ambos cuadros aunque “el cuadro de Chicago parece de más enérgica pincelada”, se inclina a retrasar la fecha hasta 1623-24; aunque los más creen que sea anterior, de 1617-18, y según Allende, como ya hemos dicho, la primera obra conocida de Velázquez.



## 2 *Cristo en casa de Marta*

Lienzo. 60 × 103,5 cm

Londres. The Trustees of the National Gallery

PROCEDENCIA Colección Packe. Norfolk / Sir William M. Gregory (1881) / Legada a la National Gallery por Gregory en 1892

BIBLIOGRAFÍA Mayer 9, Pantorba 14, López Rey 8, Bardi 13, Gudiol 9.

Éste es uno de los cuadros más interesantes y atractivos de la época sevillana de Velázquez. Datable, para López Rey y Camón Aznar, en 1618, lo que admite Gudiol al examinar los restos de la fecha; Bardi propone 1619; Pantorba, 1620. Neil MacLaren, en su catálogo de la Escuela Española, de la National Gallery, piensa que ha de ser una de las primeras obras de Velázquez, ya que muestra influencias de Pacheco en la cabeza de la anciana del primer término, acaso el mismo modelo de la *Vieja friendo huevos* de Edimburgo [CAT. 4], relacionado con el *Retrato de Pacheco y su mujer* del Museo de Sevilla, lo que permite pensar que el joven Velázquez empleaba de modelo a su suegra en ambos casos).

La pintura representa a una joven cocinera majando ajos en el almirez de su cocina, en una mesa donde vemos más ajos, cuatro pescados en un plato, un par de huevos y una cuchara en otro, y una jarrita, probablemente de aceite. Tras la cocinera (cuyo modelo para la cabeza pudo ser el aldeanito que Velázquez tenía contratado según Pacheco) aparece, a la izquierda del lienzo, una anciana con tocas, que señala con el índice de la mano derecha hacia una escena que vemos en el extremo opuesto, a través de una ventana, o del reflejo de un espejo, y que representa a un hombre con túnica, pelo largo y barba, sentado en un sillón frailer, recortándose sobre una puertecilla oscura, en trance de aleccionar, como confirma el ademán de su mano izquierda, a una mujer rubia, destocada y con los cabellos sueltos, sentada en el suelo, a sus pies, escuchando atentamente. Los caracteres descritos permiten identificar a estos dos personajes como Cristo y María Magdalena. Detrás de ésta, en pie, hay otra vieja, con tocas semejantes a la del primer plano, que alza ligeramente los brazos, como si quisiera interrumpir, sin atreverse, la lección del Maestro.

Neil MacLaren identificaba a ambas viejas con un solo personaje, Marta, en cuya casa se desarrollaría este episodio, que responde a un texto del Evangelio de San Lucas (10, 38-42): “Yendo de camino (Jesús) entró en una aldea y una mujer, Marta de nombre, le recibió en su casa. Tenía ésta una hermana llamada María, la cual, sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra. Marta andaba afanada en los muchos cuidados del servicio y, acercándose, dijo: Señor ¿no te da enfado que mi hermana me deja a mí sola en el servicio? Dile, pues, que me ayude. Respondió el Señor y le dijo: Marta, Marta, tú te inquietas y te turbas por muchas cosas; pero pocas son necesarias, o más bien una sola. María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada” (versión de Nácar-Colunga, B.A.C. Madrid, 1953). Neil MacLaren (1952, pág. 74) siguiendo literalmente el texto evangélico, no piensa, al identificar a esa anciana con Marta, que no corresponde su avanzada edad con la juvenil de la







Detalle CAT. 2

Magdalena del fondo, aunque fuera la hermana mayor. Por eso creemos que esa vieja no es sino un personaje secundario, que sirve para llevar a la joven cocinera, que sería Marta, la noticia de que su hermana está inactiva. Como dije en otro lugar (Gállego, 1974, págs. 135-36) sería “una dueña, Hortigosa o Rodríguez, o vecina entrometida que después de ver en el estrado del fondo cómo María escucha a Cristo mano sobre mano, va a acusarla (el dedo índice es revelador de su intención) a su laboriosa hermana Marta, suerte de cocinera o ‘gallega’ para la que pudo servir de modelo un muchacho”.

Pantorba no se detiene a sopesar esta hipótesis al estudiar este cuadro (n.º 14 de su catálogo) al que, “para comodidad de todos”, da el título tradicional de *Cristo en casa de Marta*, aunque lo juzga inadecuado “ya que la escena bíblica a que él se refiere no es el tema del cuadro, sino una visión que se desarrolla en tamaño pequeño, al fondo según el crítico inglés Kaines Smith, en un espejo y que parece pintada como buscando el contrapeso de las dos figuras principales”, lo que induce a quien no se fija a incluirla entre las obras religiosas del pintor. No parece pensar este gran investigador que no sería la única vez que Velázquez explicara la escena del primer término por otra, aparentemente secundaria, del último, como sucede en *La mulata* [CAT. 1], en *Las meninas* y en *Las hilanderas* [CAT. 73 y 62], según teorías generalmente aceptadas hoy. Y que, con su humor paradójico y su deseo de “aggiornamento” caravagesco de la Historia Sagrada, está pintando un “bodegón a lo divino”, por se-



Detalle CAT. 2



Francisco Pacheco. *San Sebastián atendido por Santa Irene*.  
Alcalá de Guadaira (Sevilla), Hospital  
Destruído en 1936



guir la acertada expresión de Emilio Orozco, con que desconcertar a quienes, como Carducho, menospreciaban la pintura de bodegones y cocinas.

En este aspecto, como he apuntado en otros libros (en especial *El cuadro dentro del cuadro*), Velázquez no tendría necesidad de conocer ejemplos análogos de Holbein el Viejo, Pieter Aertsen y Heemskerck, sino que le bastaría haber visto el *San Sebastián* que su maestro y suegro pintó para una cofradía de caridad del pueblo sevillano de Alcalá de Guadaira (destruída en la guerra civil de 1936-39), en cuyo cuadro el santo aparece, en primer término, encamado y convaleciente de su primer martirio, representado al fondo en un cuadro o ventana, recibiendo el auxilio de una santa mujer que le lleva un tazón de caldo y oxea las moscas con una ramita. Una escena “de género” se convierte así en escena “sagrada” por la explicación introducida en su fondo. Agreguemos que el “vulgar” bodegón aparece cuidadosamente pintado, mientras el cuadro del fondo (con otro bodegoncito) es mucho más ligero de factura.

No podemos entrar aquí en la cuestión de si la hermana de Marta era la pecadora Magdalena; los críticos religiosos (como Nácar-Colunga) piensan que no: “Parece claro que esta María que aquí se nos presenta por primera vez no tiene nada que ver ni con la Magdalena ni con la pecadora”. Ello no impide que, tradicionalmente, tanto en este episodio como en el de la resurrección de Lázaro, los pintores y escultores hayan hecho un sólo personaje, reconocible por su cabellera suelta y rubia y su belleza juvenil.



*Jesús y los discípulos de Emaús.*  
Estampa grabada por Jacob Mathan  
sobre una composición de Pieter Aertsen



Detalle CAT. 2



### 3 *El aguador de Sevilla*

Lienzo. 106 × 82 cm

Londres. Wellington Museum (Apsley House)  
The Board of Trustees of Victoria and Albert Museum

PROCEDENCIA Juan de Fonseca, en Madrid, 1623 / Pasa a G. Bracamonte y de éste a la colección del cardenal infante don Fernando de Austria, Alcázar de Madrid / En 1700-1701 en el Buen Retiro / En 1754 un italiano, el P. Caimo, lo describe en una de sus *Lettere* ya en el nuevo Palacio Real, en cuyos inventarios de 1772 y 1794 figura. Ceán Bermúdez lo cataloga en su *Diccionario Histórico de Bellas Artes* de 1800 / En 1813 es sacado del palacio y apresado por lord Wellington, que lo lleva a Londres. Fernando VII se lo regala / En Apsley House, más tarde convertida en Wellington Museum, donde figura con el n.º 1608.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 86, Mayer 118, Pantorba 21, López Rey 124, Bardi 20, Gudiol 11.

Probablemente es la obra maestra de la etapa sevillana de Velázquez, a no ser (como insinúa, en paréntesis, J. Brown, 1986, pág. 12) que fuera pintado ya en Madrid, en su segundo y definitivo viaje de 1623, que no parece probable, si tenemos en cuenta que el modelo era, al parecer, un corso, llamado “El Corzo”, tipo entonces popular en Sevilla, según recogen López Rey (pág. 163), Pantorba (pág. 78) y Camón (pág. 208). De indiscutible autografía, ya que seguimos su traza desde 1623, en que su autor lo regala o vende al canónigo sevillano don Juan de Fonseca, que tenía en la nueva corte de Felipe IV el cargo de “sumiller de cortina”, a la vez eclesiástico y palatino, que, entre otros derechos y obligaciones (mezclados íntimamente en la complicada etiqueta palatina), tenía el de asistir a los reyes en su capilla y descorrer la cortina que los celaba a los cortesanos. Fonseca, como tantos otros sevillanos fue traído a Madrid por Olivares, que, aunque nacido en Roma, pertenecía a Andalucía por sus títulos y amistades y protegió a sevillanos como el poeta Francisco de Rioja y el propio Velázquez, a quien el conde duque hizo llamar por Fonseca a poco de regresar a su ciudad natal después de su fallido primer viaje a Madrid. El cuadro quedó en el Alcázar y pasó luego al nuevo Palacio del Retiro, donde lo vio Palomino, el primer autor que trata de él (*Museo Pictórico*, III), aunque en su descripción se aparte de la realidad todavía más que en la *Vieja friendo huevos* [CAT. 4], ya que habla de “la pintura que llaman del Aguador, el cual es un viejo muy mal vestido y con un sayo vil y roto que se le descubría el pecho y vientre con las costras y callos duros y fuertes y junto a sí tiene un muchacho a quien da de beber”, y el personaje del cuadro lleva un capote pardo, con manga boba o descosida, que hace asomar la blanquísima camisa, traje de cierta dignidad, pese a su modestia, y que no descubre sino la nobilísima cabeza (para Camón este retrato “prefigura” el del magistrado *Don Diego del Corral* [CAT. 30], por el aplomo y dignidad de su figura y el sosiego y meditación de su actitud [pág. 206]). No ha de extrañarnos el error de Palomino, más frecuente de lo que parece en descripciones de obras de arte, en especial antes de la fotografía, cuando había que fiarse de la memoria. El cuadro pasa luego al nuevo Palacio Real, donde lo vio Ponz, que recoge el elogio (con reparos) del neoclásico A. R. Mengs, y de donde Goya lo grabó al aguafuerte. Pantorba afirma que “es el cuadro que cuenta con mayor literatura antigua”. Sacado de Madrid por el hermano de Napoleón, el rey intruso José I, cuando tuvo que escapar precipitadamente, fue apresado en su equipaje por el





vencedor de la batalla de Vitoria (1813), el general Arturo Wellesley, quien lo llevó a Londres en unión de otras pinturas, preguntando al gobierno español qué debía hacer con ellas. Fernando VII, repuesto en el trono de España, se apresuró a regalárselas; por lo que hoy sigue en el Museo Wellington, en unión de otras dos obras adscritas a Velázquez.

La fecha de ejecución oscila entre 1619-20 (López Rey), 1620 (Bardi), 1621 (Pantorba) y 1622 (Gudiol), quien supone que la réplica o copia de la antigua colección Contini-Bonacossi de Florencia, en exceso desdeñada por Pantorba, pudiera ser la primera versión del tema por Velázquez (cf. "Varia Velzqueña", Madrid, 1960, pág. 418, Gudiol: *Algunas réplicas de la obra de Velázquez*), aunque más tarde (1973) no la incluye en su catálogo. Este ejemplar se diferencia, además de por la ejecución, más seca y dura, por llevar el aguador un gorro o bonete añadido, lo que parece impropio de un copista. Se conocen otras dos, una de ellas en Baltimore, Walkers Art Gallery. El cuadro de Apsley House es contemporáneo de la *Vieja friendo huevos* o posterior a ella en unos meses, según Beruete, que la encuentra más inexperta de técnica. La composición es superior en el *Aguador*, describiendo una espiral luminosa que, partiendo del cántaro del primer término (que el artista sitúa fuera del cuadro,



Velázquez (?). *El aguador de Sevilla*.  
Florencia, Colección Contini-Bonacossi



Detalle cat. 3





Velázquez. *Retrato de un caballero* (Juan de Fonseca?). Detroit, Institute of Arts.  
Juan de Fonseca fue, al parecer, el primer propietario de *El aguador de Sevilla*

ya en el espacio del espectador, como mucho después el suelo de *Las meninas*) y pasando por la alcarraza más pequeña, colocada sobre una mesa o banco (a su vez portadora de una taza blanca), concluye en las tres cabezas de los personajes, por orden de edades, terminando por el viejo aguador.

Éste, mientras “saca” la mano izquierda del espacio de la escena, para sujetar el asa del cántaro grande (asombrosamente pintado, con el volumen del mejor futuro Zurbarán, pero con detalles de impregnación y gotitas de “sudor” insuperables), tiende con la diestra una grande y elegante copa de cristal fino, llena de agua transparente, en cuyo fondo se ve la silueta de un higo, destinado según los comentaristas a perfumar el agua, “de virtud salutífera” según Camón, pero que pudiera ser un símbolo sexual. Un niño, con la

cabeza levemente inclinada (como el recadero de la *Vieja friendo huevos*, aunque no parece sea el mismo), se apresta respetuosamente a coger la copa; por su traje oscuro y su cuello parece persona de cierta condición. Entre la cabeza de ambos se interpone, en penumbra, la de un mozo de más edad, que bebe ávidamente de una jarrilla de vidrio. He supuesto que esta composición pudiera significar la Sed, pero más apuradamente las tres edades del hombre, en una suerte de ceremonia iniciática: el viejo tiende la copa del conocimiento (acaso del amor) al adolescente, quien la recoge con la misma gravedad, sin mirarse entre ellos, ni a la copa. El mozo, más vulgar, del fondo, bebe de su vulgar jarra de vidrio soplado, con ansia. Como he supuesto en mi libro *Velázquez en Sevilla* (1974, pág. 132), “La Vejez tiende a la Mocedad la copa del conocimiento, que a ella ya no le sirve, mientras el hombre de media edad bebe con fruición”. El vidrio transparenta el fruto y el agua, hasta entonces escondida en el cántaro de barro.

Domina en esta escena la misma inmovilidad que en la *Vieja friendo huevos*. El cuidado de dibujo y materia están llevados al extremo. Dentro de la manera sevillana, Velázquez nunca llegó tan lejos, con la novedad de la aludida rotura del cuadro, esa apertura del espacio del marco hacia el espectador, en cuyo propio espacio, al alcance de la mano en su perfección de valores táctiles, está ya el cántaro grande, precursor de los bodegones de Cézanne y Juan Gris.



## 4 *Vieja friendo huevos*

Lienzo. 99 × 169 cm

Edimburgo. National Gallery of Scotland, 2180

**PROCEDENCIA** En Inglaterra en el siglo XIX, acaso comprado en Sevilla por David Wilkie (Pantorba). Acaso en la tienda de Smith en Bond Street. Parece que se vendió por 40 libras en 1863 / Colección de sir Charles Robinson / Sir Frederick Lucas Cook y sus herederos, Richmond / National Gallery de Edimburgo, por compra en 57.000 libras, en 1955.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 84, Mayer 111, Pantorba 16, López Rey 108, Bardi 6, Gudiol 8.

La fecha de este cuadro, ejecutado en Sevilla antes del primer viaje de Velázquez a Madrid, en 1622, se sitúa en 1618. Según David Baxandall (1957, XCIX, pág. 156), que sigue Camón, al limpiar el cuadro apareció la fecha, aunque con las dos últimas cifras en parte borradas, pero que permiten esa datación, que siguen Bardi y López Rey. Pantorba y Gudiol la atrasan hacia 1620. Ignorada de los críticos antiguos, no aparece en Cruzada-Villaamil, Stirling, ni Bürger. Curtis la admite en 1883. La autografía es indiscutible. El cuadro es característico de la manera sevillana del autor (Gállego, 1974) y es, con el *Aguador*, la cumbre de ese periodo. Por esa razón, pareció a algunos prematura la fecha de 1618. Brown, que admite esa fecha, dice que “es la primera, entre las pinturas de género, que puede ser llamada obra maestra” (pág. 12), y Trapier lo coloca inmediatamente antes de *El aguador de Sevilla*, entre la *Epifanía* de 1619 y el viaje de 1622 (pág. 64), como “uno de los más bellos bodegones de Velázquez”, y supone, con Justi y Beruete, que es uno de los tres citados por Palomino (1724, III-106-1.º) “donde se ve un tablero que sirve de mesa con un anafe y encima una olla hirviendo”, aunque en muchos detalles no coincida con éste, y en especial al no hablar de la vieja. A propósito de ésta, Camón señala su parecido con la anciana del supuesto retrato de Pacheco y su esposa María del Páramo, identificados por Longhi en una tabla de predella de un retablo (Museo de Bellas Artes de Sevilla), lo que permite suponer que



Francisco Pacheco.  
*Retrato de hombre y mujer.*  
(Se piensa que es un autorretrato  
con su esposa).  
Sevilla, Museo de Bellas Artes







Detalle cat. 4

para la vieja del bodegón sirviera de modelo; en todo caso, el parecido de ese retrato con la anciana de *Cristo en casa de Marta* (National Gallery, Londres) es indudable. Ya Neil MacLaren relaciona a esta última vieja (que identifica a mi ver erróneamente, con Marta) con la cocinera, “probablemente la misma” (1952, pág. 74), lo que prueba la costumbre de Velázquez en esa época de emplear como modelos a personas de su intimidad, en este caso a su suegra. Respecto al recadero puede ser el aludido por Pacheco (*Arte de la Pintura*, III, cap. VIII) cuando dice que Velázquez “tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo”, que pudo también servirle para la joven cocinera (a mi ver, Marta) de *Cristo en casa de Marta*.

Este cuadro pertenece a la categoría de pinturas conocidas por “bodegones” o “cocinas”, consideradas como el más bajo escalón del arte, muy atacados por el tratadista Vicencio Carducho (1633, VII, pág. 112) cuando critica, probablemente pensando en Velázquez, a “los artífices que poco han sabido o poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte a conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos...”. A lo que replica Pacheco (op. cit. *ibid.*) “¿Los bodegones no



Detalle CAT. 4

se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta, alzándose con esta parte sin dejar lugar a otro y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos... halló la verdadera imitación del natural". El mismo Pacheco confiesa haber pintado "un lencecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes" en 1625, estando en Madrid y "para agradar a un amigo", lo que está demostrando que incluso para él es cosa de poca monta. En esto, como en todo, Velázquez barajó los términos, pintando bodegones "a lo divino" (como *Cristo en casa de Marta*, es decir, representando temas sagrados, con lo que mezcló la "historia" (o escena) sacra con el género más desdeñado. Ello no nos aclara quiénes podían ser los destinatarios en Sevilla de estas "cocinas", ya que se ignoran sus compradores y no los podía pintar todos "para agradar a un amigo". Desde sus primeros éxitos, parece destinado a ganarse la vida en la esfera religiosa (*Epifanía, San Juan en Patmos, Inmaculada, Apostolado*) en la que su maestro y suegro tenían gran influencia.

Esto no impide que Velázquez, educado en las teorías platónicas de la plasmación de la idea en el cuadro (Gállego, 1972, II, cap. II) no tuviera





Detalle cat. 4

intenciones simbólicas que enaltecieran esos, al parecer, groseros temas; ello entraría, por otra parte, en su carácter irónico, amigo de la paradoja. He supuesto que la *Vieja friendo huevos* pudiera representar el sentido del Gusto, si *El aguador* significaba la Sed, aunque la explicación no me convence. Acaso con el tiempo encuentre otra más convincente, como la que arriesgo para *El aguador*.

El cuadro representa a una vieja cocinando unos huevos en un anafe. El título que suele darse a este cuadro es *Old Woman frying Eggs* (Vieja friendo huevos), aunque Trapier prefiere *cooking* (cocinando); Brown habla de que esos huevos “son cocinados en agua o caldo” (pág. 12), lo que rechaza la fritura. Pudiera tratarse de huevos escalfados, aunque la identificación del guiso con la sopa de ajo, con huevo, me parece improbable.

En mi libro *Velázquez en Sevilla* (Sevilla, 1974) afirmo que este cuadro “representa a una anciana en el momento de freír unos huevos: con la mano derecha remueve el aceite de su cacerola de barro vidriado con una cuchara de madera, para que no se pegue la clara; con la izquierda se apresta a cascar otro huevo en el borde del recipiente, colocado sobre un anafe. Entonces levanta la mirada, aunque sin fijarla, hacia un muchacho... portador de un frasco de vino y de un gran melón de invierno. Esta acción, que entraña dinamismo, está expresada por Velázquez con una quietud desconcertante. Las miradas no se encuentran y los personajes parecen tan inmóviles como los objetos que los rodean, como sorprendidos por objetivo fotográfico en el momento de ir a hacer algo que no llegan a hacer. Una sensación de quietud semejante habría que buscarla, no en Caravaggio, siempre dinámico, sino en pintores nórdicos como Georges de la Tour o los Le Nain”. Algo después (*Diego Velázquez*, 1983, pág. 40), al insistir en esa extraña quietud, “el muchacho mira hacia el espectador; mientras la vieja, con expresión de ciega, no mira a nadie”, la fundo en que “la atención del pintor, al convertirlos en objetos, les quita la vida”.

La composición es excelente: ante los ojos apagados de la mujer se abre un vórtice en el que la esportilla colgada, la cabeza del recadero, sus manos con melón y botella, la cazuela con anafe, la mano derecha de la mujer, y un caldero de cobre forman un a modo de curva helicoidal. El lado derecho, ocupado por la vieja con su mantilla clara, forma un contrapunto a la oscuridad de la izquierda, gracias a la blancura del plato, la jarrita y el huevo de la mano izquierda. La pequeña naturaleza muerta de la mesita (con un mortero, una cebolla, otro jarro y la jarrita con el plato y el cuchillo) es tan gustosa como un Chardin. Toda la composición adopta una forma oval. El cromatismo es perfecto, basado, como señala Gudiol, en acordes cromáticos muy próximos. “Velázquez consigue en este lienzo aunar la claridad cristalina de cada cosa, exenta en su dureza, con una prodigiosa sensación de unidad” (Camón, 1964, pág. 203).



Detalle CAT. 4



## 5 *Francisco Pacheco (?)*

Lienzo. 40 × 36 cm

Madrid. Museo del Prado, 1209

PROCEDENCIA Figura entre los bienes de Felipe V en el inventario de 1746, en el Palacio de La Granja / Ingresó en el Prado en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 222, Mayer 390, Pantorba 7, López Rey 549, Bardi 19, Gudiol 31.

Fue Allende-Salazar quien identificó este busto de hombre maduro, vestido de negro, con gorguera alechugada de lienzo, con el maestro y suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, en 1925. Abona esa identificación la aparición del mismo personaje, de perfil, en *La adoración de los Magos* [CAT. 8] cuadro que suele considerarse hecho sobre modelos familiares (entre ellos la esposa de Velázquez, su primera hija y su suegro y maestro, Pacheco), a la manera de los caravagistas. Desde ese momento, y aunque no haya prueba documental, todos nos complacemos en admitir que ése sea el autor del *Arte de la Pintura* y del *Libro de Retratos*, que, al parecer, nos dejó su autorretrato (algo diferente, pero ¿quién se ve como lo ven los demás?) en compañía de su esposa en un cuadro del Museo de Sevilla.

Sobre la autoría de este cuadro no hay apenas discusión. Tampoco sobre su adscripción a la época sevillana de Velázquez. Pantorba lo cree pintado hacia 1618, lo que haría de él el cuadro del autor más antiguo de los conservados en España; la *Epifanía*, a que antes nos hemos referido, es de 1619. Otros, a los que sigue Bardi, piensan en 1620. Mayer y Allende-Salazar lo relacionan con el *San Pablo* de Barcelona, fechable hacia 1619. Cruzada Villaamil lo da por dudoso; pero Beruete y la mayoría de los críticos lo consideran auténtico. Hay que confesar que no había en Sevilla nadie capaz de pintarlo, salvo el joven yerno del retratado. Como escribe Pantorba: “Nada más natural que Velázquez retratara a su maestro y suegro, y lógicamente en Sevilla, antes de



Probable autorretrato de Pacheco, en el *Retrato de hombre y mujer* del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Véase pág. 74



Detalle de la *Adoración de los Magos* con el supuesto retrato de Pacheco. Véase CAT. 8, pág. 95







Francisco Pacheco.  
*Libro de Descripción de Verdaderos Retratos.*  
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

instalarse en la corte...". Si el retratado, según Madrazo, no aparenta más de treinta y cinco años, mal pudiera ser Pacheco, nacido en 1564 y que, en la fecha hipotética de 1619, tendría ya cincuenta y cinco; aunque, como el propio Pantorba reconoce, el retratado puede tener veinte años más de los que Madrazo le atribuye.

Francisco Pacheco (a quien no se debe confundir con el humanista del mismo nombre y de la generación anterior, canónigo de la catedral hispalense) era natural de Sanlúcar de Barrameda (y no de Sevilla, como dice Palomino) y allí está bautizado en la fecha de 1564 (y no en 1580, *ibid.*); murió en Sevilla en 1644, según noticia del catálogo del Prado en cabeza de sus cuatro cuadros de sendos santos (n.º 1.022, *Santa Inés*; 1.023, *Santa Catalina*, 1.024, *San Juan Evangelista* y 1.025, *San Juan Bautista*, fechables en 1608). Hizo testamento en 1639 y, según Sánchez Cantón (en la introducción a su edición del *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, I, pág. XXIX) "vivía en 1649", lo que hace recordar que Palomino y Ceán Bermúdez fechan su fallecimiento hacia 1654. Debió de llegar joven a Sevilla, donde ya aparece en 1583, protegido de su tío, el licenciado y canónigo a cuya academia o tertulia (modelo de la futura y famosa del sobrino) asistían poetas y artistas. Fue discípulo de Luis Fernández y no viajó fuera de España, pero bastante dentro de ella. Según Sánchez Cantón, a quien seguimos en esta breve biografía, estuvo al menos cinco veces en la corte. Fue pintor reputado, veedor de la Inquisición sobre pinturas sagradas, amigo de Vicente Carducho, Pablo de Céspedes, Francisco de Rioja y Juan de Fonseca, sumiller de cortina de Felipe IV, que facilitó el primer viaje

de Velázquez a la corte del nuevo rey. En su hermosísimo *Libro de Retratos* (1599), (manuscrito en la Fundación Lázaro Galdiano), se advierte su relación con lo más granado del arte, letras y clero sevillano, en esencial con los jesuitas, inspiradores de no pocas de sus reglas iconográficas del libro *Arte de la Pintura*, cuyo manuscrito terminó en enero de 1638, y que fue publicado tras su muerte. Ello no impedía el carácter neo-platónico de su academia, en la que se formó Velázquez, como señala Menéndez Pelayo, aunque desdeña las reglas icónicas de Pacheco, de pudibundez de congregante. Como pintor religioso tuvo mucha fama y fue uno de los maestros de la generación de transición entre el manierismo y el naturalismo; pero hay que reconocer que no rebasa una honrada medianía, siendo sus mejores obras las *Inmaculadas*, en especial la "*de Miguel Cid*" (1621). Para la Casa de Pilatos, del duque de Alcalá, pintó fábulas alegórico-mitológicas, como las *Caídas de Ícaro* y *de Faetón*. Parece que fue el que policromó algunas tallas del escultor Juan Martínez Montañés. Sus mejores obras son los retratos, pintados y, en especial, dibujados. Carente de envidia, ensalza en sus obras escritas y en sus acciones la superior figura de su yerno, que pone por modelo de pintores. El retrato de Velázquez lo presenta con gesto vivo, casi impaciente, como deseando responder. La perilla canosa abona su identidad en 1629. El cuello en lechugilla (moda que aboliría la casi inmediata pragmática de austeridad de Felipe IV) es un prodigio de observación y revela, por el desorden de sus pliegues, la vivacidad de quien lo lleva.



Francisco Pacheco.  
*Inmaculada de Miguel Cid.*  
Sevilla, Catedral



## 6 *La venerable madre Jerónima de la Fuente*

Lienzo. 160 × 110 cm

Madrid. Museo del Prado, 2873

PROCEDENCIA Convento de Santa Isabel la Real, de Toledo / Adquirido por el Ministerio de Educación Nacional a la comunidad del convento citado, con ayuda del Patronato del Prado, en 1944 / Museo del Prado, desde esta fecha.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 546, Pantorba 18, López Rey 577, Bardi 17, Gudiol 17.

Este impresionante retrato no fue catalogado hasta 1926, en que, con motivo de una exposición de la Orden de San Francisco, conmemorativa del séptimo centenario de la muerte del Fundador (1226) organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en Madrid, se descubrió en la clausura del convento de Santa Isabel la Real, de Toledo, cuya comunidad lo atribuía a Luis Tristán. Al ser restaurado, apareció la firma *Diego Velázquez* y la fecha, 1620, que lo hace el primer cuadro conocido firmado por el pintor. Poco tiempo después, el restaurador del Museo del Prado, don Jerónimo Seisdedos, descubría en el mismo convento otro cuadro, casi idéntico (salvo en la posición del crucifijo que la monja enarbola, que en el primero se ve de espaldas, y en el segundo, de lado) y también firmado y fechado por Velázquez, hoy en la colección Araoz, de Madrid.

En 1988 ambos retratos fueron expuestos, juntos, en el Museo. Suele considerarse original el del Prado, en especial por la posición del crucifijo, más acertada que en el de Araoz, lo que (a juicio de Seisdedos y de Pantorba) parece indicar una corrección posterior. Ambos llevaban una filacteria que, saliendo de cerca de la boca de la monja, dice lo siguiente: "SATIABOR DVM GLORIA... FICATVS VERIT", y que fue borrada en el ejemplar del Prado, por considerarse añadida, aunque en la época del cuadro tales inscripciones eran frecuentes y todavía Pereda, Murillo y Valdés Leal, las siguen empleando años después. En la parte superior del cuadro se lee: "BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEI". En la parte inferior, a ambos lados del personaje retratado, hay una larga inscripción que dice:

"Este es verdadero Re / trato de la Madre  
Doña Jerónima de la Fuente, / Relixiosa del Con-  
vento de Santa Isabel de los Reyes de T.  
Fundadora y primera Ab / badesa del Convento de Santa  
Clara de la Concepción / de la primera regla de la Ciu-  
dad de Manila, en Filipin / nas. Salió a esta fundación  
de edad de 66 años, martes / veinte y ocho de Abril de  
1620 años. Salieron de / este convento en su compa-  
ñía la madre Ana de / Christo y la madre Leo-  
nor de Sanct Francisco / Relixiosas y la herma-  
na Juana de Sanct Antonio / novicia. Todas personas  
de mucha importancia / para tan alta obra".

Esta inscripción es, indudablemente posterior, al referirse a una fundación todavía no realizada en el momento de la ejecución del retrato, entre el 1 y el 20 de junio de 1620, fechas de la estancia de la efigiada en Sevilla, según Camón Aznar (1964, I, pág. 240).

BONVM EST PRESTOLARI CVM SILENTIO SALVTARE DEVM



In nomine domini Amen  
En esta de villa de la tierra  
de Santa y obediencia  
de las señoras y señores  
de la casa de concepcion  
de la villa de Madrid en la  
ciudad de los reyes mada  
re e años salieron de  
esta madre Ana de  
nora de la casa de concepcion  
de la villa de Santa Ana de  
de Madrid en el año de

de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de  
de la villa de





Velázquez. *La venerable madre Jerónima de la Fuente*.  
Madrid, colección Fernández de Araoz

Pantorba (1955, pág. 75) asevera que la monja era de Toledo, hija de don Pedro García Yáñez y doña Catalina de la Fuente. Tras este retrato, se embarcó en Cádiz, pasó a San Juan de Ulúa y de allí, a México, llegando a Manila en agosto de 1621. Murió en esta ciudad en 1630. “Por su espíritu activo y sus dotes literarias, vino a ser una hermana menor de Santa Teresa de Jesús”. A ejemplo de esta fundadora carmelita, retratada a instancia de sus monjas por fray Juan de la Misericordia, las clarisas de Toledo quisieron un retrato de la madre Jerónima de la Fuente y, acaso por mediación de Pacheco, amigo de frailes (en cuyo *Libro de Retratos* figuran dos franciscanos, fray Luis de Rebolledo y fray Juan de la Cruz) y famoso retratista, lo encargarían a Velázquez, por esas fechas sometido a los encargos eclesiásticos (*Retrato del venerable Cristóbal Suárez de Ribera* y numerosos cuadros de temas sacros), ya que ignoramos cuál era su clientela de los temas profanos, dentro del naturalismo caravagesco que se había contagiado a Sevilla.







El cuadro impresiona por la presencia física y espiritual del personaje, semejante a una imagen de madera, vestida con el hábito marrón de las clarisas, túnica y manto de paño burdo, que cae a grandes pliegues. Se nota en el tratamiento del rostro huella de la rigidez de Pacheco, pero la luz es ya el *deus ex machina* del cuadro y se desliza por las curtiduras facciones y por las fuertes manos de la fundadora, ocupadas en sostener la cruz y el libro con decisión misionera. La expresión severa parece acentuada en el ejemplar de Araoz, subrayada por la fuerza del entrecejo, la mueca algo despectiva de los labios y la mirada, honda y triste, que nos sigue sin descanso, entre un ligero brillo de lágrimas no vertidas. La influencia de los tallistas contemporáneos es evidente en esta figura casi táctil, cuyo trozo más de pintor es la toca blanca, de finas y delicadas arrugas, que, aureolando la faz como un presagio de santidad, lleva invencible nuestra mirada a cruzarse con la de la madre Jerónima. En ese rasgo, en la ausencia de toda concesión a lo bonito, a todo escaqueo de la imaginación, y en la firmeza con que esa mujer está plantada y construida, ya advertimos la presencia de Velázquez, aun en una obra primeriza. El cambio de posición del crucifijo no es casual: Velázquez presenta en el ejemplar del Prado a la penitente; en el de Araoz a la misionera.



Fray Juan de la Misericordia. *Santa Teresa*.  
Sevilla, Convento de las Carmelitas



Velázquez. Detalle de *Cristo en casa de Marta*.  
Londres, National Gallery [CAT. 2]

Jonathan Brown apunta (1986, pág. 34) cierta ambigüedad en la definición del espacio, como suele suceder en las obras tempranas. Al pintar Velázquez una figura de pie “un tipo de *pose* que impele al artista a proporcionar la ilusión de un suelo”, parece como si lo inclinara hacia arriba, en lugar de seguir las reglas de perspectiva lineal, lo que permite plantearse la cuestión de que “Velázquez pudiese ignorar la perspectiva lineal”. Conociendo su independencia, más nos inclinamos a la segunda hipótesis, que la conociese y hubiese decidido no usarla.

De hecho, al joven pintor ya no le interesa la definición del suelo, que vemos expresado según las reglas en el “cuadro dentro del cuadro” con Jesús predicando a María Magdalena al fondo de *Cristo en casa de Marta* [CAT. 2] aproximadamente de la misma época que el retrato de la monja. La sensación de verticalidad del suelo se debe, en buena parte, al letrero que lo ocupa a ambos lados de los pies de la retratada; pero para ponerla en un espacio real, al pintor parece bastarle con la sombra que produce en el suelo, lo que llevará a sus últimas consecuencias en 1632, al pintar al comediante *Pablo de Valladolid* sobre un fondo uniforme (claro, en este caso) cuyo modelo se define simplemente por las sombras de las piernas [CAT. 57].

También manifiesta su incapacidad (o falta de interés) en idealizar lo que pinta. Esta virtuosa y culta religiosa más parece un *memento mori*, una *vani-tas* vestida de estameña, que el retrato de una madre querida y venerada. Nunca pintó Velázquez una figura tan poco acogedora. Ello prueba su falta de vocación hacia una pintura religiosa a la que, de seguir viviendo en Sevilla, hubiera tenido que adaptarse.



## 7 *Autorretrato (?)*

Lienzo. 56 × 39 cm

Madrid. Museo del Prado, 1224

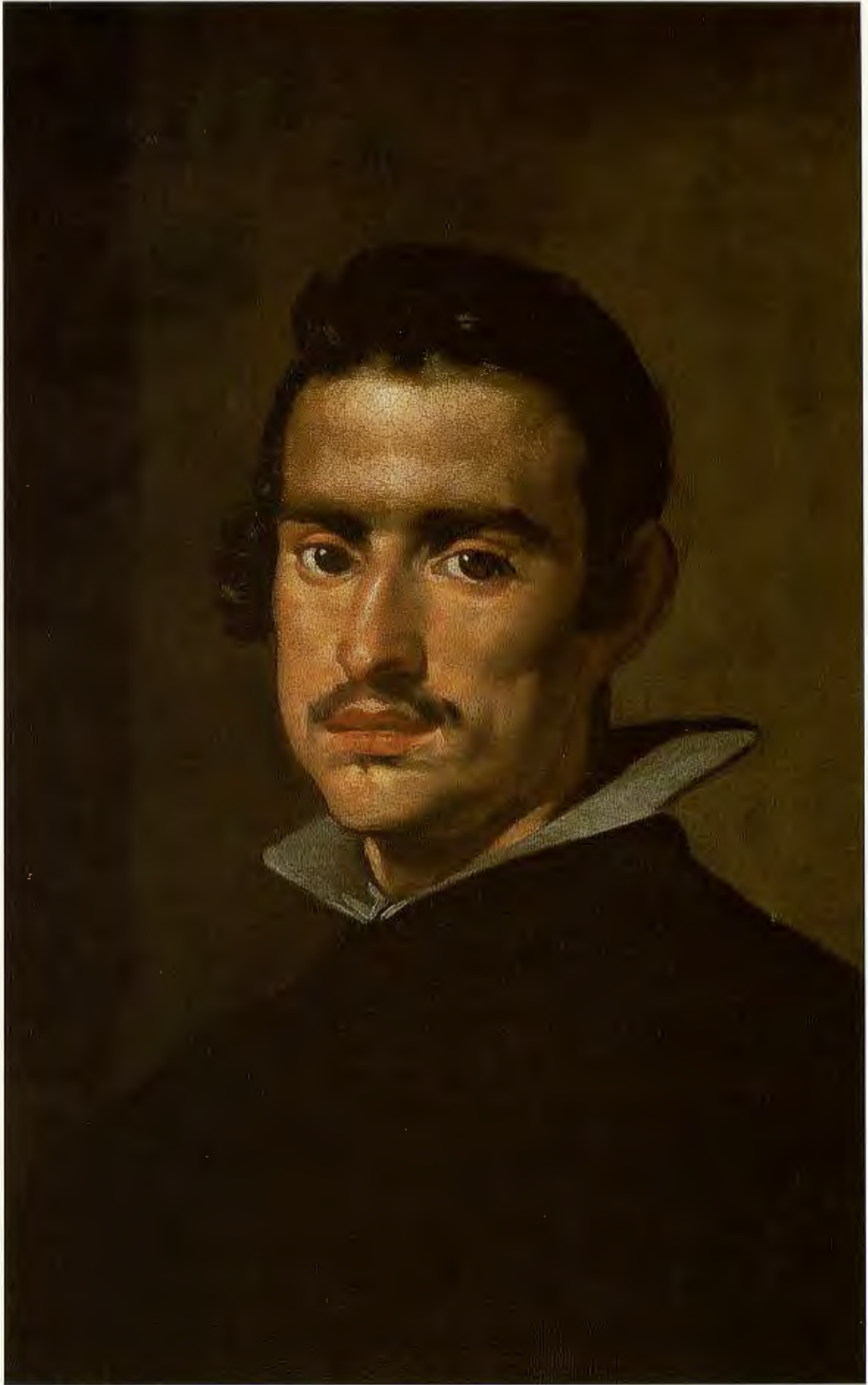
PROCEDENCIA Se desconocen datos concretos anteriores a su ingreso en el Museo, en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 223, Mayer 383, Pantorba 23, López Rey 565, Bardi 25, Gudiol 47.

Sobre la autoría de este cuadro, aunque generalmente admitido como obra de Velázquez, ha habido disidencias. Carl Justi lo considera apócrifo, ya que no puede ser del maestro un cuadro pintado “de tan ruda y áspera manera”. Beruete lo creía una copia. Tales opiniones pesaron en el catálogo del Museo del Prado, que, en su edición de 1903 lo califica sólo de “atribuído” a Velázquez, mientras en las anteriores lo creía auténtico. Ya en su primer catálogo (1819) se recogen dos retratos desconocidos, “del primer tiempo de Velázquez”, uno de los cuales puede ser éste. Madrazo en el “catálogo extenso” de 1872 dice: “Figura un retrato con golilla, como procedente de la ‘casa de la Duquesa del Arco’, en el inventario de la colección de Carlos III, Palacio Nuevo, ‘cuarto del Príncipe’, accidentalmente en el ‘estudio’, del pintor La Calleja. Era en verdad aquel de mayores dimensiones, pero pudo haber sido cortado”. Madrazo lo consideraba “del segundo estilo del autor”, esto es, de su primera estancia en Madrid. Hoy se cree obra sevillana, de hacia 1622-23 según Pantorba; de hacia 1623 según la última edición del catálogo del Museo. A partir de la de 1933, ya los catálogos lo consideran de Velázquez y probable autorretrato, según la opinión de Allende-Salazar, afirmando que “la dirección de la mirada, la semejanza con el modelo de *San Juan de Patmos*, de la colección Frere (hoy en la National Gallery de Londres), etc., han llevado a la hipótesis de que sea autorretrato”. También Jacinto Octavio Picón creía esta hipótesis al advertir la fijeza de la mirada: “Los ojos tienen la expresión, al mismo tiempo ávida y penetrante, fugaz y escrutadora, propia de quien mira rápidamente lo que va pintando. Una vez hecha esta observación, es difícil desterrar la idea de que aquellos ojos miran hacia un espejo”. Al recoger esta opinión, Pantorba comenta, agudamente, que en cambio la postura de la cabeza del *San Juan* “no es precisamente la más adecuada para justificar el autorretrato” (Pantorba, n.º 23, pág. 82).

Por eso, aunque admitiendo que los dos personajes salen de un mismo modelo, duda de que éste sea Velázquez, y le parece más verosímil que se trate de cierto Juan Velázquez de Silva, que figura en un documento sevillano de 1621, muy probablemente hermano del artista, “aunque lo más razonable es decir que no sabemos quién fue la persona pintada en ambos casos”.

Se trata de un busto de joven, con traje negro y golilla blanca, sobre la que destaca una cabeza de cutis moreno, con abundante pelo negro en cabellera, cejas y bigote —muy juvenil, sin guías marcadas—, y ojos oscuros que miran fija y serenamente, nariz aguileña, mentón pronunciado y labios encarnados y bien dibujados. Lleva patillas, pero no excesivas, y todo él respira honradez, calma y veracidad. Sobre el fondo gris destaca ese recio retrato, que nos complacería fuera el del pintor.







Velázquez. *San Juan en Patmos*. Detalle (véase pág. 28).  
Londres, National Gallery

Lafuente Ferrari sigue, sin embargo, la idea de Pantorba y apunta que, en efecto, hubo un hermano del pintor, Juan Velázquez de Silva, vecino de la colación (o parroquia) de San Vicente, que en 1621 apadrinó a la segunda hija del artista, Ignacia, siendo este retrato de poco después.

En cambio, Camón Aznar, defendiendo la identidad del retratado con el pintor, supone este cuadro hecho después de su éxito en Madrid, al entrar el 6 de octubre de 1623 al servicio de Felipe IV. El cuadro pudiera ser entonces de 1624, en lo que Camón coincidiría con “la segunda manera” de Madrazo. Este autor señala la novedad del fondo gris, que Velázquez usará en adelante, y la manera de modelar la cabeza, no por las sombras sino por la luz. En cualquier caso, es un cuadro de gran belleza.



Detalle cat. 7



## 8 *La adoración de los Magos*

Lienzo. 203 × 125 cm

Madrid. Museo del Prado, 1166

PROCEDENCIA Capilla del Noviciado de Jesuitas, Sevilla (?) / Colección de don Francisco de Bruna, finales del siglo XVIII. A su muerte (1804) su sobrino, don Luis Meléndez le ofreció al rey Fernando VII / Monasterio de El Escorial, según Pedro de Madrazo, en su catálogo del Prado (atribución a Zurbarán) / Museo del Prado, desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 9, Mayer 7, Pantorba 12, López Rey 6, Bardi 9, Gudiol 16.

La fecha de este lienzo que aparece en la piedra, bajo el pie de la Virgen, parece ser 1619; así lo declara el catálogo del Museo (1985, pág. 726) y así lo admiten la mayor parte de los críticos, a excepción de J. Camón Aznar, que lee 1617 (1964, pág. 216 y ss). Es probable que lo pintara para la Compañía de Jesús, con la que su suegro y maestro, Francisco Pacheco, mantenía cordiales relaciones, como prueban no sólo su libro *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649) sino también su *Libro de descripción de verdaderos retratos* (Manuscrito incompleto, Sevilla, 1599; Fundación Lázaro Galdiano, Madrid), donde predominan los jesuitas. Curtis y Mayer recogen una noticia, no comprobada, según la cual el cuadro figuraba hacia 1775 en la colección de don Francisco de Bruna, Sevilla, donde lo vio el viajero inglés Richard Twiss; parte de esa colección procedía de los jesuitas, expulsados de España por Carlos III. J. Ainaud de Lasarte piensa que fuera para el noviciado de San Luis y así lo admite Gudiol.

Para López Rey, el cuadro en sus orígenes sería mayor. Elizabeth du Gué Trapier (1948, pág. 43) publica una litografía de Cayetano Palmaroli, copia del cuadro, hecha en 1832, en la que la composición es mayor, hacia ambos lados, con lo que las figuras de los reyes y su paje, al lado izquierdo del espectador, y San José, a la derecha, no están tan cortadas. López Rey piensa que pudo hacer una añadidura el litógrafo, siguiendo su idea del sentido compositivo de Velázquez. Algunos lienzos de este pintor han sufrido recortes (por ej. el *Retrato de Baltasar Carlos, de cazador* [CAT. 45]) y otros, añadidos (como *Las hilanderas* [CAT. 62]), pero teniendo en cuenta el afán de concentración de Velázquez (notable en este último y en otros) parece plausible que el cuadro tuviera las dimensiones actuales, ya que los complementos laterales no lo mejoran, sino que lo deslavazan, y además, siendo un cuadro de altar no es tan probable en sus transformaciones como en un lienzo palatino, destinado a completar una decoración parietal.

Es el primer cuadro fechado que tenemos de Velázquez, que lo pintaría a los veinte años, uno después de su boda con Juana, hija de Pacheco, el 23 de abril de 1618. En mayo de 1619 fue bautizada la primera hija de Velázquez. Ello hace suponer, dado el talante de Velázquez, tan aficionado a basarse en modelos reales y familiares, al estilo de Caravaggio, que esta Epifanía pueda ser un retrato de familia, siendo la Virgen su esposa Juana, el Niño Jesús su hija Francisca, y los Reyes, Melchor el propio Pacheco; Gaspar, Velázquez y Baltasar, el negro, un hermano del pintor o un criado o siervo de la casa (Gállego, 1974, págs. 127-28). Ello no está probado y cada crítico afirma o niega esos parecidos, pero sin duda, Velázquez empleó modelos vivos, acaso con la excepción de San José, cuya cabeza es muy inferior. El paje es el mismo mo-







Juan Bautista Maíno. *La adoración de los Magos*.  
Madrid, Museo del Prado

delo de muchacho que tenía “cohechado” según Pacheco (*Arte...*, II, pág. 146), quien recomienda trabajar del natural (“Yo me atengo al natural para todo”) (*Arte...*, II, pág. 13) pese al idealismo platónico que, según Menéndez Pelayo (1947), dominaba en la “academia” o tertulia de Pacheco, y que éste transfirió a su yerno y discípulo, Velázquez.

En el aspecto naturalista de esta Epifanía se aprecia el caravagismo trascendente que creo propio de un “aggiornamento”, más que de una postura laica, tanto en Merisi, como en Velázquez, dentro de la estética jesuita de la primera generación, la del fundador de la Compañía, San Ignacio de Loyola, que en sus *Ejercicios espirituales* (Gállego, 1972) aconseja ver las cosas religiosas y espirituales con los cinco sentidos, como si estuvieran a nuestro lado. Nada idealista en esta escena, privada de la suntuosidad propia de los Reyes Magos, vestidos aquí de paños gruesos, con simples túnicas y mantos, sin más excepción que las copas doradas donde llevan sus presentes (oro, incienso y mirra) y el cuello con encaje de Baltasar: el contraste es grande, no sólo con Epifanías

más idealistas, sino con la de Juan Bautista Maíno (1611-13, Prado, n.º 886), quien, dentro de un caravagismo atenuado (que le hará más tarde apoyar a Velázquez en la corte) admite, como el mismo Caravaggio, trajes y tocados vistosos. En Velázquez, esos magos pudieran ser nuestros vecinos. La Virgen muestra, en su concentrada expresión, la única nota mística que puede orientar al devoto, por más que Pantorba no vea en ella “el menor asomo de espiritualidad”, no pasando de ser “una bella muchacha sevillana, atenta a sujetar al Infante con manos... recias, vigorosas, un tanto bastas”. Para Justi, esas manos “son lo bastante fuertes para manejar un arado y, en caso necesario, para coger al toro por los cuernos”.



Juan Martínez Montañés. *La Inmaculada Concepción* (“La Cieguecita”). Sevilla, Catedral





Se ha comentado también el aspecto empaquetado del Niño, que contrasta con su viva y simpática expresión; pero no hay que olvidar que los recién nacidos iban en la época (y casi hasta nuestro siglo) fajados y sin descubrir las piernas, y ése es otro dato de la verosimilitud ignaciana de Velázquez.

El colorido es sobrio, tenebrista, fuertemente iluminado de través por un foco luminoso que viene del rincón superior izquierdo. Pese a los colores empleados (túnica rosa y manto azul de la Virgen; túnica verde y manto ocre de Gaspar; manto rojo de Baltasar; túnica violeta y manto amarillo de San José), domina una fuerza plástica de cierta monotonía, cercana a Herrera el Viejo, Pacheco y el futuro Zurbarán. Hay una plasticidad, un espesor en las telas, que las hace semejantes a las figuras talladas; Martínez Montañés (cuya *Inmaculada* de la catedral de Sevilla, llamada *La Cieguecita*, recuerda Camón al analizar la expresión recogida de la Virgen de Velázquez) y en general, la escultura sevillana, ha llegado ya a su cima con anterioridad a la pintura e influye poderosamente en ésta, incluso en su policromía, fuerte y oscura, en la que intervenían pintores, como Pacheco, de la anterior generación. La atención va dirigida, sin rodeos, al Niño, de blanco, que ocupa el centro de la composición, muy apretada. Brown critica la poca espacialidad del grupo de los magos, hablando de cierto aspecto sobrepuesto de *weddingcake* (1986, pág. 21). Creo que es difícil juzgar una "pala" de altar desconociendo los elementos arquitectónicos y espaciales que la rodean. Esta acumulación puede estar relacionada con la contraria desnudez de un muro o con la pareja proliferación de un marco.

Velázquez no sigue el consejo de San Ignacio de situar los episodios del Nacimiento en una cueva o espelunca; por lo demás, la Epifanía sobreviene días después de la Navidad. Hay un fuste de columna apenas visible, y unos apuntes magistrales de arbusto en primer término y de horizonte crepuscular al fondo, que ya revelan al futuro gran paisajista. El empleo del asfalto o betún de judea ha ennegrecido la gama del cuadro.



## 9 *San Pablo*

Lienzo. 99 × 78 cm

Barcelona. Museu d'Art de Catalunya. Palacio Nacional, Montjuic  
(Propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona)

PROCEDENCIA Colección Leopoldo Gil, Barcelona / Museu d'Art de Catalunya.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 18, Pantorba 10, López Rey 34, Bardi 10, Gudiol 27.

Publicado por Mayer, como obra de Velázquez, en 1921 (*Zeitschrift für bildende Kunst*), entonces propiedad de don Leopoldo Gil, de Barcelona, fue depositado en 1922, con otras obras de la misma colección, en el Museo de Arte de Cataluña, que a fines de 1944 lo compró a la viuda de dicho coleccionista. Se cree que formó parte de un *Apostolado* o colección de doce cuadros con sendas imágenes de los doce apóstoles (más, como sucede en los de El Greco, la del Salvador bendiciendo) a la que pertenecería también el *Santo Tomás* del Museo de Orleans [CAT. 10]. A este respecto, cabe recordar que don Antonio Ponz



Velázquez. *El almuerzo*.  
Leningrado, Museo del Ermitage





en su *Viaje de España* (VIII, 1.<sup>a</sup> edición 1778, carta VI, pág. 24 y ss.) se refiere a la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas y en “una pieza más afuera” del oratorio de la celda prioral alta (pág. 33) vio, además de una pintura del “Salvador” de medio cuerpo, de Murillo, “varias que representan apóstoles, que, si son de Velázquez, como allí quieren, puede ser que las hiciera en sus principios”. Ese “Salvador” (que puede ser uno de los numerosos de Murillo o atribuidos, que cataloga, n.º 1694 y 1707, en su *Murillo*, II, págs. 461-62, Madrid, 1981, don Diego Angulo Íñiguez), pudo ser encargado a Bartolomé Esteban para “completar” el *Apostolado* de Velázquez. Pantorba recuerda que en un inventario del convento de San Hermenegildo, de Madrid, realizado en 1786, aparecen “De Velázquez, Don Diego: dos cuadros de 3 palmos de alto y más de 2 de ancho, representa cada uno un apóstol” que pudieran ser los citados *San Pablo* y *Santo Tomás*. Quizás pertenecieran al mismo *Apostolado* varias cabezas o bustos de santos a que se refiere, sin afirmar su autenticidad, Camón Aznar (1964, I, págs. 223 y ss.), de los recogidos por Mayer y Longhi, y que también cita Pantorba (1955, pág. 68).

Este autor da la fecha de 1619 para este lienzo. Otros autores la retrasan ligeramente. Gudiol propone 1620-22, indicando que sería de la misma serie que una *Cabeza de apóstol* (fragmento de una media figura) de la colección condesa de Saltes, de muy buena calidad, que también Camón recoge (pág. 226). El *San Pablo* se llama así por la inscripción “S. PAVLVVS” que figura en la esquina superior izquierda de la tela, aunque puede ser posterior al cuadro y no corresponde (Gállego, 1974, pág. 140), a la iconografía tradicional del Apóstol de los Gentiles, con barba negra y puntiaguda, calva rodeada de escasos cabellos negros, y la espada de su martirio como atributo. Este vigoroso anciano lleva una barba entrecana en abanico y cabello abundante y negro, con algo de blanco en la sien. Va envuelto en un recio manto verdoso, que



El Greco. *San Pablo*.  
Toledo, Museo de El Greco



Velázquez. *Cabeza de apóstol*.  
Colección marqués de Casa-Torres,  
luego condesa de Saltes

apenas deja aparecer en la túnica roja. Está sentado en un plinto o escalón que se confunde con el fondo. Sostiene con su mano izquierda un libro *in folio* que puede referirse a sus Epístolas. La leve aureola que rodea su cráneo le acredita como santo, pues, sin ella, pudiera ser un filósofo, aunque sin el talante satírico que suele enfocar las imágenes de este tipo en Ribera y Velázquez. Camón señala su cercanía técnica a *La adoración de los Magos* del Museo del Prado [CAT. 8]. Es un cuadro casi escultórico, bien modelado, con un colorido terroso, del que Velázquez tardará en liberarse, excelente ejemplar de la época juvenil, caravagesca, del pintor.



## 10 *Santo Tomás*

Lienzo. 94 × 73 cm

Orleans. Musée des Beaux-Arts

PROCEDENCIA Desconocida.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 20, Pantorba 11, López Rey 37, Bardi 12, Gudiol 21.

Véase lo dicho a propósito del *San Pablo* de Barcelona [CAT. 9] respecto a su posible procedencia y a su inclusión en una serie de sendos cuadros de los doce apóstoles (*Apostolado*). Sus fechas pueden ser las mismas, hacia 1619-20, así como sus dimensiones y letrero identificador del personaje, que en este caso es "TOMAS" en la esquina superior izquierda, con letras parecidas. La diferencia de anchura (siete centímetros menos en *Santo Tomás*) permite pensar que la tela está ligeramente recortada en la parte izquierda.

Es curioso que antaño figurase en el Museo de Orleans como obra de Murillo, hasta que don Manuel Gómez Moreno corrigió, acertadamente, tal atribución en *Archivo Español de Arte* de mayo-agosto 1925, suponiéndolo formando parte del mismo *Apostolado* que el *San Pablo*. El personaje, joven, de perfil, va envuelto en un gran manto amarillo, de escultóricos pliegues, que denota la influencia de la talla contemporánea sevillana, llegada a su cumbre antes que la pintura, por las gubias de Montañés y Mesa. Las manos, admirables (y idecían luego en Madrid que Velázquez no sabía pintar manos!), sujetan con fuerza, la diestra, un libro abierto, la siniestra, la pica o lanza. Verdad es que los atributos tradicionales de Santo Tomás son la correa o cinturón y la escuadra (cf. E. y C. Ricci: *Mille Santi nell'Arte*, Milán, 1931, pág. 640). El libro puede referirse a una Epístola (aunque los únicos que las escribieron sean Pablo, Pedro, Santiago, Juan y Judas). El modelo, sin espiritualidad, pero con fuerza, aparenta algo más de veinte años y pudiera ser el mismo del comensal de la derecha de las dos versiones de *El almuerzo* (Leningrado y Budapest), como pudiera ser el anciano de la izquierda modelo del *San Pablo*.

El cuadro, muy vigoroso y compacto, tiene un aspecto, sin embargo, anhelante y como dubitativo, que puede responder a la identificación del apóstol de la duda. Por su caravagismo figuró en la exposición *Caravaggio* de Milán, 1951 (n.º 185 del catálogo).





## 11 *Imposición de la casulla a San Ildefonso*

Lienzo. 165 × 115 cm

Sevilla. Museo de Bellas Artes (Propiedad del Excmo. Ayuntamiento)

PROCEDENCIA Sevilla, convento de San Antonio / Palacio Arzobispal / Ayuntamiento (depositado algunos años en el Museo de Bellas Artes).

BIBLIOGRAFÍA Mayer 43, Pantorba 24, López Rey 47, Bardi 23, Gudiol 28.

Se ignora para quién pintaría el joven Velázquez este gran lienzo, de una devoción muy española, pero especialmente toledana, con el nombre de *La descendión* de que una capilla preciosa, sita en mitad de las naves, conserva las huellas en la catedral primada. Es tema muy repetido en la escultura, algo menos en la pintura, y resulta curioso que El Greco, que pintó para la iglesia de la Caridad de Illescas su maravilloso *San Ildefonso (in situ)* lo representase escribiendo, aunque mirando a una estatua de la Virgen, su inspiradora; en cambio, como escultor, no dejó de tratar el tema (catedral de Toledo).

Se trata de una tradición toledana, que aparece casi como emblema de la ciudad. San Ildefonso, discípulo de San Isidoro de Sevilla, fue destacadísimo prelado de la iglesia visigótica de la época de Recaredo y Recesvinto, sucediendo a San Eugenio II en la mitra de Toledo. Por sus escritos y sermones en defensa de la virginidad de María mereció que la Virgen descendiera del cielo para imponerle una casulla preciosísima, en prenda de gratitud.

Su fiesta se celebra el 23 de enero. Nacido en el año 606, murió hacia el 668 ó 669. La casulla es su atributo. Sobre el tema de *La descendión*, referido por el arzobispo Cixila, sucesor de San Ildefonso, el Museo del Prado atesora un grande y precioso lienzo de Murillo (n.º 979 del inventario) datable hacia 1660.

Este cuadro, desconcertante, marca un hito en la obra de Velázquez. Es innegable la sugestión que nos produce de seguir la huella de El Greco. Según afirma Palomino en su biografía de Velázquez (1724, n.º 106, cap. 1), al hablar de las pinturas que interesaban al joven sevillano, “las que causaban a su vista mayor armonía eran las de Luis Tristán (discípulo de Dominico Greco), pintor de Toledo, por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar y viveza del pensamiento; y por esta causa se declaró imitador suyo...”. El cuadro suele datarse en 1623, esto es, en el intervalo sevillano entre el primer y segundo viaje a Madrid. Es probable que Velázquez se detuviera en Illescas, pueblo que estaba en el camino de Sevilla a Madrid y que pudiera ver las obras de El Greco, como supone Pantorba.

En cualquier caso, pudo ver otras obras del cretense en Madrid o El Escorial, acaso en el mismo Toledo. Se ha señalado la espiritualidad, casi exangüe, del personaje velazqueño, como una consecuencia directa del impacto de El Greco en su pintura. Pero no menos “grequista” es la composición, extrañamente triangular, con esa casulla que, sostenida por la Virgen encima de la cabeza del santo, desciende a ambos lados, con un ímpetu luminoso que desgaja hilos de luz del morado algo frío de la tela, que se concierta con los pliegues amarrotados de la túnica de María. Se ha repetido que los ángeles o santas (más bien éstas) que acompañan a la Virgen (e incluso esta misma) “no pasan





de ser lindas mozas andaluzas, entretenidas, al parecer, en sencilla charla y desde luego, totalmente ajenas al acto de la *imposición*" (Pantorba, 1955, pág. 83). Y sin embargo, sus perfiles y la forma de las cabezas, en especial la de más a la derecha, de nariz respingona, no deja de recordarnos a los curiosos ángeles de El Greco, por ejemplo en *La Trinidad* (Prado, n.º 824, antaño en Santo Domingo el Antiguo, de Toledo), en la gloria del *San Mauricio* (El Escorial), y otros cuadros como *La Virgen con santas* (National Gallery de Washington, antes en el oratorio de San José, de Toledo) cuya Santa Inés no deja de parecer una pariente distinguida de la santa (?) anónima de *La descendión* de Velázquez. Incluso en el tratamiento, largo y vaporoso, de las vestiduras, sin aquella dureza escultórica de la época sevillana, tan cercana de Martínez Montañés, nos parece sentir la influencia del candiota.

Se ha dicho que esas figuras femeninas (seis, más dos apenas esbozadas en tonos muy claros) se basan en personas de la familia de Velázquez, en especial en su reciente esposa, Juana Pacheco o Miranda, hija de su maestro. La Virgen de *La adoración de los Magos* [CAT. 8] o la *Inmaculada* (Londres, National Gallery) no tienen, sin embargo, mayor semejanza con la Virgen de San Ildefonso que la derivada de la expresión modesta, de ojos bajos. Esta última parece tener la frente más pequeña, medio tapada por espesas crenchas morenas, que le dan cierto aspecto agitanado. Esa cabeza, sin embargo, está tratada con una magistral desenvoltura, con unas manchas de luz muy viva totalmente pictóricas. El fondo de nubes y rompientes, en extraño desequilibrio bastante "grequizante", completa esa impresión fantasmagórica, esa separación entre las esferas celeste y terrestre, de la cual salen la silueta negra y enjuta y el cráneo huesudo y ascético del santo arzobispo, concentrado, sin mirar arriba, penetrado de la gravedad del momento.

Esta pintura se hallaba "ya muy maltratada de las injurias del tiempo, por estar en el Compás" o patinillo del convento de San Antonio de Sevilla, según escribía el conde del Águila en unos cuadernos del *Archivo Hispalense*, de los que dicen se sirvió Ponz; aunque en el *Viaje de España* este ilustre erudito no cita el cuadro velazqueño, como tampoco lo hizo su continuador, Ceán Bermúdez. Durante el siglo XIX, el cuadro pasó al Palacio Arzobispal de Sevilla, donde lo citan Sentenach en 1885, Beruete en 1898, y Gestoso por esos mismos años; este último fue el primero que pensó que una de las figuras femeninas pudiera ser la esposa del pintor. Beruete admitió desde el primer momento la autografía velazqueña, pese a que la Virgen y los ángeles (salvo uno) habían sido repintados. "Es evidente que quien pinta este cuadro ha sido atraído por la inaudita factura del cretense, lo cual no significa, en modo alguno, que su autor pretenda *imitarla*", escribe Pantorba. En nuestro siglo, recientemente, este lienzo pasó a ser expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, en tiempos del arzobispo Bueno Monreal. Su actual sucesor lo cedió al Ayuntamiento.



Detalle cat. 11



## 12 *El poeta don Luis de Góngora y Argote*

Lienzo. 51 × 41 cm

Boston. Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Fund., 32.79

PROCEDENCIA Francisco Pacheco y a su muerte, probablemente, propiedad de Velázquez (un retrato de Góngora aparece en el inventario de sus bienes, hecho a su muerte, en 1660, n.º 179) / Marqués de la Vega Inclán, Madrid, a comienzos del siglo XX / Tomás Harris Ltd. Londres, en 1931 / Museum of Fine Arts, Boston, desde 1932.

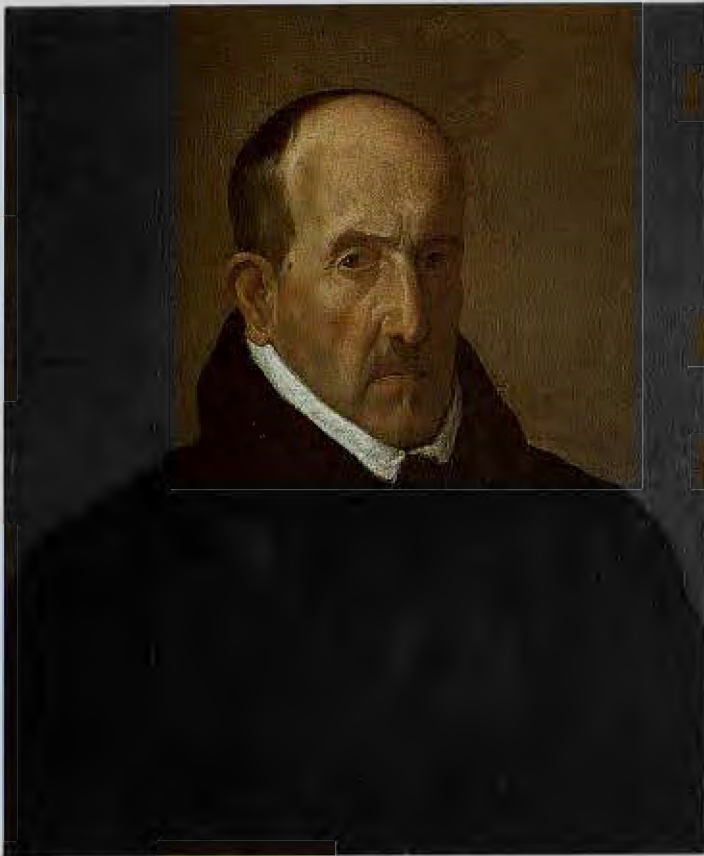
BIBLIOGRAFÍA Mayer 339, Pantorba 22, López Rey 496, Bardi 24, Gudiol 32.

Por el suegro de Velázquez, el pintor Francisco Pacheco, sabemos (*Arte de la Pintura*, I, cap. VIII), que “partió de Sevilla a Madrid por el mes de abril de 1622... Hizo, a instancia mía, un retrato de don Luis de Góngora, que fue muy celebrado en Madrid, y por entonces no hubo lugar de retratar los Reyes, aunque se procuró”. Como Pacheco da por supuesto que su yerno regresa a Sevilla inmediatamente después de este viaje (Gállego, 1983, págs. 45 y ss.), hay que datar ese retrato en 1622, lo que todos admiten. Se supone que el encargo de Pacheco a su yerno sería, no sólo para demostrar su habilidad en la corte, retratando a un poeta famoso, con vistas a hacer carrera en ella, como así fue a partir del año siguiente, 1623, en que fue llamado de parte del conde duque de Olivares, y el 30 de agosto hizo su primer retrato del rey, sino también para servir de modelo a un dibujo de Pacheco, que preparaba su *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*. cuyo frontispicio, fechado en Sevilla en 1599, no significa la conclusión, (manuscrito original en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid) y destinado al grabado, que nunca se llegó a hacer; el hecho de que Velázquez hubiera puesto en la frente de Góngora una corona de laurel (que se advierte con rayos X en el ejemplar de Boston) hermana este retrato con los de los poetas Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Rodrigo Caro, Francisco de Quevedo, Baltasar de Alcázar, Cristóbal Moxquera, etc., todos ellos laureados por Pacheco, quien advierte que alguno de esos dibujos está sacado de óleos ajenos; eso parece desmentir la hipótesis de Jacinto Octavio Picón (1947, cap. IV) de que “dado el interés de Pacheco y la importancia de Góngora, a la sazón en la plenitud de su gloria” y “tratándose además de una de las primeras obras que Velázquez hacía para darse a conocer en Madrid, no se contentaría con pintar sólo una cabeza”, sino que el retrato sería de cuerpo entero o cuando menos, de media figura, como el que más tarde haría del escultor Martínez Montañés.

En lo que no hay unanimidad es en la primacía entre sí de los tres retratos de Góngora, muy semejantes en tamaño, atribuidos a Velázquez, aunque “los críticos de hoy, casi unánimemente, reconocen que el original de Velázquez es el que perteneció al marqués de la Vega-Inclán y en la primavera de 1931 figuró en una exposición de maestros españoles celebrada en Londres por la Casa de Tomás Harris Limited” de quien lo adquirió el Museo de Boston (Pantorba, 1955, pág. 80). Los otros dos ejemplares están en el Museo del Prado (n.º 1223) que lo incluye entre obras del taller de Velázquez, y en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, cuyo director fue José Camón Aznar, que lo consideraba el original, muy superior al de Boston, que sería una copia, “posterior, desenfadada, de impetuoso barroquismo” (Camón, 1964, pág. 265)







Velázquez. *El poeta don Luis de Góngora y Argote*.  
Madrid, Museo Lázaro Galdiano



Velázquez. *El poeta don Luis de Góngora y Argote*.  
Madrid, Museo del Prado

en la que critica ser “una cabeza tratada con planos autónomos, como face-tada” (lo que es exacto, pero, a nuestro juicio, da mayor valor a este ejemplar) y su “color abigarrado”. Según Pantorba, sólo Elías Tormo ha sido, aparte Camón, de esta opinión. Gudiol admite como autógrafas las tres versiones (n.º 32, 33 y 34 de su catálogo) aunque da precedencia a la de Boston, “que debió ser el prototipo” (pág. 74). Mayer, que lo publicó en 1921, y Allende-Salazar, en 1925, así como Borenius, Pantorba, Bardi, Trapier, Brown, etc., consideran el original el cuadro de Boston.

Ya hemos visto en qué circunstancias lo pinta el joven Velázquez, que a los 23 años apenas cumplidos prueba fortuna en la corte de un joven rey de 17, dominado por el conde duque, protector de los sevillanos. Es un trabajo cuidadoso, donde aplica las reglas de su maestro, Pacheco, mucho mejor re-tratista que pintor de “historias”. Apenas habrá podido examinar a su gusto las pinturas de El Escorial, supuesto objeto de su viaje según Pacheco (id. *ibid.*). “Ese modo de quebrar los planos de un rostro, de pintar las cejas con toques amplios de pincel”, Trapier la encuentra, años después (1625), en el Olivares de la Hispanic Society of America. Como penetración psicológica, J. Brown (1986, pág. 35) no halla nada parecido: “Hasta 1650, año en que pintó el retrato de Inocencio X, no volvería Velázquez a dirigir a otro modelo toda la fuerza de su inmisericorde mirada”. Hay en el gesto del poeta una mezcla de obstinación, orgullo y decepción, que impone al contemplador con su fija mirada.

Don Luis de Góngora y Argote nació en Córdoba, de linajuda familia, el 11 de julio de 1561. Tenía, pues, 60 años bien cumplidos (ó 61) cuando Velázquez pintó su retrato. Visto su escaso interés por los estudios de leyes iniciados en Salamanca, lo dedicaron a la Iglesia, siendo nombrado racionero de la catedral de Córdoba en 1585, época en la que ya comienza a tener fama de buen poeta, que se afirma cuando, en 1613, corren copias manuscritas de sus dos grandes poemas *Las Soledades* y *Polifemo*, obras maestras del culteranismo, atacadas por sus enemigos poetas, como Lope de Vega, a los que Góngora responde con agresividad y fuerza. Animado por sus apasionados admiradores, se traslada, en abril de 1617, a la corte, donde es nombrado inmediatamente capellán real, aunque sin lograr salir de luchas y envidias, “consumido en pretensiones cortesanas, de las que muy poco sacó para sí, y vegetando en una vida llena de angustias pecuniarias” (Juan e Isabel Millé y Giménez, 1952, página XVIII). En esos momentos lo retrató Velázquez, pocos años antes de una enfermedad que lo devolvió a su ciudad natal, Córdoba, donde falleció el 23 de mayo de 1627, lo que llevó consigo el tardío reconocimiento de su genio y la primera edición de sus obras (muchas de las cuales estaban inéditas) por López de Vicuña, en Madrid, 1627. Este retrato tiene, además de su mérito como pintura, un inmenso valor iconográfico, que explica las réplicas o copias que se sacaron de él. Las más notables, según López Rey, una de taller (Mayer, 340; López Rey, 497) en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; otra, de escuela (López Rey, 498), en el Museo del Prado (n.º 1223); y otra en la colección Ramón Aras Jáuregui, de Bilbao, procedente de la colección Gandarillas, a su vez adquirente de Rojas Pavón de Córdoba, que la había heredado de la familia Argote (López Rey, 499), restaurada y cortada en 1910. Esta última la recoge Pantorba con muchos datos (n.º 133) como pieza independiente, acaso original.



## 13 *El geógrafo*

Lienzo. 98 × 81 cm

Rouen. Musée des Beaux-Arts

PROCEDENCIA Bureau des Finances. Rouen. 1789 / Musée des Beaux Arts de Rouen.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 67, Pantorba 33, López Rey 76, Bardi 31, Gudiol 51.

En 1886 este cuadro, hasta el momento desconocido, ingresa en el Museo de Rouen, en Normandía. Según Paul Lafond, al estallar la Revolución Francesa de 1789 el cuadro estaba ya en el Bureau des Finances de esa ciudad, de donde pasaría al año siguiente al depósito de obras de arte instalado en el convento de Santo Domingo, donde más tarde se ubicaría la Prefectura del Sena inferior, de donde pasó al Museo de Bellas Artes. Era considerado obra de Jusepe de Ribera, hasta que el erudito Gustave Le Breton lo atribuyó a Velázquez en una publicación de 1881, señalando su parecido con el hombre de la taza de vino de *Los borrachos* [CAT. 21] y en los tonos y hechura del traje, con *Esopo* [CAT. 49] así como en el tratamiento de rostro, manos y cuello, con el mal llamado *Bobo de Coria* (cf. *Calabacillas* [CAT. 53]). Esta diferencia de estilo, que aún hoy llama la atención en este cuadro, se debería a que el cuadro fue pintado en una época temprana y retocado en años de madurez, teoría iniciada en 1890 por Louis Gonse (pág. 128), que han seguido casi todos los críticos. Gudiol da las fechas de 1624-1628; Camón Aznar, 1629-1640. Pantorba, suponiendo que el modelo es el mismo de *Pablo de Valladolid* [CAT. 57], que murió en 1648, y que no figuraba en nómina antes de 1633, cree que el cuadro pintado, con otro modelo, hacia 1627, sería retocado, a la vista del



Velázquez. *El hombre de la copa de vino*.  
Toledo (Ohio), Museum of Art



Velázquez. *El hombre de la copa de vino*.  
Mora (Suecia), Museo Zorn





bufón, hacia 1640. P. M. Bardi prefiere las de 1624-1640. Jonathan Brown habla de los repintes como de fines de los treinta.

Respecto al tema del cuadro, que es un hombre sonriente, con traje negro, manto amarillo verdoso, valona de encaje, gran bigote de guías enhiestas y cabello con patillas y fleco, que nos mira sonriente, mientras señala, con la mano izquierda (la única que vemos) un globo terráqueo con su soporte de madera, colocado, en el rincón inferior derecho del lienzo, sobre una mesa que soporta asimismo un libro encuadernado en pergamino y una pequeña redoma de vino, se ha supuesto que pudiera ser Galileo Galilei, Cristóbal Colón, Pablo de Valladolid y, últimamente, Estebanillo González, "hombre de buen humor", como se califica en su autobiografía. Otros, conociendo el talante satírico con el que Ribera, Rubens y Velázquez trataron a los filósofos de la antigüedad pagana (vid. *Esopo* y *Menipo*, [CAT. 49 y 50] suponen que sea *Demócrito*, el filósofo que ríe (cf. P. P. Rubens, n.º 1682 del catálogo del Museo del Prado); esta identificación es seguida, recientemente, por J. Brown (1986, pág. 57). La hipótesis de José Moreno Villa, gran experto en bufones y otras "sabandijas de palacio", de que pueda tratarse de Manuel de Gante o de Antonio Bañules, hombres "de placer" famosos en la corte de Felipe IV por lo que "parece raro que no los retratase Velázquez", es muy digna de consideración, aunque no impide que un bufón como éstos personifique a un filósofo. Menos plausible nos parece la de Pantorba (n.º 33), ya que no se advierte mucho parecido entre *El geógrafo* y *Pablo de Valladolid*.

Es un personaje con aire chistoso, que nos muestra la Tierra como un objeto de locura o disparate, mirándonos a los ojos para atraer nuestra simpatía, que le concedemos *ipso facto*. Cuando Velázquez repintó esa cabeza pudo darle una expresión totalmente distinta a la que le atribuyó en un principio, por lo que las hipótesis de que pudiera tratarse originariamente de un navegante o un filósofo (hoy en el Museo de San Diego, California, un *Platón* muy severo, con una escena y postura semejantes a las de *El geógrafo*, atribuido a Ribera) no son tan descabelladas. En cualquier caso, tal y como ha llegado hasta nosotros, se trata, por su expresión y peinado, de una persona cómica y picaresca. No es de extrañar que, en dos réplicas o copias existentes en el Museo de Toledo (Ohio) y en el de Anders Zorn, en Mora (Suecia) a ese personaje se le haya convertido en borracho o bebedor, que sin cambiar de postura (pero libre del manto y de la mesa) nos brinda, con su mano enguantada, una alta copa de vino. Mayer creía original del maestro el primero de ellos; en general, se consideran arreglos o copias antiguas. Su semejanza con los alegres bebedores de Frans Hals, algo mayor que Velázquez (Amberes, c. 1580-Haarlem, 1666) salta a la vista. J. Brown (id) identifica esta versión con la alegoría del sentido del Gusto.



Detalle CAT. 13



## 14 *Retrato de hombre joven*

Lienzo. 89,5 × 69,5 cm

Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

PROCEDENCIA Comprado en Madrid en 1694 por el ministro Wieser para el príncipe elector Johann Wilhelm (Düsseldorf) / Pasó a Munich en 1805.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 229 b, Mayer 388, Pantorba 35, López Rey 566, Bardi 37, Gudiol 50.

Se trata de un cuadro sin terminar, salvo en lo que se refiere a la cabeza, muy hecha; el traje negro, menos la golilla, aparece simplemente esbozado, pese a lo cual ya hay un *pentimento* o corrección en la hombrera derecha, de la que pende una de las llamadas “mangas bobas”. La mano derecha, apenas visible, se apoya con fuerza en la cintura; la izquierda (a la derecha del cuadro) está apenas indicada, aunque aparenta apoyarse en el pomo de una espada, dada su posición. El fondo, grisáceo, está sencillamente emborronado. Representa, en media figura, a un hombre joven, bien parecido pese a la nariz grande y algo caída, de cabellos, ojos y cejas negros, peinado sencillo con crenchas que recubren las orejas, mirada profunda y algo triste, boca bien dibujada, de labios encarnados, en contraste con las sombras de bigote y barba, aunque afeitados. El mentón es fuerte y voluntarioso y contrasta con el aspecto como dormido de la expresión. Señala Jonathan Brown (1986, pág. 52) que en la media docena de retratos inacabados de Velázquez (y que serían el de *Martínez Montañés* del Museo del Prado [CAT. 48]; la *Niña* de la Hispanic Society of America; la llamada *Costurera* de la National Gallery de Washington [CAT. 61]; el *Caballero de Santiago* de la Gemäldegalerie de Dresde, y *Juan Mateos* de la misma galería y, por cierto, de postura y silueta algo semejantes al que aquí se comenta) hay dos que representan amigos o conocidos del artista y de situación social pare-



Velázquez. *Retrato de Juan Mateos*.  
Dresde, Gemäldegalerie





cida a la suya, lo que permite pensar que estas obras inacabadas puedan ser fruto de un momento en que está sin retrato que pintar y propone a un amigo que sea su modelo, acaso para regalarle el cuadro. En todo caso, hay que anotar la tesis de César Pemán (en *Varia velazqueña*, I, págs. 696-704, "Sobre autorretratos de juventud de Velázquez") que, relacionando este cuadro con el no menos supuesto *Autorretrato* de la Galería Capitolina de Roma, piensa que puede representar el propio pintor; personalmente, no me inclino a esta identificación. Camón Aznar (1964, I, pág. 367) no lo cree autorretrato (aunque admite como tal el capitolino), separándose así de las propuestas de Pemán, y anteriormente, de Gerstenberg y Arsenio F. Arenas (1960). Pantorba (1955, págs. 94-95, n.º 35), que no sigue esta tesis, rechaza también la de que pueda tratarse de Juan de Fonseca (el sumiller de cortina que intervino en la llamada de Velázquez a la corte y que Camón identifica, más verosímilmente, con el *Busto de caballero* de Detroit) y apunta que "no parece ser persona de categoría social. Algún modelo empleado de Palacio, algún amigo del artista" opinión, como hemos ya dicho, compartida por J. Brown.

Respecto a la autoría, ha sido puesta en duda por Louis Viardot (para quien eran dudosos todos los "Velázquez" de la Pinacoteca de Munich) y por Cruzada-Villaamil. Bürguer, que lo incluye en su catálogo velazqueño, no deja de recordar la opinión negativa de Viardot. En cambio, Carl Justi y Aureliano de Beruete lo creyeron auténtico (en 1888 y 1898 respectivamente). Actualmente, está generalmente reconocido como original de Velázquez. Se discute su fecha, que hay quien sitúa después del primer viaje a Italia del pintor (1629-31), aunque la tendencia dominante es fecharlo inmediatamente antes: entre 1626-29, según Pantorba, c. 1628 para Gudiol, 1627-28 para Bardi. Sería, pues, algo anterior a *Los borrachos*, o a lo menos al pago del precio de este cuadro, en julio de 1629 [CAT. 21].

Este hermoso retrato, en que Velázquez demuestra sus ya admirables dotes de pintor y su capacidad de penetrar en la psicología del modelo sin más que trasladar objetivamente sus rasgos a la tela, puede colocarse entre los más atractivos de su primera época madrileña.

Este lienzo salió de España en 1694, para la galería del príncipe elector en Düsseldorf, de donde, a comienzos del siglo XIX, pasó a Munich.



Detalle cat. 14



Lienzo. 57 × 44 cm

Madrid. Museo del Prado, 1183

PROCEDENCIA Colecciones reales / Inventariado en 1794 en la quinta del duque del Arco.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 122, Mayer 203, Pantorba 29, López Rey 239, Bardi 36, Gudiol 43.

El catálogo del Museo del Prado indica que “al parecer, se pintaba en septiembre de 1628”. Pantorba adelanta la fecha en dos o tres años, ya que el modelo no aparenta más de veinte. Gudiol señala hacia 1625. Se creía que este busto sería un estudio para otro cuadro mayor, pero al ser forrado en 1923 se comprobó que es un fragmento de un lienzo más grande, y dada la postura y la línea del peto, pudiera ser ecuestre, por lo que volvió a sospecharse que fuera un pedazo del tan comentado retrato ecuestre del joven rey, que Velázquez expuso en las gradas del convento de San Felipe, causando la admiración de los contertulios del famoso “mentidero” de la Puerta del Sol. Como inconveniente, entre otros, está la ausencia de sombrero, prenda obligada en los retratos de jinetes. Madrazo era de opinión de que fuera fragmento del citado ecuestre, maltratado por el incendio de 1734. Como busto, estaba en 1794 en la quinta del duque del Arco.

Es probable, y así lo creía Madrazo y admite Pantorba, que la cabeza sea anterior a la armadura y banda de general, que la cruza, y que deben de ser correcciones o repintes. Allende-Salazar notaba influencias de Rubens, lo que para el erudito anterior sólo sería aplicable, en todo caso, a esos fragmentos ya que en la cabeza no advierte la menor influencia del flamenco, pues está “pintada con la honradísima y severa factura de Velázquez en su primera fase madrileña”; por otra parte, cree que esta efigie se pintó años antes que las que hizo Rubens, ya que el rey aparenta sin duda menos años.

Según Bardi, una radiografía ha revelado que los rasgos de la cara eran, en principio, semejantes a los del retrato Wildenstein de Nueva York (luego, Strause) de hacia 1625, a los que, más tarde, se añadiría la coraza y la banda. Realmente, la cabeza, muy cuidada en sus volúmenes y de factura lisa, parece pertenecer a otra época precediendo a la jugosa y suelta manera de la banda de rojos espléndidos y a la soltura de ejecución de los damasquinados en oro de la armadura. Al no verse la caída de la banda tras su nudo en el hombro derecho, que, de ser para retrato ecuestre estaría movida por el viento (como las de los de Felipe III y el propio Felipe IV) es difícil saber si este cuadro lo era.





## 16 *El conde duque de Olivares*

Lienzo. 209 × 111 cm

Madrid. Colección José Luis Varez-Fisa

PROCEDENCIA París. Galería española (Louvre) / Londres. Venta del rey Louis-Philippe, 1853 / Colección Henry Farrer / Colección Henry Huth, 1863 / Depositado algunos años en el Fine Arts Museum de Boston.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 170, Mayer 319, Pantorba 137, López Rey 508, Bardi 32-A, Gudiol 42.

Después del primer retrato en pie que Velázquez pintó de don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares, según recibo de 1624 (Museo de São Paulo) en el cual aparece el ministro de frente, con la llave de mayordomo, las espuelas de oro de caballerizo mayor al cinto, y la cruz roja de Calatrava bordada en el pecho, le pintó otro, casi de perfil (para disimular la opulenta silueta del valido), con la fusta de caballerizo en ristre, en la mano derecha, y la cruz verde de Alcántara en el pecho y capa. El retratado cambió de orden militar en 1624, lo que hace situar este segundo retrato después de esa fecha (López Rey, n.º 30, edición de 1979). De este retrato se conocen dos ejemplares: el de la Hispanic Society of America, de Nueva York, (216 x 129 cm) en el cual aparece, en la esquina superior derecha, una cortina recogida, que según Alberto P. Angeli, que limpió el lienzo en 1958, sería una añadidura de otra mano, aunque no muy posterior, según manifiesta el examen en rayos X (cf. E. Du Gué Trapier, *The Cleaning of Velazquez's Count-Duke of Olivares* en "Varia Velazqueña", I, págs. 320-22); y otro algo menor, que ahora se expone, y que se diferencia del anterior, a primera vista, en que esa cortina no aparece, ni tampoco la sortija del meñique de la mano izquierda. En lo demás, son análogos. El personaje en pie junto a una mesa cubierta por tapete de terciopelo encarnado con bordes dorados, sobre la que está el sombrero, a la moda antigua, va vestido de seda azul verdoso oscuro, luciendo bordada la cruz de Alcántara verde, una enorme cadena de oro, de labor chinesca, en bandolera y, sobre el corazón, un lazo dorado que sirve de broche para recoger un a modo de echarpe que rodea el cuello. Su expresión es mucho más decidida e inteligente que en el primer retrato.

Este par de ejemplares de un mismo retrato ha dado motivo a innumerables discusiones. Para unos, el primer original será el de la Hispanic Society, y así lo admiten, Pantorba (n.º 27), Bardi (n.º 32), Trapier, que lo coloca en frontispicio de su *Velázquez* (publicado por la Hispanic Society de Nueva York en 1948) donde se reproduce la fecha (fig. 64) de 1625 (cf. págs. 102-109) y Brown (1986, págs. 49-50). Este cuadro fue catalogado por vez primera por Stirling (1848) que lo considera superior al segundo (entonces en la colección española de Luis-Felipe de Orleans). Pantorba supone que puede ser el que, a mediados del siglo XVIII, se hallaba en poder del conde de Altamira, casa relacionada con la de Olivares por alianzas matrimoniales. En 1824 pertenecía al coronel Baillie, de Londres, de cuya colección pasó a la de Ch. Scarisbrick en 1858, y de ésta a la de Holford, en 1861. Por mediación de Duveen, el cuadro pasó en 1909 a manos de la señora Huntington, madre del fundador de la Hispanic Society de Nueva York, que lo donó a dicha sociedad.







Velázquez. *Conde duque de Olivares*.  
São Paulo, Museu de Arte



Velázquez. *Conde duque de Olivares*.  
Nueva York, The Hispanic Society of America

El segundo pasó de una colección española desconocida a la galería de Luis-Felipe, en el Louvre, donde lo identificó Stirling, al subastarse esa colección. Tras la caída del monarca francés, pasó en 1853 a poder de H. Farrer, quien en 1863 lo transmitió a la colección de la familia Huth (donde lo señala Curtis en 1883) que lo tuvo depositado cierto tiempo en el Museo de Boston. Stirling lo reputa auténtico cuadro de Velázquez, lo mismo que Justi, que lo cree anterior al de la Hispanic Society. Beruete en su *Velázquez* (1898) lo cree “réplica auténtica” del primero, aunque más tarde lo tomaba por copia (1901). Allende-Salazar lo sitúa entre las repeticiones de taller y copias del maestro.

En cambio, Mayer lo cree de Velázquez, superior al primero, y, como dice Justi, anterior. Para Lafuente Ferrari (*Goya*, 1960, n.ºs 37-38) sería una repetición del primero, hecha desde luego por Velázquez, ya sin modelo delante. J. Brown no alude para nada al segundo e interpreta la presunta fecha de Trapier, como López Rey, como número de inventario (Brown, 1986, págs. 50 y 287).

Camón Aznar no toma partido y se limita a recoger el comentario de Justi ante la altivez de este retrato, recordando la frase de Olivares: "Todo es mío". En cambio, cree que el de la Hispanic Society es copia de un original velazqueño (1964, pág. 297). Es de lamentar que los estatutos de la Hispanic Society la impidan prestar sus cuadros, ya que hubiera sido de gran utilidad comparar ambos retratos del conde duque para llegar a una conclusión definitiva. Gudiol considera ambos auténticos y los recoge en su catálogo, reproduciendo el de Madrid (figs. 60 y 62) y llegando a la conclusión (pág. 83) de que "ambos lienzos son réplicas autógrafas de una versión original perdida"; "el toque de pincel es magistral y espontáneo en las dos versiones".

*Addenda:* El lienzo ha sido estudiado recientemente en el laboratorio del Museo del Prado. Su preparación, su técnica y la aparición de evidentes arrepentimientos y correcciones en el curso de su ejecución, ratifican su condición de original, anterior al de la Hispanic Society, tal como pensaron Justi y Mayer.





## 17 *El infante don Carlos*

Lienzo. 209 × 125 cm

Madrid. Museo del Prado, 1188

PROCEDENCIA Estuvo en el Alcázar hasta 1734 y posteriormente en el Palacio Nuevo hasta 1816 / Pasó en esta fecha a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde donde vino al Museo en 1827.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 144, Mayer 294, Pantorba 31, López Rey 326, Bardi 34, Gudíol 44.

Este retrato, el más atractivo y elegante de la época llamada “grísea” de Velázquez, fue pintado, según el catálogo del Museo, hacia 1626-27, poco antes del primer viaje a Italia del pintor. Otros autores lo adelantan a 1623 ó 25, aunque es más verosímil la fecha primeramente indicada, ya que el modelo, nacido el 15 de septiembre de 1607, aparenta en el retrato unos veinte años. Es notoria su semejanza estética y cromática (o apenas cromática) con los retratos contemporáneos de su hermano el rey, especialmente los de cuerpo entero del Metropolitan Museum de Nueva York, y del Museo del Prado, [CAT. 18]; no es tan grande el parecido físico, pero existe, con Felipe IV y con el cardenal-infante don Fernando [CAT. 44], un aire familiar, aunque las facciones de don Carlos sean menos correctas, en especial la nariz grande, y más expresivas. El belfo, en cambio, se disimula un tanto con una barbilla más modelada y los ojos se fijan en el espectador, no acabamos de saber si con simpatía o con recelo, pero en todo caso con cierto interés, más humano que la semi-divina distancia que nos impone la sacra y real majestad.

Posiblemente por esto, es decir, por no sentirse soberano de las Españas y representante de Dios en la tierra (como Calderón de la Barca trata al rey, comparándolo con Cristo en el Santísimo Sacramento, en su auto-sacramental de *El nuevo Palacio del Retiro*), don Carlos adopta una postura más libre y elegante. Sus pies, aunque con el empeine aplastado y la extraña forma de los zapatos de corte, se posan en el suelo con firmeza y gallardía; su apostura es más garbosa, hasta su traje negro, con realces de trencilla gris, admirablemente pintado, es más hermoso que el del rey o acaso mejor llevado. La golilla es en todo semejante a la de Felipe, pero no parece sujetar tanto la cabeza, y hasta el peinado, con patillas caídas y ligero tupé, siendo semejante, parece más ligero. Pero lo que caracteriza mejor la apostura del infante son sus manos, en especial la diestra, que recoge, por un dedil, con infinito desgaire, un guante, mientras el otro viste la mano que sostiene, con naturalidad, el sombrero de fieltro, también negro. Aumenta la dignidad del personaje una soberbia cadena de oro, puesta en bandolera sobre el pecho, bajo la que cuelga de un cordelito el Toisón de Oro.

El fondo contribuye a la belleza de esta silueta, de un gris de penumbra, admirablemente hueco, profundo y vacío, en el que apenas se marca la línea de sutura entre suelo y muro. La ausencia de muebles emblemáticos, ineluctables en los retratos del rey, da a esta silueta y a su sombra en tierra, una libertad que otras no gozan. Esa mano derecha, bien formada y asombrosamente pintada, de la que cuelga distraídamente el guante, es lo más singular, casi pre-dandy, de este extraordinario retrato, tan insuperable en su sencillez.





Don Carlos fue el segundo hijo varón de Felipe III y de Margarita de Austria. Nacido, como se ha dicho, en 1607, había de morir en 1632, unos cinco años después de ser retratado por Velázquez, víctima de ese sino enfermizo, fruto de las bodas entre parientes cercanos, que fue dando al traste con la hegemonía de la familia de los Habsburgos españoles, concluída en la esterilidad de Carlos II, último hijo de Felipe IV, que Velázquez ya no llegó a retratar. Éste fue el único retrato de don Carlos, el infante, pintado por Velázquez. Se creyó que representaba a Felipe IV, confundido con el del “memorial” [CAT. 18], hasta que lo identificó Madrazo, basándose en un grabado de Elias Wideman.

De este personaje se tienen pocas noticias fidedignas. Según unos autores, cuya opinión recoge el catálogo del Museo, “tuvo aficiones pictóricas y poéticas”; otros, en cambio, como escribe Pantorba, “no lo hacen pasar de la línea del semibobo”. Don Manuel Azaña, comentando una noticia de un cronista antiguo, de que “apenas pudo aprender las letras”, dice que eso ya se advierte mirando este retrato, lo que nos parece totalmente injusto. El embajador Mocénigo, veneciano, nos lo presenta tan callado y sometido a su hermano, de quien no se apartaba, que era difícil adivinar su “inclinación”. Al parecer, era enemigo de Olivares y la alta calentura que le produjo una discusión con el valido precipitó su muerte; otros, en cambio, atribuyen al conde duque su supuesto envenenamiento. Pantorba se inclina a creer, con otros historiadores, que fueron los placeres de la carne la causa de su temprana muerte. Para Camón Aznar, el infante era “de índole afable, de carácter indolente, taciturno y sin ambiciones políticas. Se le quiso alejar de la corte por celos del conde duque. Se pensó nombrarle virrey de Sicilia y gobernador de Portugal... Era distinguido poeta”. Camón reproduce dos tercetos de un soneto que don Carlos dedicó a cierta doña Ana de Sande; de ser auténticos, desmienten las teorías de poca inteligencia del infante:

*“...Mas ya tanto la pena me maltrata,  
que vence al sufrimiento, ya no espero  
vivir alegre; el llanto se desata  
y otra vez de la vida desespero,  
pues si me quejo, tu rigor me mata  
y si callo mi mal, dos veces muero”.*

Para Camón Aznar murió de las fatigas del calor de un viaje con la corte, de regreso de Barcelona a Madrid (1964, págs. 347 y ss.). Recoge la noticia de Jesús Hernández Perera sobre la gran cadena de oro que le regaló su hermana, María de Hungría, con motivo de su cumpleaños, el 15 de septiembre de 1628, que puede ser la que luce terciada en el retrato y puede fijar la datación de este cuadro.

Berúete dictamina, con razón, que este retrato es “el más bello de los del periodo a que pertenece”.





## 18 *Felipe IV*

Lienzo. 201 × 102 cm

Madrid. Museo del Prado, 1182

PROCEDENCIA Colecciones reales / Parece que este cuadro fue uno de los que pasaron del Alcázar viejo de Madrid al Palacio del Buen Retiro / En el inventario de éste, de 1700, aparece un retrato “de la primera manera de Velázquez” del rey Felipe IV, que, según Pantorba, puede ser éste / De allí pasaría al Palacio Nuevo / Figura en el Museo del Prado desde 1828.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 122, Mayer 203, Pantorba 29, López Rey 239, Bardi 36, Gudiol 43.

Respecto a la autografía de este retrato, los autores están de acuerdo en atribuirlo a Velázquez; en cuanto a la fecha, las opiniones varían, aunque coinciden en datarlo a la primera época madrileña del pintor, antes del viaje a Italia. Gudiol apunta incluso que pudiera tratarse del primer retrato del joven rey pintado por Velázquez, en 1624. Cruzada lo fechó en 1623; Pantorba, en 1625; Camón Aznar lo cree retocado en 1627; el catálogo del Museo del Prado apunta, simplemente que está “pintado antes de 1628, en que se modificarían la actitud y el traje” (pág. 734 de la edición de 1985). Señala, asimismo, que “las correcciones o arrepentimientos, son notorios y prueban que en la postura seguía este retrato inicialmente las líneas del pintado en 1624, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York” (véase en relación con el



Velázquez. *Felipe IV*.  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art  
Bequest of Benjamin Altman.  
Véase pág. 2







Velázquez. *Felipe IV*.  
Boston, Museum of Fine Arts  
Antes en la colección Navas, Madrid



Velázquez. *Felipe IV*.  
Boston, Isabelle Stewart Gardner Museum  
Antes en la colección del marqués de Leganés

mismo modelo [CAT. 43] —de cazador— y [CAT. 15] —de busto—). Jonathan Brown (1986, págs. 45-47) considera “el candidato más probable a la identificación con ese estudio del natural del rey, un retrato de busto que por desgracia se encuentra muy deteriorado”, que es el del Meadows Museum de la Southern Methodist University de Dallas. “A partir de este cuadro o de uno parecido, Velázquez pintó un retrato de cuerpo entero, que repintó ampliamente unos años después”, que es el que nos ocupa aquí. Los repintes acusan la semejanza de la postura primitiva del modelo con el cuadro del Metropolitan Museum (como admite el catálogo del Prado) aunque nada impide que éste sea copia de otro, desaparecido, como piensa Brown.

Sabemos la costumbre del pintor de introducir, *a posteriori* de la ejecución de un retrato, modificaciones sustanciales. En este caso, suprimiría cualquier afectación “barroca” en la postura de Felipe IV, juntando sus piernas y reduciendo el vuelo de su capa, hasta conseguir esa renuncia de “estilo” gene-

racional que tanto disgustaba a André Félibien des Avaux (1688, parte 5.<sup>a</sup>, IX) cuando echa en falta “ce bel air qui relève et fait paroistre avec grace” los cuadros de pintores de otros países, en especial italianos, en los que se ve “un certain goût tout particulier” (sería más exacto decir, muy generalizado), que da movimiento a los retratos de la escuela de Rubens y que se advierte, con extrañeza, en el *Felipe IV* de Sarasota [CAT. 19]. Siguiendo el tipo severo de la escuela de corte española, que cabe iniciar con las obras de Antonio Moro (Antonisz Mor), imitadas por Rodrigo de Villandrando y Bartolomé González (ver el retrato de *Felipe IV cuando aún era príncipe, acompañado del enano Soplillo*, por Villandrando, Museo del Prado, n.º 1234, a la vez que paradigma, “repoussoir” de lo que busca Velázquez), el sevillano consigue una total ausencia de pose y de contraposto, una naturalidad lindando voluntariamente con la sosez, una (a ojos de los “Félibien” que todavía existen) “falta de estilo”, que corresponde, exactamente, a su propio estilo intemporal, fuera de las modas efímeras, y que presta a sus efigies ese extraño poder de parecer siempre contemporáneas de quien las mira, pese a sus vestidos.

En el retrato que comentamos, el rey va de negro, con golilla almidonada y capa negra corta, siguiendo las normas de la “pragmática de austeridad” que acaba de dictar y que prohíbe trajes ostentosos y joyas excesivas. Como escribe Pantorba (1955, pág. 90) “el mozo rubio y grácil, inexperto y frívolo, que ya llevaba varios años rigiendo la pesadumbre de la monarquía española, en este enlutado retrato... aparece austero y grave en su esbeltez,



Rodrigo de Villandrando. *El príncipe Felipe y el enano Soplillo*. Madrid, Museo del Prado



con aquel porte frío, de señorial reposo, y aquel gesto de callada melancolía que fueron su sello personal". En las manos tiene los dos símbolos de su misión de rey: un papel o memorial en la diestra, relativo a sus obligaciones burocráticas (aunque acaso el retratista pensara poner aquí su nombre, lo que —como en otros casos— no llegó a hacer, "pues conocéis su flema" como escribía su modelo al embajador en Roma, duque del Infantado, en 1650) mientras la mano izquierda se posa en la empuñadura de una espada casi invisible, instrumento de su papel de defensor del país. Sobre una mesa muy simple, con el debido tapete, que no deja de simbolizar su oficio de justicia mayor del reino, reposa su sombrero negro, de alta copa y ala estrecha, más semejante a los bonetes cilíndricos de su abuelo Felipe II, en sus retratos por Pantoja o Sánchez Coello, que a los ostentosos chambergos de su padre o él mismo en los retratos "militares" [CAT. 19]. Hablando de este retrato y del del infante don Carlos, hermano del rey (n.º 1188 del catálogo inventario del Prado) escribe Camón Aznar (1964, I, pág. 340 y ss.) que son "las dos obras más representativas de este periodo" y "nos ofrecen la mejor teoría de Velázquez sobre este género. En su simplicidad, son los más regios. Parece que exigen tal distancia para la contemplación, que ello sólo ya los significa como sobre un trono. E incluso su desdén, la negligencia con que han accedido a posar, su lejanía emocional, los separa también, regiamente, de los contempladores".



Detalle cat. 18





## 19 *Felipe IV*

Lienzo. 205 × 117 cm

Sarasota. John and Mable Ringling Museum of Art, SN 336

PROCEDENCIA Colección del príncipe de Orange. En Bruselas en 1833 / Pasa en 1853 a la colección Nieuwenhuis / Vendido en 1857, pasa a Inglaterra, Dorchester House, colecciones de Robert y de sir George Horfold / Comprado por el Museo expositor en 1936.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 107, Mayer 207, López Rey 326, Gudiol 45.

Aunque la postura del modelo se acerca a la del retrato del rey vestido de negro existente en el Museo del Prado (n.º 1182 del inventario) y sus facciones son muy semejantes, hasta el punto que parecen provenir de una misma fuente, que sería también la del retrato, del propio Museo (inventario n.º 1183) de busto, con armadura damasquinada y banda roja de general, que, según el catálogo del Prado es fragmento de un lienzo mayor, posiblemente ecuestre, el retrato del Ringling Museum se diferencia de los otros dos por su aire suelto y dominante, por la colocación libre de la figura ante una pilastra a la izquierda y una mesa ricamente cubierta de un tapete de terciopelo con alamares dorados que lo abotonan en las esquinas, y sobre la que reposa, ya no el fúnebre sombrero de copa cilíndrica, propio de la austeridad de la corte del abuelo, Felipe II, sino un rico chambergo de fieltro, de copa baja y alas anchas, recogidas con una gruesa perla que sujeta una pluma. El traje, con la bengala en mano, guantes de gamuza pespunteada, de anchas manoplas, gran jubón de ante amarillo, del que asoman ricas mangas de seda tornasolada y calzón amplio, a modo de gregüescos, con finas botas de montar y la gran banda carmesí cruzando el pecho y volando atrás, aparatosa, con sus encajes de oro, como si el personaje estuviera al aire libre, es tan rico como pintoresco, y sólo en la iconografía de este monarca puede ser comparado con el del llamado "Silver Phillip", castaño y plata (c. 1632-33) de la National Gallery de Londres o con el llamado de "Fraga" de la colección Frick de Nueva York (1644), más maduros en pintura y en aspecto del modelo, pero carentes de esta arrogancia, esta decisión, con que el rey nos mira empuñando su bastón de mando y espada. La colocación de los pies es también más gallarda que en la mayor parte de los retratos velazqueños de la primera época de Madrid, a la que habría que atribuir este lienzo, tan hermoso como desconcertante. Esa postura y la perspectiva caballera del suelo, debida según Carl Justi (1933, pág. 119), a que Velázquez pinta de pie, ante el rey, aumentan la estatura del soberano, pese a que su cabeza se halla más separada del marco que en las efigies coetáneas. Acaso haya posado sobre un estrado, aunque ello no se advierta en la pintura.

Por su viveza y gallardía, Justi consideraba este lienzo como uno de los mejores de este periodo. Pero tales méritos, que lo acercan en cierto modo a Rubens, esa entonación ambarina del color, esa luminosidad del suelo (la misma que cabe ver en el espacio exterior a la pintura) han hecho desconfiar a ciertos críticos velazqueños, como impropios de la gravedad de los "retratos grises" de los años veinte. Para Allende Salazar sería una copia del retrato n.º 1182 del Prado, con vestidos diferentes; Mayer lo considera dudoso, y Lopez Rey y Martín S. Soria no son más favorables a la autografía. Pantorba y





Velázquez. *Felipe IV*.  
Madrid, Museo del Prado.  
Veáse CAT. 15, pág. 123

Bardi ni siquiera admiten este cuadro entre los dudosos atribuidos al maestro. Por fortuna, Gudiol y Díaz Padrón (este último en el catálogo de la gran exposición *Splendeurs d'Espagne et des villes belges*, celebrada en Bruselas en 1985, y en la que el lienzo, poco o mal conocido, causó sensación) lo atribuyen a Velázquez, como lo habían hecho anteriormente Passavant, Curtis, Suida y el citado Justi. Éste y Gudiol se inclinan a fechar esta obra sorprendente hacia 1627-28, lo que se aviene a la edad del modelo, nacido en Valladolid en 1605, y que aparenta más de veinte años.

El hecho de que la radiografía haya revelado, en 1960, una figura anterior, con armadura, pudiera justificar esa fecha, ya que por una orden de 3 de septiembre de 1628 se dispone entregar a Velázquez todas las piezas de armadura necesarias para los retratos de su majestad. Verdad es que si el referido busto del Prado [CAT. 15] es parte de un retrato ecuestre y armado, también podría basarse en esa orden. No deja de ser seductora la hipótesis de que Velázquez cambiase y retocase este cuadro en fecha posterior a su relación con Rubens y hasta a su primer viaje a Italia, como se supone de los retratos ecuestres del Museo del Prado. En el que comentamos aparecen visibles arrepentimientos en la mesa (que era larga y ocupaba casi enteramente el fondo del lienzo) e incluso en la pierna del rey. Al fondo, tras el lujoso sombrero, y en primer término, en la pata de la mesa, se advierten otros ensayos, luego recubiertos. Sobre el sombrero y la banda al viento, comparar con los de *Felipe III* en su retrato ecuestre [CAT. 36], por Velázquez u otro artista.

Me pregunto, en efecto, si no podrían aplicarse a este desconcertante cuadro de un joven de una época con aspectos de estilo posterior las hipótesis que tratan de explicar otros retratos de Velázquez casi coetáneos: los retratos ecuestres de *Felipe III*, de *Margarita de Austria* y de *Isabel de Francia* [CAT. 36, 37 y 39] en especial el primero, que ofrece, en la banda agitada por el viento y en

el sombrero con el ala y pluma sujetas por una perla-pera tan enigmáticas semejanzas con el *Felipe IV* de Sarasota. El catálogo del Prado deduce, de razones documentales, que Velázquez dejó compuestos y encajados esos retratos al marchar a Italia en 1629, que los lienzos hubieron de acabarse por un artista desconocido hoy y que después de su regreso (en 1631) los modificó en las partes que se reconocen como de su mano. Beruete no cita entre éstas ni la banda ni el sombrero, pero ello no impide pensar que Velázquez los añadió, con otros fragmentos, tanto en el retrato ecuestre de Felipe III como en el de pie de su hijo en Sarasota. Así, la extrañeza de este lienzo pudiera explicarse como el retoque magistral, en 1631 o más tarde, del retrato pintado antes de 1629, siguiendo el modelo del del Museo del Prado [cat. 18], o del primero de ese grupo, el del Metropolitan Museum de Nueva York, pintado en 1624. El estilo "rubeniano" de los accesorios del lienzo de Sarasota puede deberse a la influencia del propio Rubens, a quien Velázquez trató en Madrid desde agosto de 1628 y quien parece haber apoyado la licencia dada por el rey para el viaje a Italia del joven pintor sevillano.



Velázquez. *Felipe IV*  
(llamado "Silver Philip").  
Londres, National Gallery



## 20 *Don Juan de Calabazas (Calabacillas)*

Lienzo. 175 × 107 cm

The Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna Jr. Bequest, 65.15

PROCEDENCIA Palacio del Buen Retiro, Madrid / Pantorba piensa que fue sacado clandestinamente de España durante la guerra de la Independencia / En el siglo XIX en París, colección del duque de Persigny, que lo presenta en la Exposición Universal de 1867. Se creía adquirido en Inglaterra, en una subasta, por 40 libras, en 1863 / Vendido con la colección Persigny en París, 1872, por 1.600 francos / Colección Maurice Cottier, París, donde lo identifica Curtis / Colección sir George Donaldson / Colección sir Herbert Cook, Richmond. Éste publica un artículo en *Burlington Magazine*, "A re-discovered Velázquez" (Vol. X, N.º XLV, págs. 171 y ss., Londres, 1906). Beruete lo agrega a su catálogo de Velázquez, en la edición alemana, 1909 / Cleveland Museum of Art. Purchase Leonard C. Hanna Jr. Bequest.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 75, Mayer 445, Pantorba 43, López Rey 423, Bardi 35, Gudiol 95.

La fecha de este retrato se discute, entre 1626, en que se sitúa por su estilo y tonos, semejantes a los retratos "grises" de Felipe IV y del infante don Carlos, y 1632, en que el modelo entra al servicio del rey. Gudiol propone 1633. Respecto a su autografía, hay diversos pareceres que Jonathan Brown (1986, apéndice A) recoge cuidadosamente; muchos la admiten, pero otros dudan, entre ellos Antonio Ponz (1793), describen el cuadro como "del gusto de Velázquez". Elisabeth du Gué Trapier (1948, pág. 115) señala que la descripción de un retrato de bufón del inventario del Palacio del Buen Retiro, en 1701 (donde leemos: "Un bufón de vara y tercia de ancho y dos y media de alto, de Calabacillas, con un retrato en la mano y un billete en la otra, de Velázquez, tasado en 25 doblones"), no es aplicable al cuadro que nos ocupa (y que entonces estaba en la colección Cook de Richmond) "en el que el bufón muestra un pequeño molinillo de papel en una mano y una miniatura (adición posterior, a juzgar por el traje) en la otra"; y piensa que este cuadro es el que, casi un siglo después de ese inventario, Ponz comenta como "un bufón divirtiéndose con un molinillo de papel y otras cosas 'del gusto' de Velázquez". Steinberg (1965) pensaba que el autor pudiera ser Alonso Cano. John F. Moffitt (1982), rechaza asimismo la mano de Velázquez y apunta que este cuadro se basa en la alegoría de la Locura, Cesare Ripa. Este último dato es innegable cuando Ripa describe en su *Iconología* (1603) como personificación de la *pazzia* a "un hombre de edad viril, vestido de largo y de negro; estará riendo, a caballo sobre una caña, lleva en la diestra un molinillo de papel ('girella di carta' instrumento divertido que manejan los niños, quienes con gran habilidad lo hacen girar al viento)". En la edición de la *Iconología* que tengo a mano (Venecia, 1669) la ilustración representó a un hombre con un molinillo no muy parecido al del supuesto Calabacillas.

Es de recordar que la equiparación de locura con molinillo es aludida por Cervantes, que en el *Quijote* (1ª parte, cap. VIII), tras la aventura de los molinos de viento de la Mancha, que el hidalgo toma por gigantes, hace exclamar a su escudero Sancho: "¿No le dije yo a vuestra merced... que no eran sino molinos de viento y no lo ponía ignorar sino *quien llevase otros tales en la cabeza?*".

Sobre la dificultad del "billete" o carta en la otra mano del bufón, José López Rey, a la vista de un inventario del Retiro de 1789, señala (asiento 178)





un cuadro de Velázquez, “Retrato de Velasquillo el bufón y el inventario antiguo dice ser de Calavacillas, con un retrato en la mano y un reguilete...”, suponiendo que en el de 1701 se leyó o escribió “billete” por “reguilete”. Hay que advertir que, según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia de la Lengua (cf. edición de 1970, pág. 1124) “reguilete” o “rehilete” no es, exactamente, un molinillo de papel, sino una flechilla, una banderilla de toros, o un “zoquetillo de madera o corcho con plumas que se lanza al aire con raqueta”, lo que nos deja en la misma imprecisión. Respecto al nombre de Velasquillo (diminutivo de Velasco o Velázquez) todavía añade la posibilidad de que se trate de otro bufón, ya que en la nómina de criados de palacio aparece en 1637 cierto Cristóbal Velázquez. Jonathan Brown (1986, pág. 271) se inclina, con Steinberg y Moffit, a que ese cuadro no es, en todo caso, de Velázquez: “No es una obra inspirada ni en la ejecución ni en la concepción... El cuadro es, a mi parecer, obra de otro artista”; pero no Alonso Cano, que no llega a Madrid hasta 1638, de no ser una copia posterior, por Cano, de un cuadro perdido de Velázquez o de otro pintor.

Además de López Rey, afirman la autografía velazqueña Pantorba y Gudiol, así como Bardi. Camón Aznar (que no confunde a Calabacillas con Velasquillo, a quien alude como cuadro perdido) lo sitúa cercano al regreso de Italia de Velázquez, “pintado también en grises y con pincelada ya sin espesor. Cuadro extraño, en el que Velázquez une a la solemnidad cortesana del atuendo y escenografía el triste modelo de un bufón” suponiendo como fecha 1632, en que pasa al servicio del rey y consta que (el 9 de noviembre) le dan “un vestido de terciopelo labrado” y es con este vestido con el que le retrata Velázquez (1964, pág. 447; cf. Velasquillo, II, pág. 711). Pantorba (1955, pág. 92) afirma que éste es el más antiguo de los retratos de bufones pintados por Velázquez. “Es el único bufón de quien el maestro hizo —que se sepa— dos retratos, sin unirlos con otra figura. El segundo, posterior en unos veinte años,



Cesare Ripa. *Iconologia: Pazzia*.  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

es el Calabacillas del Museo del Prado, donde ya el desgraciado muestra todos los estigmas de su idiotez [CAT. 53]”.

Sin embargo, a juicio del doctor Jerónimo Moragas (1963), “no era bobo, no era enano y podía perfectamente ser truhán”. “Presenta una frente olímpica de tipo raquíptico, estrabismo convergente, parálisis cerebral atetósica e inteligencia normal”. “Lo que más pudiera hacer suponer una oligofrenia sería su cara, pero ello es debido, exclusivamente, al estrabismo convergente”.

Don Juan de Calabazas (apodado “El Bizco” y que en su retrato de Madrid se suele conocer como “Bobo de Coria”, erróneamente, por culpa de un inventario de 1789, que lo apodaba así) sirvió al cardenal infante don Fernando hasta 1632, fecha en que pasó al servicio de Felipe IV. Tenía tratamiento de *Don*, buenas raciones de carne y de pescado, uso de carruaje y mula. En el retrato de Cleveland aparenta mayor juventud que en el del Prado, que su catálogo cree pintado hacia 1636-39, fecha de la muerte. Sus emblemas (el molinillo y el retrato, aunque éste haya sido retocado en la época de Carlos II) parecen mostrar un carácter enamorado y frívolo. En el retrato del Prado, aparece sentado en el suelo, entre dos grandes calabazas, emblemas de su apodo; va vestido de paño verde, pero con un lujosísimo cuello y puños de encaje, lo que muestra su alta posición palatina. En el retrato de Cleveland tiene fondo de salón, con pilastra clásica. Tras él hay un asiento plegable, también enseña de su dignidad en una corte muy protocolaria, en la que “dar asiento” era un honor. El molinillo, en la punta de un largo palo o bastón, reúne los dos emblemas de Ripa: la “girella di carta” y la caña.

*Addenda:* Cuando ya se halla muy avanzada la impresión de este catálogo nos llega una nota del Cleveland Museum of Art relativa a ciertos datos sobre este cuadro. En ella se nos recuerda que, en 1965, cuando fue adquirido por el museo, causó ciertas dudas la ausencia de estrabismo del personaje, llamado en Madrid “El Bizco”, y tan llamativamente estrábico en su retrato del Museo del Prado [CAT. 53]. Levantados unos repintes posteriores, apareció el estrabismo, así como la flaqueza de las piernas; para el doctor K. M. Laurence (Escuela Nacional Médica de Gales), en un diagnóstico de 1965, Calabacillas sufría una hidrocefalia moderada y un pie excavado, con los dedos apuntando al suelo, de resultas de una lesión de la columna vertebral (espina bífida) que provoca parálisis de una o de ambas piernas, lesión que en el posterior retrato del Prado le impedirán sostenerse en pie. A este respecto, dejando aparte consideraciones iconográficas relativas a esa postura, hemos de recordar que la semejanza de las medidas de los retratos de cuatro bufones, tres de ellos enanos, (n.º 1201, 1202, 1204 del inventario del Prado), que, por lo demás están sentados, sin que conste enfermedad alguna que les impidiera ponerse de pie pudo obligar a Velázquez a pintar acurrucado a Calabacillas; y sería difícil, dada la costumbre de la Casa Real de devolver a su procedencia los bufones que ya no divertían (cf. Moreno Villa, 1939), admitir que conservaba a un tullido. Esta consideración no impide que sea aceptable la fecha de la muerte de ese bufón en 1639 como última posible para su retrato acucillado y que la del cuadro de Cleveland pueda ser ocho años anterior.

Respecto a los repintes con que se “embellecía” a Calabazas, no nos atrevemos a seguir la hipótesis de la nota de referencia de que pudieron influir en el rechazo o dudas de la autoría velazqueña por parte de algunos estudiosos, en especial de quienes han podido verlo después de su restauración. Pensamos que el retrato es un Velázquez al que limpiezas y restauraciones han privado de parte de su materia pictórica original, que sería semejante a la de los retratos contemporáneos pintados por don Diego. La referida nota, cuya diligencia agradecemos, se refiere asimismo a la miniatura de dama que Calabazas lleva en la mano, cuya época ha sido tan debatida, y que examinada por rayos X en 1965 y 1989 no muestra cuarteamientos diferentes a los de la mano y figura del personaje que la sostiene, siendo por otra parte imposible situar cronológicamente el traje de la dama a causa de las pérdidas de color.

La cuestión del “rehilete” (y no “billete”) a que también se refiere la nota del Cleveland Museum of Art creemos que ya está suficientemente aclarada, como atributo de este bufón, en el texto de nuestro comentario.



## 21 *Los borrachos* o *El triunfo de Baco*

Lienzo. 165 × 188 cm

Madrid. Museo del Prado, 1170

PROCEDENCIA Figura en los inventarios del Alcázar de 1636, 1666, 1686 y 1700. Salvado del incendio del Alcázar, después de 1734 estuvo en el Palacio del Buen Retiro / En 1772 y 1794 está citado en los inventarios del Palacio Real / Ingresó en el Prado en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 27, Mayer 51, Pantorba 36, López Rey 57, Bardi 39, Gudiol 53.

Es acaso el cuadro más reproducido de Velázquez, tanto en libros como en postales, estampas (entre ellas, el aguafuerte de Goya que figura en el fondo del *Retrato de Zola* de Edouard Manet), calendarios, carteles, etc., hasta convertirse en un lugar común de nuestra pintura. Mientras tanto, ensayistas como Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors se han enfrentado con él. Suele considerarse como un trasunto de "la otra cara" de la medalla de Velázquez, una España picaresca "hermana de las desenfadadas novelas costumbristas de nuestro Siglo de Oro" (Pantorba, 1955, pág. 95). "Velázquez llegó a dominar la técnica de su arte, pintó mejor otros cuadros; en ninguno desplegó tanto vigor y tanta intensidad de expresión: por eso es entre todos sus lienzos el preferido de muchos", escribe J. O. Picón (1947, pág. 92).

La obra fue pintada en Madrid, según Mayer en 1626, y en parte retocada al regreso del viaje a Italia, en 1631. En todo caso, fue pagada por cédula de 22 de julio de 1629, así que es probable que fuera pintada en los meses precedentes (1628-29). Para Stirling sería anterior, de 1624. Trapier recuerda que se ha dicho que Velázquez continuó pintando "bodegones" (o cocinas) después de su traslado a Madrid y el modo como concibe el tema mitológico del triunfo de Baco lo confirma (Trapier, 1948, pág. 139 y ss.). En realidad y siguiendo una tradición poética española, la de la ridiculización de las fábulas mitológicas que he examinado en otro lugar (Gállego, 1972, 1.ª parte) vuelve el mito del revés, como diría Ortega y Gasset o, acaso, toma modelo de la realidad más vulgar para convertirla en un bodegón a lo divino... mitológico. La cédula de 1629 hace mención de los cien ducados pagados "por cuenta de una pintura de Baco que ha hecho para mi servicio" según dice el rey, que ordena se le abonen trescientos más por otras pinturas.

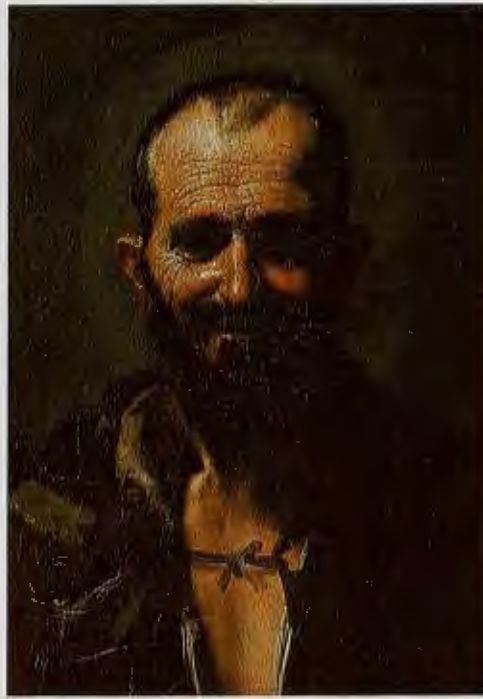
Se ha supuesto que ese tema mitológico y ese aire jovial del tema fueron inspirados a Velázquez por Rubens en su viaje a Madrid a partir de agosto de 1628. Es posible que el flamenco contara a Velázquez una mascarada celebrada pocos años antes en Bruselas, en presencia de los gobernadores Alberto e Isabel Clara Eugenia, como indica don Pedro de Madrazo, en la que un personaje montado en un tonel, aparentemente desnudo (aunque vestido de lienzo ajustado) con guirnaldas o diademas de parra y racimos, entró cabalgando en un tonel acompañado de ocho mancebos, haciendo fiesta. Creo que no es necesario ir tan lejos, y el propio Estebanillo González habla en sus exageradas "Memorias" de un carro de cabalgata con un cortejo semejante. El aspecto vulgar de esta mitológica escena, tan distinto de las en boga en Italia y Francia por la misma época, ha motivado que el título *serio* de *Triunfo de Baco* haya caído en desuso y que todo el mundo conozca esta obra con el de *Los borrachos*, que la ha hecho famosa.







Caravaggio. *Baco*. Detalle.  
 Florencia, Galleria Degli Uffizi



Ribera. *Arquímedes*. Detalle.  
 Madrid, Museo del Prado

Sin embargo, se trata bien de un triunfo mitológico, aunque al modo velazqueño, donde la gravedad y la ironía se compenetrán. El cuadro, apaisado, pudiera dividirse en dos mitades: la de la izquierda (del espectador) casi italiana, muy cercana, en el bello joven adiposo que representa al dios del vino, de los modelos algo ambiguos de Caravaggio, contemplado por otro joven medio desnudo y recostado, que alza en su brindis una copa melada, digna de Tiziano, mientras un tercero, acurrucado y de espaldas, coronado de pámpanos como los anteriores, pero vestido de un gabán incierto, sirve de contrapunto; y otra, a la derecha, con los seis personajes populares, tres de los cuales (un soldado, un hombre cano de cierta posición y un flaco y feo astroso, que se lleva la mano al pecho en señal de rendimiento y devoción) están arrodillados ante el falso dios, mientras otro, del que sólo vemos el busto, nos mira con regocijo brindándonos un tazón de vino, con un rostro riberesco de "filósofo" (*¿Arquímedes?*, Prado), abrazado por otro, de aire más embrutecido, tras el que llega el sexto, embozado, quitándose respetuosamente el sombrero. El soldado, inclinándose hacia las rodillas de Baco, con las manos juntas y aire de veneración, algo ridículo con sus calzás arrugadas, recibe la corona de hojas, en una trasposición casi litúrgica de una ceremonia religiosa. El canoso, con una noble cabeza bastante seria, envuelto en una magnífica capa colorada, alza levemente su vaso de vino (de vidrio, como corresponde a su mejor clase social) fijando respetuosamente sus ojos en Baco. Tanto su compañero el flaco y de barba mal puesta como el recién llegado que se descubre no ofrecen sino señales de adoración y respeto. Sólo la pareja de frente, el del tazón y su titubeante compadre, dan una nota cómica a esta composición, no tan lejana (*mutatis mutandis* como hubiera dicho un Padre de la Compañía) de una irrespetuosa adoración de los Magos. Hay algo casi sacro en esta





Detalle cat. 21





Detalle CAT. 21



Detalle CAT. 21



burlesca mitología, bastante sorprendente. Si no viéramos sino la parte izquierda, en especial la figura de Baco (abstracción hecha del tonel) pudiera parecernos una obra grave, con esa figura bien modelada y esa cabeza no exenta de una belleza sensual, coronada de hojas de parra, que dirige una mirada de soslayo, pensativa, nada cómica, casi interrogante. No creo en el "gigante ateo" que algunos (autorretratándose) han querido ver en Velázquez; don Diego era, como corresponde a su nacimiento, educación y empleo, un caballero cristiano, y en ese carácter pintó sus cuadros religiosos. Pero su inteligencia despierta, amiga de paradojas, no dejó de introducir en esta extraña bacanal, tan inmóvil como silenciosa, un aire sacro que quizás no pretendía.

Por lo demás, el cuadro no es tan "proto-zuloaguesco" como parece; nos engaña el gesto de risa riberesca del hombre del tazón, que, mirándonos fijamente, nos hace creer que se trata de una juerga entre pícaros. Para emplear un adjetivo anacrónico, es menos "expresionista" de lo que aparenta. Lo cuidadoso y rico de su factura y materia justifican el entusiasmo de J. O. Picón. Todo ello se construye en una gran aspa, cuya intersección coincide con la cabeza del devoto soldado, ante cuyas rodillas Velázquez vuelve a ser el maravilloso pintor de vidrios y cacharros de Sevilla; los pámpanos del rincón izquierdo y el precioso y refinado paisaje castellano dan a esta misteriosa escena el noble marco que le corresponde. Es la primera de las grandes escenas velazqueñas y acaso la mejor compuesta.

Existe una réplica de fines del siglo XVII en el Museo de Capodimonte en Nápoles que algunos han creído del propio pintor, aunque más verosímil copia, por lo demás pintada al temple, lo que no es propio del maestro. Hay otros cuadros inspirados en *Los borrachos* de menor interés, al carecer de su misteriosa y paradójica seriedad.



Detalle cat. 21



## 22 Doña María de Austria, reina de Hungría

Lienzo. 58 × 44 cm

Madrid. Museo del Prado, 1187

PROCEDENCIA A la muerte de Velázquez (1660), se registra el lienzo en su aposento / Se inventaría en 1794 en la quinta de duque del Arco y en 1808 en el Palacio del Buen Retiro / Se desconoce la fecha exacta de su ingreso en el Prado, aunque quizás puede identificarse con el n.º 262 del catálogo de 1828, un retrato de dama desconocida del primer estilo de Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 244, Mayer 507, Pantorba 40, López Rey 379, Bardi 42, Gudiol 46.

“Determinóse de volver a España, por la mucha falta que hacía, y a la vuelta de Roma paró en Nápoles, donde pintó un lindo retrato de la Reina de Hungría, para traerlo a Su Majestad. Volvió a Madrid, después de año y medio de ausencia y llegó al principio de 1631”. Así cuenta Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, en la biografía de su yerno, de su *Arte de la Pintura*, el regreso de éste de su primer viaje a Italia, y el último cuadro que pintó, antes de embarcar. Y es curioso que este retrato, pintado en Nápoles entre el 13 de agosto y el 18 de diciembre de 1630, “para traerlo a Su Majestad” el rey Felipe IV, quedó registrado, a la muerte del pintor, tres días después de su entierro, que fue el 7 de agosto de 1660, en el inventario de los bienes que había en sus habitaciones de trabajo en el Alcázar, realizado por el nuevo aposentador Francisco de Contreras, por diligencia de Mazo, yerno, y Gaspar de Fuensalida, amigo de Velázquez, por orden del propio monarca. En el documento, publicado en 1870 por Zarco del Valle, figura, entre otros cuadros de Velázquez, el retrato de la infanta María, que, a lo que se ve, no era muy apreciado por el rey, pues lo había olvidado en el taller de su pintor. Es probable que esa cabeza fuera un estudio para un cuadro mayor, que no se llegó a realizar, acaso por la “flema” de Velázquez, a que se refiere Felipe IV cuando escribe a su embajador en Roma, durante el segundo viaje del artista. Es un cuadro muy fino. La infanta lleva una gola de gasa agrisada sobre un vestido leonado sobre un cuello abierto en uve por delante y levantado por detrás, semejante al que usa Isabel de Borbón en su retrato ecuestre y que, por tanto, debió de ser una moda de aquellos años, lo que parece desmentir la tesis de Beroqui de que en el retrato de esa reina se añadió la gorguera sobre el cuello del traje. El resultado vestimentario no es muy feliz, en especial en el caso de la infanta, con ese escote a su vez cerrado por unas borlas o botones semejantes a los de las hombreras del traje.

Doña María de Austria, hermana de Felipe IV, como hija, un año menor, de Felipe III y de Margarita de Austria, nació en El Escorial el 18 de agosto de 1606 y tendría, al retratarla Velázquez, veinticuatro años, quedando soltera hasta esa edad, excesiva para una princesa de la época, por haber fracasado el proyecto de casarla con Carlos Estuardo, príncipe de Gales, luego rey de Inglaterra con el nombre de Carlos I, a causa de la diferencia de religiones. Carlos I, nacido en 1600, terminó sin embargo casándose con una católica, Henrietta-María de Francia, hermana de Luis XIII; reinó desde 1625 a 1649, en que murió en el cadalso. En su estancia en Madrid, alojado en la famosa casa de las Siete Chimeneas, fue festejado por todos, en especial del conde





duque de Olivares, y partió lleno de regalos. Parece que se interesó por llevar a Velázquez consigo, lo que hubiera cambiado la carrera del pintor. Ese puesto lo ocuparía Van Dyck. Respecto a doña María, se concertó algo tardíamente, su matrimonio con su primo, Fernando de Habsburgo, rey de Hungría (por lo que se la conoce también con el nombre de doña María de Hungría), con quien casó por poderes en Madrid, embarcando en Barcelona en junio de 1630, para reunirse, vía Nápoles, con su esposo, lo que supuso un viaje de ocho meses. En Nápoles hizo escala desde mediados de agosto a mediados de diciembre, lo que permite fechar bastante aproximadamente este cuadro de Velázquez. Más tarde, elevado su esposo a emperador de Austria, murió, ya emperatriz, en Linz, el 13 de mayo de 1646.

La cara, aun con el bello abultado de su familia, es bastante agraciada, con óvalo correcto, nariz bien formada y ojos más oscuros y expresivos que sus hermanos Felipe y Fernando, cejas bien dibujadas y cabello rubio, abun-



Frans Luyck. *Doña María de Austria, reina de Hungría.* Madrid, Museo del Prado

dante y encrespado artificialmente, pero sin las exageraciones de la moda de un cuarto de siglo después, tampoco visibles en el afeitado, ya que no se nota en sus mejillas el exagerado colorete de Mariana de Austria, su prima, casada con Felipe en 1649, también por haberse estropeado su proyectado matrimonio por la muerte del príncipe Baltasar Carlos. Hemos de reconocer, de paso, la tristeza de estas vidas de la más alta nobleza europea, de cuyo sino no se librará la infanta Margarita, hija de Felipe y Mariana, y también emperatriz de Austria, años después, hasta su prematura muerte, en 1673.

El retrato de Velázquez es fino y expresivo, tratado con cariñoso respeto, ya que el rey quería tener una imagen de su hermana, a la que no volvería a ver (aunque más tarde dejase el retrato en el taller de Velázquez). Hay en el Museo del Prado otro retrato de doña María de Hungría por el pintor flamenco Frans Luyck, de cuerpo entero, con traje gris de una dureza casi metálica (n.º 1272 del catálogo del Museo). Fue Madrazo, en su catálogo extenso de 1872, quien tuvo la idea de que el cuadro de Velázquez representara a la infanta.



## 23 *La fragua de Vulcano*

Lienzo. 223 × 290 cm

Madrid. Museo del Prado, 1171

PROCEDENCIA Don Jerónimo de Villanueva lo compra al autor en 1634 / En el Palacio del Buen Retiro, inventario de 1701 / Pasa al Palacio Nuevo donde figura en los inventarios de 1772 y 1794, últimamente en la "Pieza de Vestir del Cuarto de su Majestad" donde lo tasaron en 80.000 reales Bayeu, Goya y Gómez / Ingresó en el Museo del Prado el 5 de agosto de 1819 / Museo del Prado, inventario n.º 1171.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 35, Mayer 61, Pantorba 38, López Rey 68, Bardi 41, Gudiol 59.

El catálogo del Museo del Prado, y los críticos e historiadores, están de acuerdo en fechar este lienzo, como su compañero *La túnica de José* [CAT. 25] en 1630, durante su primer viaje a Roma de Diego Velázquez. El artista pintó ambos sin mediar encargo regio, aunque pocos años después de su regreso a España ingresaron en las colecciones reales, en lugares diferentes, *La túnica* en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y *La fragua* en el Palacio del Buen Retiro, una vez que el protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, los compró al autor, en 1634 (López Rey, 1963, pág. 47 y ss.). Según J. Brown y J. H. Elliott (1980, cap. 5) ambos cuadros estuvieron primeramente colgados en el guardarropa del palacio. Pantorba supone (1955, págs. 98-101) que serían pintados en casa del entonces embajador de Felipe IV en los Estados pontificios, don Manuel de Fonseca, conde de Monterrey, y que probablemente sirvieron de modelos para algunos personajes de ambas pinturas los



Antonio Tempesta.  
*La fragua de Vulcano.*  
Tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio  
(Amberes, 1606).  
Nueva York,  
The Metropolitan Museum of Art



570.







mozos de servicio de la embajada. Respecto al orden de precedencia, este autor piensa que *La túnica de José* sería pintada antes que *La fragua*, que le parece más perfecta. Sin embargo, *La túnica* tiene un fondo liso, que posiblemente estaría destinado a prolongar el paisaje de la izquierda, lo que, de ser así, mostraría un aspecto inacabado más propio del último cuadro ejecutado.

Pienso que el ejemplo de Guido Reni impera en el cuadro de *La fragua de Vulcano*, con su elegante composición de friso y su influencia de la estatuaría antigua, así como el colorido, menos robusto y más claro que *La túnica*, que hace pensar en Guercino. Especialmente delicada es la figura del joven dios Apolo, rubio, casi adolescente en su desnudo nacarado, semicubierto por un manto amarillo que, en unión de la aureola de rayos solares que rodea su cabeza, parece iluminar el ámbito penumbroso del taller, en el que los elementos luminosos calientes son un trozo de metal al rojo que Vulcano sujeta sobre el yunque y la llama de la chimenea, que recorta los cuerpos de dos de los herreros, que contemplan, sorprendidos, al visitante, pendientes, como su patrón y otros dos compañeros, de sus palabras, subrayadas por sus ademanes ligeramente autoritarios. El pintor ha dado a esta cabeza de boquirrubio galán cierto aire insolente que no aparece en la que suele considerarse su boceto [CAT. 24], algo más lánguido y sentimental que el descaro de este Apolo entero, que va a comunicar al cojo Vulcano, esposo de Venus, que ésta le es infiel con Marte, dios de la guerra, a quien verosímilmente están destinadas las piezas de la armadura (a la moderna) que están forjando en esta fragua (aunque otros la creen destinada a Aquiles).

Camón Aznar (Madrid, 1964, I, pág. 389 y ss.) recuerda que, según Homero, no fue Apolo quien denunció la infidelidad de la diosa del amor a su ajetreado esposo, sino el Sol, y que aquel dios sólo aparece cuando los adúlte-



Louis Le Nain. *Venus en la fragua de Vulcano*.  
Reims, Musée Saint-Denis



ros amantes están presos en la red forjada por el marido burlado, siendo objeto de la divertida contemplación de sus congéneres del Olimpo. Pero más tarde, Febo o el Sol se identifica con Apolo y en este cuadro el personaje tiene ese doble aspecto de dios de la poesía, con su corona de laurel, y de astro rey, que descubre lo oculto con su luz. En todo caso, este episodio burlesco de marido cornudo, muy propio de la postura anti-mitológica de los autores españoles del Siglo de Oro, y que se diferencia de la veneración francesa hacia la mitología (compárese este cuadro con el de la *Visita de Venus a la fragua de Vulcano* de Le Nain —Museo de Reims— dentro de un concepto de la escena que hoy llamaríamos “realista”, pero que en el francés es respetuoso), cobra en Velázquez la dignidad que este artista confiere a todo lo que pinta, sea falso dios o deforme criatura.

El fragmento más académico de la composición es el del herrero de espaldas, que recuerda la estatuaria heroica con cierta frialdad, mientras su cabeza se adorna con los tufos o patilla de moda entre los valentones modernos. Mayor nobleza y vida, aunque también estatuaria, tiene el desnudo del obrero que se inclina sobre la coraza, a la derecha. Pero el más vivo de los cíclopes es el que figura entre los dos citados, desgarbado, con la cabeza despeinada, que avanza, como bebiendo las palabras de Apolo, extraordinario trozo de pintura. Hay dos notas —aparte el azul de cielo que asoma por la puerta— que animan esta composición, algo terrosa: el jarrillo de cerámica blanca de la chimenea, con reflejos azulinos, digno de un bodegón holandés, y las cintas de la sandalia de Apolo, que sirven de refresco al amarillo del manto.

Jonathan Brown (1986, pág. 72), vista la diferencia de medidas en la anchura de ambos lienzos en sus orígenes (*La fragua* sería unos 33 cm más estrecha que ahora, mientras *La túnica* sería unos 50 cm más ancha) piensa que “había entre ambos una diferencia de más de 80 cm que llevaría al espectador a ver en ellos dos cuadros de historia independientes realizados por un mismo artista, más que una pareja de obras relacionadas”, por lo que “parece razonable que las consideremos como entidades distintas y autónomas en lo que al asunto se refiere”. Creo que esta diferencia de tamaño original no es suficiente razón para no considerar pareja estas dos obras contemporáneas, que, a la vez que una muestra de la destreza de Velázquez en tratar, con el mismo número de figuras, un tema bíblico y otro mitológico, debió de servir para demostrar también una idea moral, que, para mí, sería el poder de la palabra sobre los sentimientos y acciones del prójimo, lo que viene a desembarcar en la platónica teoría de la superioridad de la idea sobre el trabajo manual, defendida por todos aquellos que, como Velázquez, combatían por la nobleza de la pintura, considerada por muchos entonces como un oficio mecánico, principal obstáculo que don Diego hubo de vencer hasta alcanzar la encomienda de la Orden de Santiago, reservada a los nobles. (Gállego, 1976). En cambio hay que admitir con Brown (1976, pág. 74) que un grabado de Antonio Tempesta pudo servir a Velázquez de punto de partida, luego ampliamente superado.





## 24 *Estudio para cabeza de Apolo*

Lienzo. 36 × 25 cm

Nueva York. Colección particular

PROCEDENCIA Colección Isola, Génova, hasta 1840 / Pasa a la colección inglesa; figura en la venta Sotheby's de Londres, 21 mayo 1935 / Adquirida por Wildenstein's Nueva York.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 62, Pantorba 141, López Rey 69, Bardi 41-B, Gudiol 60.

Como el cuadro de *La fragua de Vulcano* [CÁT. 23] está pintado en el primer viaje de Velázquez a Italia, no se discute su fecha, 1630, que sería la de esta cabeza, preparatoria de la figura de Apolo en dicho lienzo. Mayer la publicó como auténtica en su artículo "A study by Velázquez for the Apollo" (París, *Les Beaux Arts*, s.d. y *Burlington Magazine*, 1927). Lafuente Ferrari la recoge, con el n.º 37, en su catálogo inglés (1943), indicando que este boceto es digno de estudio, aunque no suficientemente discutido todavía; en cambio, no se decide a ello en el catálogo español. Pantorba, que le encuentra "sólo un leve sabor velazqueño" cree que eso "no autoriza... a sostener la atribución que quiere dársele". Gudiol la admite sin reparos y la reproduce (1973, págs. 132-133, figs. 93 y 94) en color, a toda plana, para que pueda cotejarse fácilmente junto a la del *Apolo* del Prado, mentándola como "un pequeño lienzo de extraordinaria belleza, con efectos de gran libertad y con innovaciones de técnica y concepto pictórico, que reflejan la impresión recibida ante los grandes pintores venecianos, tanto o más que la obra definitiva" (pág. 125). Camón Aznar (1964, págs. 328-29), en cambio, piensa que "ni siquiera como boceto puede admitirse la simplificación que la pintura tiene en esta obra", que no le parece de Velázquez. Trapier no alude a ella al estudiar *La fragua de Vulcano* (1948, págs. 158-163). López Rey (1978), la reproduce junto al cuadro definitivo (pág. 59) y señala (pág. 72) que de los estudios previos de Velázquez "sólo nos ha llegado uno, un boceto a color, luminosísimo (que) muestra la cara del dios con expresión juvenil, envuelto en un leve sombreado que en la composición final lo invade todo". En su catálogo anterior (n.º 69) afirma que los rayos X demuestran que es el boceto de la primera versión de la cabeza de Apolo, luego modificada levemente, y que la tela original era de la misma clase en el boceto (hoy reentelado) que en el cuadro definitivo. Bardi, (1969, pág. 93), sin definir su propia opinión, escribe que, esta cabeza es "considerada esbozo preliminar por varios estudiosos; hasta los más reticentes —como Pantorba— le admiten, al menos, un leve sabor velazqueño". Jonathan Brown (1986, pág. 77) la admite como auténtica: "La primera idea de Velázquez se conserva en uno de los raros bocetos preparatorios que tenemos de su mano. El artista trasladó esta postura al lienzo y posteriormente la corrigió en algunos detalles".

En efecto, comparando un perfil con el otro nos damos cuenta de que el perfil definitivo de Apolo, sin dejar de ser juvenil, alcanza un aire autoritario y algo majestuoso, que casi justificaría la hipótesis, vertida por Trapier (1948, pág. 158), de que "Apolo se consideraba como símbolo de Cristo y que el asunto de José y sus hermanos se empleó como alegórica representación de la muerte de Cristo" (cf. Harris, 1940, pág. 74). Hay que tener en cuenta que







Detalle CAT. 23.  
Véase pág. 159

Velázquez pinta en Roma (también sin mandato regio) en el mismo viaje y fecha que *La fragua de Vulcano*, un lienzo de medidas semejantes y que suele considerarse como su pareja: *La túnica de José* [CAT. 25], aunque acusen diferencias de estilo. Por eso se ha tratado de buscarles un asunto común. El reseñado parece imposible e inadecuado, al tratarse de una fábula mitológica de contenido ridículo y escabroso: Apolo advierte a Vulcano, que está forjando las armas de Marte, que su esposa, Venus, le está engañando con el dios de la guerra Marte [CAT. 51], tomando de la teogonía pagana los aspectos más grotescos (Gállego, 1972, parte 1.ª, cap. II, págs. 64-70) según la tendencia desmitificadora española. En el lienzo de *José*, sus hermanos enseñan al padre común, Jacob, la túnica ensangrentada de su predilecto, para hacerle creer que ha muerto. Se han presentado ambos cuadros como alegorías de la denuncia, de la calumnia o del engaño; pero las dos historias no aceptan juntamente tales explicaciones, ya que Apolo dice la verdad, mientras los hermanos de José mienten. He propuesto como tema común (Gállego, 1983, págs. 85-86)

[CAT. 25] *el poder de la palabra* “es decir una variación sobre el eterno tema velazqueño de la superioridad de la idea sobre el trabajo”, lo que, hasta cierto punto, coincide con la hipótesis de Ch. de Tolnay (1949) de *La fragua* como alusión a las artes nobles (Apolo) visitando y dominando a las manuales (Vulcano y sus cíclopes), bajo cuyo aspecto este cuadro es como un precedente de *Las hilanderas*.

En cualquier caso, el perfil, más afeminado y lánguido, de esta *Cabeza de Apolo*, que le da, junto a los sueltos y serpeantes cabellos, cierto aspecto como de alegoría del siglo XIX, toma un aire decidido y distante en *La fragua de Vulcano*, sin perder, por ello, el aspecto de personaje de comedia, “boquirrubio” dioscecillo, que, por falso y pagano, le conviene.

Es innegable que la ligerísima corrección que Velázquez impone a su modelo hacer perder ese estilo de *morceau de bravure fin-de-siècle* de la *Cabeza de Apolo*, a la que su aire —inacabado aposta— tan cultivado por los tardos imitadores de Velázquez a fines del siglo XIX, le da ese aspecto tardo-ochocentista mientras que en el cuadro definitivo alcanza un valor intemporal, esa “contemporaneidad” que tantas veces nos hermana con los personajes de sus lienzos. Pero sería difícil que uno de esos habilísimos velazquistas fuera infiel a la serenidad de su modelo, tanto más cuanto que la radiografía muestra (cf. López Rey) la mayor semejanza del perfil de esa figura en su versión primitiva con la cabeza abocetada, que en la ya definitiva. En cualquier caso, es un hermoso trozo de pintura.



Lienzo. 223 × 250 cm

Patrimonio Nacional. Monasterio de El Escorial

PROCEDENCIA Vendido por el autor a don Jerónimo de Villanueva, con destino a las colecciones reales, en 1634 / Palacio del Buen Retiro hasta 1665 en que pasa a El Escorial / Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Museo

BIBLIOGRAFÍA Curtis 3, Mayer 1, Pantorba 37, López Rey 1, Bardi 40, Gudíol 58.

Los autores están de acuerdo en fechar este lienzo en 1630, como el de *La fragua de Vulcano* [CAT. 23], ambos pintados en Roma durante el primer viaje de Velázquez y considerados pareja, dadas las medidas, que son hoy las mismas. *La fragua* tiene 40 cm de anchura más que *La túnica*, debido a que de ésta se recortaron dos bandas verticales a ambos lados; según Pantorba (1955, pág. 98) copias antiguas demuestran que las figuras laterales, derecha e izquierda, están cortadas; la figura de Jacob, sentado, no tenía corte en codo ni manto y la del mozo de espaldas sostenía con la mano izquierda una vara, de la que aún asoma un trozo por abajo. También coinciden ambos lienzos en el número de personajes, seis en cada uno, como si a Velázquez le hubiera interesado acentuar la semejanza de elementos, para subrayar la de situaciones, en paradójico contraste con dos temas aparentemente opuestos, el de *La fragua*, cómico y mitológico, y el de *La túnica*, dramático y bíblico, pero que deben de tener, sin duda, un aspecto común. También coinciden en haberse pintado libremente, sin que mediara encargo regio, por Velázquez, aunque hubieron de terminar en las colecciones reales de España: *La fragua* en el palacio del Buen Retiro, de donde pasaría en el siglo XVIII al nuevo Palacio Real, de donde pasó al Museo del Prado en 1819; *La túnica* a El Escorial, después de estar en el Retiro.

De ello da cuenta A. Palomino (1724, III, [106]-III): “Estas dos pinturas las trajo Velázquez a España y las ofreció a su majestad, que haciendo de ellas la debida estimación, las mandó colocar en el Buen Retiro; aunque la de José fue después trasladada a El Escorial y está en la sala del Capítulo”. Actualmente figura en el Museo de Pinturas del Monasterio. Pese al testimonio de Palomino, sabemos, por un recibo del protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, fechado en 1634, que éste las compró en unión de otros cuadros traídos de Italia por Velázquez para el rey, en más de mil ducados.

La escena de *La túnica de José* está sacada del Génesis, 4.<sup>a</sup> parte, que trata de la historia de José y sus hermanos, quienes, envidiosos de su superioridad, lo vendieron a una caravana de ismaelitas. “Tomaron la túnica talar de José y, matando un macho cabrío, la empaparon en su sangre, la tomaron y se la llevaron a su padre (Jacob), diciendo: ‘Esto hemos encontrado, mira a ver si es o no la túnica de tu hijo’. Reconociéndola él, dijo: ‘La túnica de mi hijo es; una fiera le ha devorado, ha despedazado enteramente a José’. Rasgó Jacob sus vestiduras...” (Génesis, IV, 37, versículos 31-35). Velázquez ha reducido el número de hermanos de José, que eran diez (más Benjamín, menor) a cinco. Dos de ellos (¿Rubén y Simeón?) muestran la túnica ensangrentada a Jacob, su padre, que, sentado en un pequeño solio con alfombra del tipo de la del *Retrato del príncipe Baltasar Carlos con un enano* [CAT. 33], sobre un pavimento













ajedrezado según reglas perspectivas, excepcional en Velázquez, muestra su dolor en el rostro y extiende las manos. En el lado opuesto, otro hermano de José, de espaldas, parece fingir llanto acercando su diestra al rostro; dos más, casi abocetados, se recortan sobre un fondo liso que, posiblemente, el pintor había pensado fuera prolongación del paisaje vecino, excelente, que prueba la destreza de Velázquez ya en ese momento y permite pensar que en ese mismo viaje a Roma pintara las dos pequeñas *Vistas de la villa Medici* [CAT. 64 y 65]. Un perrillo, muestra asimismo de la habilidad del pintor en esos animales, que más tarde acompañarán algunos de sus retratos, ladra a los mentirosos hermanos, como si olfateara su traición.

Hay en este hermoso lienzo influencias del academicismo romano-bolofnés, en boga en Roma en aquella época, por ejemplo en el desnudo de espaldas, hasta cierto punto semejante al de uno de los herreros de *La fragua de Vulcano*. Pero si en este último cuadro, frío y delicado, parece palpitar el ejemplo de Guido Reni, en *La túnica* creo percibir algo del dramatismo, con claroscuros, del Guercino, ya que sabemos, por Pacheco (*Arte de la Pintura*, libro 1.º, cap. VIII) que Velázquez pasó expofeso por Cento, patria del gran pintor, que, a mi ver, influyó mucho más que Reni en la carrera del sevillano. La primera mención de este cuadro figura en un mediocre poema de 1637, *Silva topográfica*, del poeta portugués Manuel Gallegos (Pantorba, 1955, págs. 12-13 y 98). Fray Francisco de los Santos la elogia en la 2.ª edición de su *Descripción del Monasterio de El Escorial* (1667), donde ingresó este lienzo en 1665.

Estos dos cuadros se han presentado como alegorías del engaño o de la calumnia o de la denuncia [CAT. 23], lo que no se aviene como denominador común de ambas historias. Creo que coinciden en manifestar el poder de la palabra sobre las acciones humanas, idea ya expresada en los *Emblemas* de Alciato (CLXXX, "Eloquentia Fortitudine Praestabior", con Hércules llevando a los hombres presos de las cadenillas que salen de su boca) y que viene a apoyar la idea, muy de Pacheco y de su academia neo-platónica, de la superioridad de la idea sobre la acción material; la mentira de los hijos de Jacob va a influir en las acciones y sentimientos de éste. No hace falta recordar que, por lo demás, la historia de José prefigura la de Cristo traicionado.

Un lienzo de este mismo tema figuraba, en 1845, en la colección de Madrazo en Madrid, donde lo vio Stirling, que señala que, en esa versión, el perro está dormido. El catálogo de la galería de Madrazo, de 1856, duda si se trata de una repetición o una primera idea del tema. Mayer lo consideraba copia de taller, con variaciones (n.º 2). Actualmente en colección particular desconocida, tras la muerte de su propietario, don Mariano Hernando. Pantorba cita otras copias antiguas de *La túnica de José*.





Detalle cat. 25





## 26 *Una sibila*

Lienzo. 64 × 58 cm

Dallas. Meadows Museum of Art, Southern Methodist University

PROCEDENCIA Milán, colección particular / Munich, colección Julius Böhrer / Nueva York, Reinhardt Gallery / Toledo (Ohio), Isabel van Wie Willys; venta Parke Bernet, Nueva York, 1945 / Nueva York, colección particular / Dallas, Meadows Museum of Art.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 570, Pantorba 104, López Rey 591, Bardi 41, Gudiol 134.

Mayer recogió este boceto como autógrafo de Velázquez, conectándolo con *Las hilanderas* y pensando que la modelo para la figura de Aracne del cuadro fue usada para esta sibila. En cambio, López Rey la relaciona en facciones y ejecución con *La Venus del espejo* [CAT. 63], dándole una fecha entre 1644-48, aceptada por Gudiol. Bardi (1969, n.º 41-B) en cambio, relaciona este perfil con el de Apolo en *La fragua de Vulcano* (en especial el boceto de esta cabeza [CAT. 24], aunque señalando que la autografía no está unánimemente aceptada. Pantorba y Camón no hablan de esta pintura, Brown (1986, págs. 178-81) asignándola a Velázquez y a la década de 1640 la califica de “pequeño pero vibrante lienzo de argumento incierto”, y apunta su relación con la *Sibila* del Museo del Prado [CAT. 34], al tratarse de “ambas son medias figuras de mujer en estricto perfil que miran hacia la derecha y que tienen una tablilla en las



Velázquez. *Una sibila*.  
Madrid, Museo del Prado.  
Véase CAT. 34, pág. 208



manos”, aunque reconociendo que carece de los habituales atributos, ropajes y tocado, de las sibilas. Para William B. Jordan (1974, págs. 20-21) pudiera tratarse de una alegoría de la Pintura. Pero, apunta Brown, ninguna de esas interpretaciones es totalmente convincente, ya que los datos que aporta el cuadro son sucintos: “una mujer joven con el cabello y el atuendo desaliñados, que tiene una tablilla hacia la que señala” (ibid); por eso, pudiera ser Clío, que suele presentarse con una tablilla donde apunta los hechos de la Historia (en apoyo de esta hipótesis reproduce un grabado de Hendrick Goltzius del Metropolitan Museum de Nueva York). Es innegable que esta figura lleva una pluma en la diestra y sostiene, junto con la tablilla, un tintero con la izquierda. Según la *Iconología* de Cesare Ripa (Roma, 1593) la Historia será una mujer alada (*no*), vestida de blanco (*sí*), que ha de mirar hacia atrás (*no*), sosteniendo una tablilla con la mano izquierda (*sí*) o un libro sobre el que está escribiendo. Unos datos coinciden (marcados con un *sí*) pero otros no (id. con un *no*). López Rey prefiere identificarla con Aracne, basándose en el discutible parecido de facciones, vestido, color y luz.

Tampoco hay certeza de fecha. López Rey y Gudiol la datan entre 1644-48; para Brown este cuadro es de las dos últimas décadas de la vida del pintor; acaso más propio de la década de 1640 que del 50, en la que la técnica de Velázquez se hace “extraordinariamente suelta y transparente”.



Hendrik Goltzius. *Clío*.  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art



Cesare Ripa. *Iconologia: Historia.*  
Nueva York,  
The Metropolitan Museum of Art

López Rey piensa que lo que sostiene esa joven es una tela, acaso envolviendo un bastidor de bordar o un lienzo de pintor; acaso la sombra que el dedo proyecta sobre la tela sea alusión al origen de la pintura, que fue una sombra perfilada en un muro, leyenda muy conocida en los círculos de Pacheco y Velázquez.



Lienzo. 100 × 57 cm

Madrid. Museo del Prado, 2903

PROCEDENCIA Pertenece al convento de las Bernardas Recoletas del Santísimo Sacramento de Madrid / La comunidad lo donó al Estado a través de la Dirección General de Regiones Devastadas a cambio de la reconstrucción del Monasterio en la guerra civil / El entonces ministro de Educación lo destinó al Museo en 1946.

BIBLIOGRAFÍA Pantorba 41, López Rey 15, Bardi 43 a, Gudiol 67.

“D.º Velázquez fa. 1631”: esta firma, señala Bardi, no ha dejado de sorprender, al descubrirse en 1940, ya que Velázquez, tan remiso en firmar sus obras, ha querido firmar este cuadro menor. A fines de la guerra civil de 1936-39 fue descubierto entre los cuadros de las Bernardas Recoletas del convento del Sacramento, en Madrid, y las monjas lo ofrecieron al Estado a cambio de la restauración de su templo (hoy parroquia castrense), posterior a la época de Velázquez. Pantorba le dedica un largo comentario (1955, págs. 104-106), advirtiendo que el Servicio de Recuperación Artística lo devolvió en 1940 a sus antiguas propietarias, creyéndolo obra (como la iglesia) del siglo XVIII y de escuela madrileña. La firma fue descubierta por uno de los restauradores del Museo del Prado y considerada cierta. Ello aumentó la importancia de ese pequeño lienzo, que, tras diversos avatares y ofertas, fue adquirido por el Estado el 15 de mayo de 1946, fecha de la entrega a las monjas del convento reconstruido. Poco después ingresó en el Museo y fue instalado en la misma sala donde se expone el *Cristo de San Plácido*. El primer catálogo que lo recoge es el de 1949, dándolo a Velázquez y advirtiendo que se relaciona con la técnica de *La fragua de Vulcano*; “es desconcertante la parte media del paisaje y los edificios”, advertencia que se sigue repitiendo hasta hoy.

Se trata de un cuadrillo muy fino, pero mucho menos afín a la manera de Velázquez que el *Cristo de San Plácido*, en especial en su patetismo algo teatral, que recuerda las cabezas de Cristo de Guido Reni en la expresión de su rostro, mirando al cielo. Cuerpo y piernas, así como los pies, apoyados en el subpedáneo y con sendos clavos, como quería Pacheco, son bastante parecidos, en cambio, al lienzo mayor. Los brazos están más juntos aumentando la impresión de violencia; el letrero, trilingüe, es, en proporción, mayor que el de San Plácido. Se recorta la figura y su cruz sobre un cielo tormentoso y un paisaje oscuro, con frondas y edificios; la cruz aparece entera, clavada en un primer término del suelo, en un montoncillo de piedras entre las que destaca la calavera que, según tradición, es la del primer hombre, Adán, cuyo pecado trajo la muerte al mundo y fue redimido por la del Mesías. Pidal, Quirós y Pantorba lo aceptan como auténtico. Otros lo cotejan con cuadros de Alonso Cano, aunque no cabe duda de que se parece (salvo en la cabeza y detalles citados) al *Cristo de San Plácido*, por Velázquez.

Es posible que se trate de un cuadro que figura en el inventario de los bienes de Velázquez, asiento n.º 582, publicado por Sánchez Cantón en 1942, en que se habla de “Vn X pto crucificado, de bara y quarta de alto y tres quartas de ancho”, que probaría un apego especial del pintor hacia esta obra.





## 28 *Cristo crucificado*

Lienzo. 248 × 169 cm

Madrid. Museo del Prado, 1167

PROCEDENCIA En la sacristía del convento de Benedictinas de San Plácido, de Madrid, entre 1628 y 1808 / Pasó a la colección de Godoy, y figura inventariado entre sus bienes / La condesa de Chinchón, su esposa, lo ofreció en venta en París entre 1826 y 1828 / Después de su muerte, ocurrida en 1828, el duque de San Fernando, su cuñado y uno de sus legatarios, regaló el lienzo a Fernando VII, quien en 1829 lo envió al Museo.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 12, Mayer 13, Pantorba 54, López Rey 14, Bardi 43, Gudiol 98.

Este cuadro forma parte de un grupo de obras de tema religioso que Velázquez pinta a comienzos de los treinta y entre las que figuran el *Cristo de las Bernardas* del Museo del Prado [CAT. 27], la *Tentación de Santo Tomás* de la catedral de Orihuela [CAT. 29] y el *Cristo tras la fragelación* de la National Gallery de Londres; la más popular es este *Cristo crucificado* —(que el catálogo del Museo del Prado supone pintado hacia 1632)— no sólo por su valor estético y emotivo (que ha inspirado a varios poetas, en particular a Miguel de Unamuno en el libro *El Cristo de Velázquez*, y que lo ha convertido, durante largo tiempo, en ilustración idónea para los recordatorios de difuntos) sino también por las leyendas que acompañan su origen, en relación con el convento de Benedictinas de San Plácido, en Madrid. En efecto, se cuenta que el rey Felipe IV lo hizo pintar como expiación de un enamoramiento sacrílego que había concebido hacia una joven religiosa, aprovechando la vecindad del edificio con la vivienda del protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, quien, sospechoso de tercería en tan escabroso asunto, fue apresado por la Inquisición y trasladado inmediatamente a su prisión en Toledo, en una de las caídas más vertiginosas de un político, que recoge José Pellicer y Tovar (1790). También se hablaba de una campana misteriosa que sonaba lúgubrementemente a difuntos en la espadaña del convento, para avisar al rey. Otros piensan que el cuadro fue ofrecido al convento tras el proceso que lo había condenado cinco años antes.

Es un cuadro sereno, correcto, con un Cristo apolíneo, con muy escasas gotas de sangre, y con los pies apoyados en su subpedáneo, que aumenta su aspecto de reposo, más que de tormento. Esos pies están sujetos con sendos clavos, semejantes a los de las manos, que suman así cuatro, según aconseja el maestro de Velázquez, Francisco Pacheco, que pintó en 1614 un mismo tema de modo semejante. El cuerpo y miembros, muy suavemente modelados, reciben una luz clara que procede del ángulo superior izquierdo, como suele en los cuadros caravagistas, pero sin acentuar las sombras, cosa innecesaria, ya que el Cristo y la cruz se recortan sobre un fondo casi negro. En el *Velázquez* de Leon-Paul Fargue (1946, n.º 10) se subraya que el pintor ha trabajado sobre un modelo vivo. La cruz es de brazos largos, bien desbastada y clavada, obra de buen carpintero; sobre su parte superior está sujeto el letrero trilingüe (en vez del sólito y simple INRI) muestra de la cultura y cuidado de exactitud del pintor. “Adosado al madero, antes que pendiente de él, este Jesús parece sumido en dulce sueño, antes que muerto por muerte amarga”, escribe Pantorba (1955, V, pág. 119). Lo más dramático puede ser la cabeza, caída sobre el pecho, coronada de espinas que forman una diadema estrecha, sujetando el





pelo, que se derrama hacia la herida, apenas sangrante, del costado derecho. Una obstinada tradición oral, todavía oída, explica esta ocultación de la mitad del rostro del Señor por un movimiento de impaciencia de Velázquez (él, tan flemático, según escribía su regio patrono) lanzando los pinceles contra el lienzo y logrando así, por casualidad, un efecto que, como todos los suyos, tan discretos, procede de una madura reflexión.

Ponz (1776, V) vio este lienzo en la sacristía de San Plácido. Según Ceán Bermúdez, el lienzo seguía allí en 1800, lo que anula la teoría de que lo comprase antes el infante don Luis, hermano de Carlos III y padre de la condesa de Chinchón. En 1807 el francés Quilliet (1816), de paso por Madrid, lo vio y pretendió comprarlo. Cree Pantorba que por ese tiempo pasó a poder de Godoy, acaso interviniendo Quilliet. El caso es que, a la caída del favorito, el cuadro fue confiscado en 1813, en unión de sus bienes; al año siguiente fue devuelto a su esposa, la condesa de Chinchón, quien anunció su venta en París, en 1826. El Museo del Prado propuso su adquisición en 30.000 reales, pero al fallecer la condesa, sus herederos mostraron su disconformidad. Por fortuna para el Museo, el duque de San Fernando de Quiroga, a quien se legó la "alhaja" que escogiese, eligió este cuadro, que regaló al rey Fernando VII, quien, en 1829, lo donó al Prado.

Palómino, Ponz, Madrazo, Curtis y Cruzada Villaamil, así como Mayer, hablan de copias de este cuadro, que al parecer, tenía un fondo de paisaje, que hoy desaparece por el ennegrecimiento de la obra. Se ha hablado asimismo de figuras a ambos lados: lo que Trapier (1948, pág. 126) llama, con gracia, la *leyenda negra* de este lienzo.







## 29 *Tentación de Santo Tomás de Aquino*

Lienzo. 244 × 203 cm

Orihuela. Museo Diocesano. Propiedad del Obispado de Orihuela-Alicante

PROCEDENCIA Orihuela. Convento de Santo Domingo / Orihuela. Museo Diocesano.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 44, Pantorba 46, López Rey 54, Bardi 48, Gudiol 57.

Este bellísimo lienzo ha sido atribuído al pintor murciano Nicolás de Villacís, de quien se sabe poco pese a su gran reputación en la época de Velázquez, y también, en todo o en parte, al amigo de éste, Alonso Cano, que es quien se le aproxima más en inteligencia y estilo hacia la época de su regreso del primer viaje a Roma. Pantorba (1955, págs. 110-111) propone, como títulos, *Santo Tomás de Aquino confortado por dos ángeles* o bien *El triunfo de la castidad de Santo Tomás*. No existe noticia bibliográfica antigua de esta obra, que estaba colgada en la sacristía de la iglesia de la antigua Universidad de Orihuela, dirigida por los padres Dominicos, para la que probablemente se encargó, tanto por ser la Orden de Santo Tomás, lucero de ella y doctor de sus estudios, como por tratarse de un tema ejemplarizante para los jóvenes estudiantes.

Elías Tormo (1910) que cree que, probablemente, ese cuadro estaba en la sacristía desde el siglo XVII —y allí había llamado la atención de algunos inteligentes, como don Bartolomé Maura— fue quien “por procedimiento de previa exclusión de todo otro artista velazquino y por verosimilitud especial”, lo atribuyó a Nicolás de Villacís, pintor de quien trata Antonio Palomino (1724, III, n.º 180) con grandes alabanzas, haciéndolo discípulo de Velázquez y viajero a Roma “para perfeccionarse del todo, como lo consiguió en los primores más exquisitos del arte”, aprendiendo las técnicas del fresco y el óleo. Palomino, que cita entre sus obras mayores los frescos del convento de los Trinitarios Calzados de Murcia (a los que pueden pertenecer unos fragmentos con cabezas de caballeros, hoy en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad), nombra en el Real Convento de Santo Domingo de la misma un lienzo de Santo Tomás (en la librería), pero sin dar el tema concreto. El mismo escritor dedica a Alonso Cano una de las biografías (152) más largas de su libro, aludiendo a la estancia de Alonso Cano en Valencia, huído de los tribunales madrileños, pero nada dice de Orihuela. Esa estancia ha de limitarse al periodo entre 1644 y 1646, que no parece convenir a este lienzo. Respecto a Villacís, gran parte de su reputación se debe a los estudios de Tormo y a la atribución del presente cuadro. Parece que nace en Murcia hacia 1618 y que muere en 1694. Otros nombres barajados a propósito del *Santo Tomás* de Orihuela fueron Zurbarán (a quien Villacís era —según Tormo— algo dado a imitar), Mazo, Carreño, Claudio Coello, Maño e incluso Murillo. Pero predominó con el tiempo la atribución a Velázquez, aceptada por el propio Elías Tormo (1923, pág. 305), aunque “pudo la composición deberse a diseño de Alonso Cano, de quien puede ser parte mínima de la ejecución”. Y añade: “La parte de la derecha, chimenea, libro, con la probidad casi meticulosa de Zurbarán; el centro de la composición en la manera del Velázquez de Londres (el *Cristo de la flagelación* de la National Gallery); la prostituta y la lejanía, pintadas con el genial







Detalle cat. 29

desembarazo de un Goya. Es, aparte los valores estrictamente pictóricos, un portento de pintura religiosa del género narrativo...”.

Allende-Salazar se inclina, en 1925, hacia Velázquez. En cambio Manuel Gómez Moreno, en *Varia velazqueña* (1960, I, págs. 688-691) cree que “lo verosímil es que Alonso Cano llevó aquí la delantera, compuso el cuadro y pintó al santo con el ángel, confortándolo, en rebuscada simetría piramidal agrupados, y también la arquitectónica chimenea, todo ello conforme en espíritu y técnica con lo de Cano, precisamente. En cambio, el ángel de la cinta, pintado por dos veces y sin raspar lo primero, cuyos trazos quedan visibles, y la mujer fugitiva con su fondo de campo, esto sí que es indudable y bien destacada obra de Velázquez”. Piensa este autor que el cuadro, iniciado en Madrid e interrumpido en 1644 por la fuga de Cano a Valencia, sería rematado por su amigo Velázquez.

Para Camón Aznar (1964, pág. 361 y ss.) la colaboración entre Cano y Velázquez parece inaceptable. “En esta composición se nos aparecen estratos atribuibles a épocas diversas. El fundamental, elaborado sobre una gama grísea, que no descompone, sino que aprieta y modela las formas con una plasticidad zurbaranesca. Así están efigiados los accesorios: el tizón apagado, el taburete, el tintero, la chimenea, tomada del libro (*Arquitectura*) de Serlio con leños de fuego frío, el santo y el ángel que sostiene su desmayo... Pero hay otro sector... Es el formado por el ángel que va a ceñir al santo el blanco cingulo de la castidad, vestido con una túnica de ese morado atravesado de blancas ráfagas..., que ha de ser el predilecto de Velázquez tras su viaje a Italia... El paisaje muestra asimismo esos verdes agrisados...”. Camón aventura, pues, la fecha de 1629 para la elaboración; la de 1632 para las primeras rectificaciones de la parte izquierda; y quizá algún retoque, posterior. “Lo más ve-



Detalle CAT. 29



rosímil es que este lienzo quedara interrumpido al salir Velázquez para Italia y a su vuelta se terminara y rectificara". Justo García Soriano (1918) asevera que en 1632 se traen unos cuadros al colegio de predicadores de Orihuela; y uno de ellos pudiera ser éste. Caso de que se piense en posteriores retoques, cabe recordar que Felipe IV dio a ese colegio la calidad de Universidad real (como apunta el P. Hornero) en 1646, con lo que cabrían repintes de Velázquez en 1645.

Según informa el archivero de la Consejería de Cultura de Valencia, señor Sánchez Portas, en el archivo de Orihuela ha aparecido documentación sobre el cuadro de Santo Tomás, donde consta que el lienzo llegó al colegio de Santo Domingo en marzo de 1633 como donativo de fray Antonio de Sotomayor, confesor de Felipe IV y protector del colegio desde diciembre de 1631. Es posible, por tanto, que el cuadro fuera pintado en 1632.

Pantorba considera este cuadro como el primero de los grandes estudios "de ambiente" pintados por Velázquez que prepara las futuras *Meninas* e *Hilanderas*. El claroscuro intenso del tenebrismo se ha alejado ya definitivamente de los pinceles velazqueños. En esta bellísima obra, Velázquez se nos aparece ya "pintando el aire" (pág. 111). Este autor ve en este cuadro concomitancias con Venecia y en particular de Tintoretto en la movida figura de la ramera.

La tela representa el momento en que Santo Tomás, todavía novicio, extenuado tras su lucha para vencer la tentación de una ramera (introducida en su celda por sus propios hermanos para apartarlo de la vocación religiosa), haciéndola huir con la amenaza de un leño encendido, es confortado por dos ángeles: uno que, arrodillado junto al santo, lo sostiene, mientras el otro, en pie, contemplándolo con admirable expresión, se prepara a ceñirle la cinta blanca o cingulo, prenda de castidad. La composición es de una perfección maravillosa, rescatando la torpeza de la caída del manto de Santo Tomás (para formar la pirámide a que alude Gómez Moreno), insertándola en un aspa ideal cuyo centro es la cabeza del santo. La belleza espacial, con la chimenea serliana y la puerta abierta al fondo (premonición de la de *Las meninas*), por donde escapa la grosera tentadora, es insuperable; como lo es el contraste de la vulgaridad de ésta con la nobleza divina del ángel en pie. Un asombroso primer término, con bodegón de libros y tintero, que recuerda el retrato de *El Primo* [CAT. 55], muestra que Velázquez es capaz de pintar objetos como Zurbarán... y aún mejor.







Lienzo. 215 × 110 cm

Madrid. Museo del Prado, 1195

**PROCEDENCIA** En 1668 en el Palacio de los Corral de Zarauz (Guipúzcoa) según inventario de don Juan y don Cristóbal del Corral e Ipeñarrieta / Queda en poder de sus descendientes, marqueses de Narros, que lo traen a Madrid a mediados del siglo XIX. Su pariente, la duquesa de Villahermosa, lo lega al Museo del Prado a su muerte / Museo del Prado, desde 1905.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 159, Mayer 335, Pantorba 44, López Rey 494, Bardi 47, Gudiol 68.

El retrato de don Diego del Corral “es uno de los más hermosos de la pintura. Encarna esta figura del prototipo del hombre de leyes, grave e intelectual, con una expresión muy noble, de inflexible y reposado juicio” según afirma Camón Aznar (1964, pág. 448). Plantea algunos problemas de datación. El retrato murió el 20 de mayo de 1632, lo que lo hace anterior a esa fecha, a no ser que fuera terminado tras ese fallecimiento (Bardi cree que la cabeza no está totalmente terminada); existe un recibo de doña Antonia de Ipeñarrieta, fechado en 1624, en que encarga a Velázquez los retratos del rey Felipe IV, Olivares y su primer marido, también togado, García Pérez de Araciel (Trapier, 1948, pág. 179) y se ha supuesto que el de don Diego haya sido pintado encima del de don García, una vez muerto éste. Eduardo Lozano (1927) hace notar que ambos maridos sucesivos eran jurisconsultos y caballeros de Santiago (cuya cruz roja asoma tras la solapa de la toga del retrato) y que pudieran estar pintados uno sobre el otro. Lozano, que ignoraba el recibo aludido, pensaba que Velázquez pintó sólo la cara y las manos, los papeles, las puñetas rizadas y el sombrero sobre la mesa. Es evidente que los retratos de don Diego y doña Antonia [CAT. 31] forman pareja.

Este cuadro permaneció ignorado hasta la segunda mitad del siglo XIX. Para Justi se trataba de una falsa atribución. Beruete (1898) afirma la autografía del cuadro, que coloca “entre los mejores del período a que pertenece”. Expuesto en 1902 en el Museo, con motivo de la jura del rey Alfonso XIII, causó sensación, ya que según Mérida, “entre los retratos... igualaba a los mejores, si no superaba a todos, excepto al del escultor Martínez Montañés” (cf. Pantorba, 1955, 108).

Fue don Diego del Corral y Arellano oidor del Consejo de Castilla, catedrático de la universidad de Salamanca y visitador del aposento del rey. Formó parte del tribunal encargado de juzgar a don Rodrigo Calderón (colaborador del duque de Lerma en la época de Felipe III) en proceso instigado por Olivares (valido del nuevo rey Felipe IV), que le condenó a muerte, en Valladolid; fue Corral el único de los tres magistrados que votó en contra de esa pena, muestra de su integridad al oponerse a la intención del nuevo gobierno. Un retrato de don Diego figura en el libro *Authentica Fides Pauli controversis catholicis* (Barcelona, A. Pérez, 1634), dedicado al magistrado.

Nació don Diego en Santo Domingo de Silos hacia 1570 y estudió en Salamanca, en el colegio de San Bartolomé. La universidad de Valladolid posee algunas obras suyas en latín y castellano. Siendo canciller de Aragón, se casó con doña Antonia de Ipeñarrieta, viuda de don García Pérez de Araciel,







Juan Pantoja de la Cruz. *Felipe II*.  
Monasterio de El Escorial

en 1627. Murió, como se ha dicho, cinco años después, lo que hace poner en duda, para Pantorba, la afirmación de que tuvieron seis hijos.

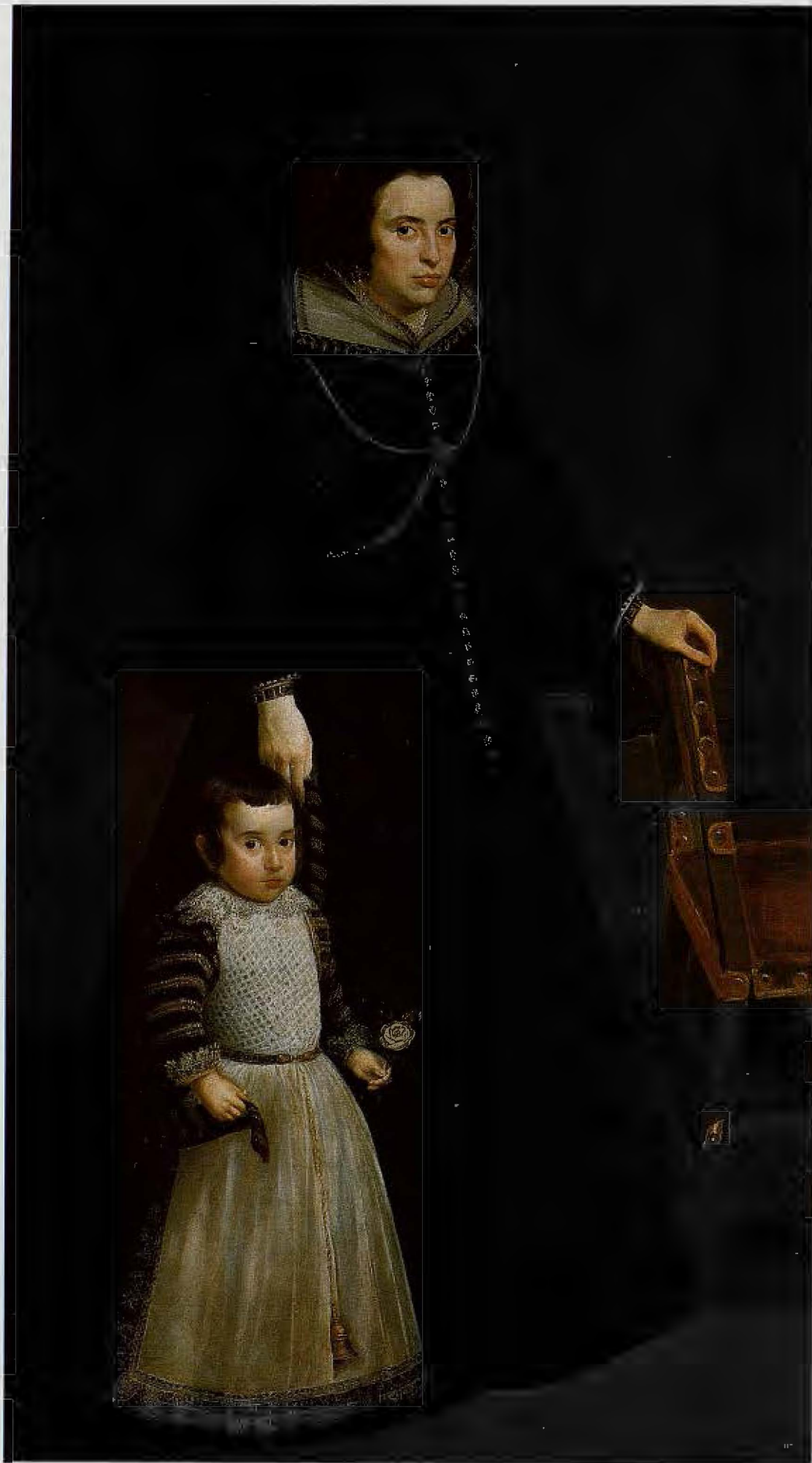
El cuadro de Velázquez nos impresiona por su severa grandeza. En él, como en su pareja, Velázquez sigue la costumbre de los retratistas de la casa de Austria, inmediatamente anteriores, de colocarse cerca del modelo, de modo que vemos los pies y el suelo desde arriba, mientras la cabeza, muy cercana al borde superior del lienzo, y el busto parecen vistos algo desde abajo, es decir como si el espectador se situara a la altura del papel que el magistrado sostiene en su mano izquierda. Este papel, como los otros que coge la derecha, indican la labor intelectual y justiciera de don Diego, confirmada por la mesa “vestida” de terciopelo rojo con realces de oro, mesa de justicia, sobre la que el modelo se apoya ligeramente para confirmar su posesión; el sombrero, a la moda de Felipe II, tiene asimismo un valor simbólico, de caballero o juez cubierto. La amplia toga, entreabierta (en cuyos negros luce el pintor su extraordinaria habilidad para que no resulten mortecinos, sino luminosos) llamada *garnacha*, sólo deja asomar un brazo de la cruz de Santiago, que lleva bordada al pecho. “Nunca se han pintado unos negros más fluídos y tornasolados, de unos tactos tan crujientes” (Camón, *ibid*). La golilla, pequeña según

las reglas de la pragmática contra el lujo, dictada por la Junta de Reformation de Costumbres, en la que se prohíben los grandes cuellos de encaje o escarolados propios del reinado precedente, muestra la severidad aparente de los primeros años del de Felipe IV, que la adopta en casi todos sus retratos. Ella y la fluidez de pincelada sitúan en su época, década de los treinta, un retrato que, por su concepto e indumentaria, pudiera ser anterior. Velázquez, en éste como en otros retratos de la época llamada gris, no cambia el prototipo del modelo casa de Austria, inaugurado por Antonio Moro en la época de Felipe II, seguido por Pantoja de la Cruz y Alonso Sánchez Coello, a su vez imitados por Rodrigo de Villandrando y Bartolomé González; lo que cambia no es el aspecto formal, sino la propia esencia. La posición de los pies de don Diego es de una fuerza y naturalidad raras en ese momento velazqueño. El espacio está resuelto (suprimida la cortina) en una penumbra sólo aclarada en la parte inferior, donde la sombra del personaje y mesa nos da la horizontalidad necesaria, mientras la luz es ya (como en las futuras *Meninas*) la misma del espacio exterior, donde se sitúa el espectador.

El colorido es refinado y efectista. Los blancos, tan hábilmente repartidos, de golilla, puños y papeles, y los rojos vivos del tapete de la mesa y la cruz de santiaguista, contrastan felizmente con la negrura *sui-generis* del vestido y calzado, y con los tonos medios de rostro, manos, mesa y suelo.

Es evidente que la lección de Moro (y de Moroni) jamás había sido tan bien aprovechada, enriquecida con esa atmósfera que es, ya, privilegio de Velázquez. A la vez que un soberbio trozo de pintura, el retrato del magistrado Corral crea un prototipo de alto funcionario, escrupuloso y atento a su misión, que mereció el elogio del rey.





## 31 *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis*

Lienzo. 215 × 110 cm

Madrid. Museo del Prado, 1196

PROCEDENCIA Zarauz, palacio de los Corral, inventario de 1668 / Pasa a los descendientes, marqueses de Narros, que lo llevan a Madrid a mediados del siglo XIX / Lo hereda la duquesa de Villahermosa, que lo lega (en unión del retrato de don Diego del Corral) al Museo, a su muerte en 1905 / Museo del Prado desde 1905.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 259, Mayer 540, Pantorba 43, López Rey 580, Bardi 46, Gudiol 69.

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, nació en Madrid, entre 1599 y 1603, según el catálogo del Museo; según Pantorba (y otros autores) pudo ser en Villarreal de Guipúzcoa, antes de 1598. Casada en primeras nupcias con don García Pérez de Araciel, al enviudar, en 1624, vuelve a casarse, 1627, con don Diego del Corral. Del primer matrimonio no tuvo hijos; del segundo, se dice que seis, que parece exagerado ya que don Diego murió en 1632. Tres años después fallecía doña Antonia.

Doña Antonia perteneció, en la corte, a la servidumbre del príncipe Baltasar Carlos, encargo de los llamados “de manga” porque el empleado no podía coger la mano de los niños, sino la manga, de las llamadas “bobas”, como se ve en este retrato de Velázquez en el niño junto a doña Antonia. Eso hizo suponer que pudiera tratarse del príncipe, hasta que el inventario de los bienes de don Juan y don Cristóbal del Corral e Ipeñarrieta, hijos de los citados (fechado en 1688, en la casa solariega de Zarauz) al hablar de sendos retratos, de *Felipe IV* (hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York), del *Conde de Olivares* (Museo de São Paulo), de *Don Diego del Corral* [CAT. 30] y de doña Antonia, dice: “Otro de la Sra. doña Antonia de Ipeñarrieta con don Luis, su hijo”.

El historial se complicó con un recibo, que don José Ramón Mélida encontró en el archivo de la casa ducal de Granada de Ega, en Zarauz, firmado por Velázquez, en Madrid, a 4 diciembre de 1624, en que el pintor declara cobrar a cuenta 800 reales por los retratos del rey, de su ministro y del primer marido de doña Antonia, retrato perdido, que hay quien ha creído sepultado bajo el del segundo marido, don Diego del Corral. [CAT. 30]. El retrato del niño don Luis, ¿fue añadido posteriormente? Muchos críticos piensan que sea de mano distinta a la de Velázquez o que lo realizaría hacia 1632. Pero los rayos X no revelan tales cosas. Con todo, es un retrato delicioso, que no merece las severas críticas de Beruete, Allende-Salazar y Pantorba. Va vestido con un baquero a rayas rojas y negras, con mangas bobas, y un delicado delantal con muy buenos encajes, como los de cuello y puños; del delgado cinturón cuelga una campanilla. Es innegable, sin embargo, que no posee el empaste generoso de los retratos, casi contemporáneos, del príncipe niño *Baltasar Carlos con un bufón* del Museo de Boston, c. 1631 [CAT. 33] y el de la Wallace Collection, de Londres, c. 1632 en los cuales, por lo demás, Baltasar Carlos aparece, aunque con faldellines infantiles, con la banda y la bengala (o bastón de mando) propios de un general de las tropas reales, como corresponde a su linaje, y no con el aire pueril y apocado del niño conducido por doña Antonia, cuya mano empuña... una rosa y no una espada.





Discípulo de Alonso Sánchez Coello. *La infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz.*  
Madrid, Museo del Prado



Rodrigo de Villandrando. *La reina Isabel de Francia.*  
Madrid, Museo del Prado

Doña Antonia va de negro, acaso por luto de su primer marido, con un traje de los llamados "de aceitera" porque la falda, cónica, recuerda la forma de ese recipiente. La moda del verdugado (que antecede al guardainfante) sobre el cual baja la punta del corpiño, con botones dorados, abona a favor de una datación anterior a 1630. Esa forma rígida y geométrica, que apreciamos en su exageración en los retratos del reinado anterior (Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando) va a comenzar a ablandarse en los de la reina Isabel de Francia, primera esposa de Felipe IV (casada en 1615 a los 13 años) de finales del decenio de 1620-30, y crece desmesuradamente en los de 1632, en donde se apunta ya la hinchazón del futuro guardainfante, que llegará a sus mayores exageraciones en tiempos de Carlos II (retratos de Carreño y de Martínez del Mazo), pero ya en los últimos de Velázquez (de doña Mariana de Austria y de las hijas de Felipe IV, María Teresa y Margarita). La rigidez casi monacal de doña Antonia, la severidad atenta de su rostro, estarían de

acuerdo con su situación de gobernanta del príncipe, en una corte donde la risa estaba casi prohibida.

El sosiego y el distanciamiento eran de regla en la corte de un rey amigo de diversiones; doña Antonia, por su silueta y gesto, pudiera ser de la de Felipe II.

Mientras con la mano derecha sujeta la manga boba (o segunda manga abierta, que caía del hombro, a modo de capa), cuya parte derecha sostiene el niño, apoya la izquierda (con aire de “poderlo” hacer y no por cansancio, inimaginable en una dama de la casa real) en el respaldo de una silla. Ello no tiene intenciones “realistas” ni de composición, sino que indica (Gállego, 1972, 2.º, II) que la dama tiene derecho a sentarse, dada su alta posición en la corte. Las damas comunes o estaban de pie o se sentaban en un almohadón, en el estrado; “dar la silla” era, en el Siglo de Oro, la pública demostración de un privilegio. No se trata de un sillón, propio a la majestad, sino de una silla, con asiento y respaldo de baqueta sujeta con clavos, y cuya perspectiva, de arriba abajo, corresponde a lo observado a propósito del retrato de don Diego del Corral [CAT. 30]; en el de su esposa, el aumento de la silueta de la dama, cuya falda y peinado alto se acercan mucho al marco, acrecienta la apariencia de gigantismo y de altivez de esa señora, cuya boca, paradójicamente, carnosa y fresca, desmiente en parte la atenta dureza de la mirada, que no nos abandona en su vigilancia.

La calidad de esa cabeza es excelente y en sus aderezos, pendientes y cuello, se advierte la soltura infalible del pintor. Señala J. Brown (1986, pág. 140) “la sutileza con que la cabeza de la mujer se sitúa en el espacio que la rodea”, gracias a “una estrecha franja de lienzo solamente imprimado”, que separa los dos tonos oscuros, del cabello y del fondo. Con su mirada fija, esta noble vascongada parece mujer del temple de la madre Jerónima de la Fuente [CAT. 6], con el mismo afán pedagógico y ejemplar. Para Camón Aznar, sólo la cabeza, las manos, quizá el sillón y el fondo, son de Velázquez con certeza: “No creemos disparatado suponer que nos encontramos ante una obra de Bartolomé González retocada genialmente por Velázquez”. (Camón, 1964, pág. 301). Para Allende-Salazar los retoques serían posteriores al primer viaje de Velázquez a Italia.



## 32 *Don Pedro de Barberana y Aparregui*

Lienzo. 198 × 111 cm

Fort Worth (Texas). Kimbell Art Museum, 81.14

PROCEDENCIA En 1972 en Nueva York, colección particular / Adquirido en 1981 por el Kimbell Art Museum, Fort Worth

BIBLIOGRAFÍA López Rey [1978] 57, Gudiol 87

No figura en catálogos anteriores a 1972, fecha de su publicación por López Rey, ni siquiera en el de este autor de 1963, cuya numeración seguimos en general en este catálogo. Sí aparece en el de Gudiol (1973, n.º 87) y en los del propio López Rey (1978, n.º 57; y 1981 mismo número), así como en el libro de Jonathan Brown (1986).

En 1972, José López Rey publicaba en *Gazette des Beaux-Arts* un artículo titulado: “An unpublished Velázquez: A Knight of Calatrava”, referente a esta obra, desconocida hasta entonces. Un año después, Gudiol lo identificaba en su catálogo (1973, n.º 87 y págs. 148-49) con don Pedro de Barberana y Aparregui, por una inscripción sobre el viejo bastidor del lienzo. La bibliografía se ha enriquecido con un artículo de William J. Jordan (1981) y por el comentario elogioso de Jonathan Brown (1986, pág. 141 y nota 5.ª de la pág. 293).

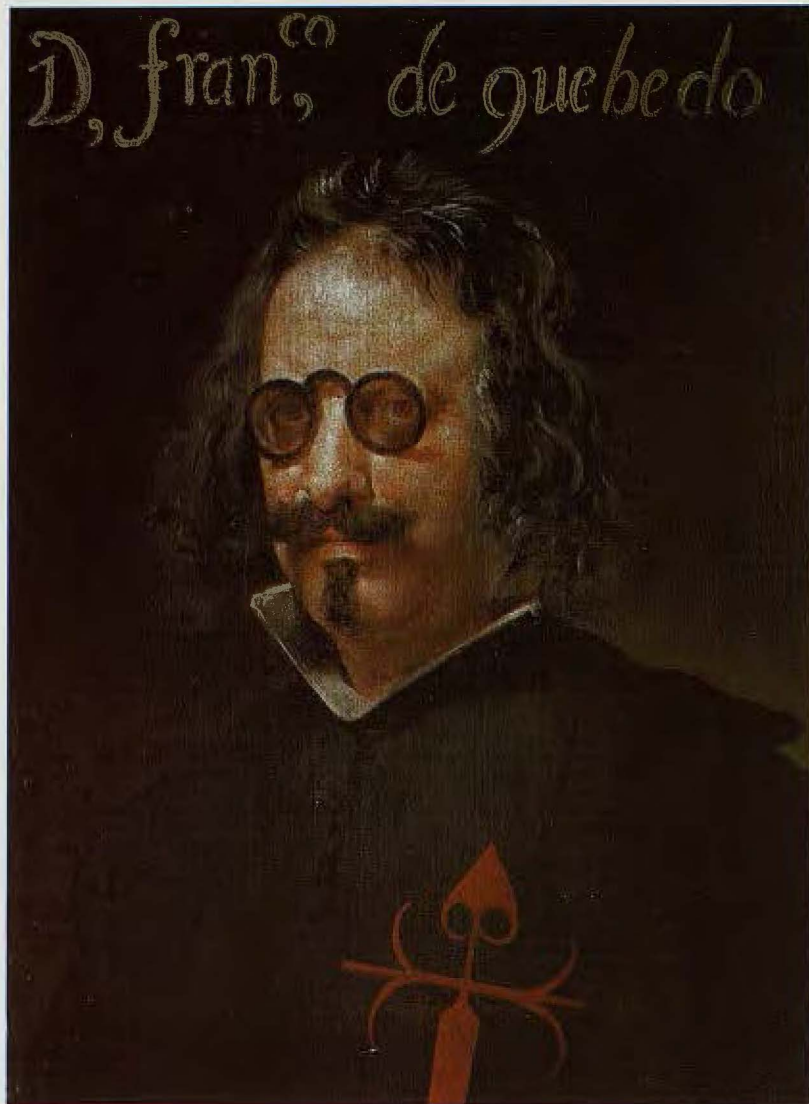
Según Gudiol, que considera este retrato “obra capital” entre los del período 1631-35, Barberana nació y murió (1579-1649) en la villa de Briones (Rioja), de cuyo castillo fue Alcaide perpetuo. Tuvo una “larga serie de dominios y cargos y su intervención en la Contaduría Mayor de la Corona le granjearían el honor de ser retratado por el propio pintor del Rey”. Según catálogo del Kimbell Art Museum “fue miembro del Consejo Privado del Rey”. Ingresó en la Orden militar de Calatrava el 14 de octubre de 1630 y es posible



Detalle cat. 30.  
Véase pág. 191







Copia de Velázquez. *Francisco de Quevedo*.  
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan

que se encargara el retrato para celebrar tal nombramiento, pues luce ostentamente la cruz de la Orden (de cuatro brazos iguales) en el pecho y en la capa. Si comparamos este cuadro con el retrato coetáneo de *Don Diego del Corral* [CAT. 30] veremos que este magistrado sólo deja asomar el extremo de un brazo de su cruz de Santiago. El parecido entre ambas cruces (la de Santiago difiere en la mayor longitud de su brazo inferior, que le da forma de espada) confunde al propio López Rey que, en 1978 habla de que Barberana fue nombrado, en 1631, caballero de Santiago (op. cit. pág. 71). En su autorretrato de *Las meninas*, Velázquez lleva en el pecho la cruz de Santiago, que, según una incierta leyenda, pintó el rey con su augusta mano, y que tanto proceso y documentación le costó conseguir (ver J. Gállego, 1983, cap. 9, págs. 131-34 y documentos 5a, 5b, 5c, 6, págs. 151-54). La misma cruz, en el retrato velazqueño (copia de un original perdido) del poeta *Quevedo* (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid). Las Órdenes militares fueron creadas durante la Reconquista, siendo fundada la de Calatrava en 1158. En el siglo XVII eran, ante todo, títulos honoríficos, que producían algunas ventajas materiales. En cual-

quier caso, el retrato sería posterior a enero de 1631, fecha en que Velázquez regresó de su primer viaje a Italia.

López Rey (1978, pág. 78) señala las analogías entre los retratos de Barberana y Corral: los sujetos, de pie, dueños de sí mismos; ciertas semejanzas en la forma de frente y sienas, curva de la nariz y cavidades oculares, subrayadas por el claroscuro; juego de la luz sobre las vestiduras negras; inquietud de sus rostros. Para Gudiol, se trata de “una pintura directa que muestra... algunos arrepentimientos en la definición de la silueta y, en el fondo, las pinceladas que Velázquez trazaba impulsivamente para equilibrar la carga cromática del pincel. Estamos ante una obra de insuperable realismo, tanto que la sensación de vida que emana del personaje llega a resultar turbadora” (Gudiol, 1978, 148-49). Este autor pondera también los valores estrictamente pictóricos logrados por medio de elementos rigurosamente representativos, y el acorde refinado de grises y ocre contra las masas oscuras o negras, contribuyendo al equilibrio cromático el rojo de la cruz y los toques rojizos y rosados de la tez del modelo. “Pero si algo sobresale en el cuadro y le da significado peculiar es el triunfo de la captación de lo vivo sobre la verdad de un arte por el arte” (ibid). Por su parte, J. Brown, señala que “de composición es convencional, pero en cuanto a la ejecución es audaz. Velázquez neutraliza la ilusión de espacio a fin de centrar toda la atención en la figura del personaje... La desacentuación del espacio, por un lado, y la potenciación del volumen, por otro, producen juntas la ilusión de que estamos ante una presencia humana” (1986, pág. 141).



### 33 *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*

Lienzo. 128 × 102 cm

Boston. Museum of Fine Arts, Henry Lillie Pierce Fund, 01-104

PROCEDENCIA No hay documentación de este cuadro en los inventarios españoles / A mediados del siglo XVIII, está en Inglaterra, Castle Howard, como del IV conde de Carlisle, que lo adquirió en Italia, creyéndolo de escuela italiana. Todavía Curtis cree que se trata del retrato de un príncipe de la casa de Parma. Se atribuye tradicionalmente a Correggio. Waagen (*Treasures of Art*, III) es el primero que lo atribuye a Velázquez. Más tarde, Justi y Armstrong identificaron al príncipe español / De Castle Howard pasó, en 1901, al Museo de Boston.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 149, Mayer 209, Pantorba 42, López Rey 302, Bardi 45, Gudiol 66.

Los críticos están de acuerdo sobre la fecha de este cuadro, que llevaba en letras amarillas, hoy casi totalmente borradas, la inserción referente a la edad del modelo principal, a la que se refieren Trapier, López Rey y Gudiol: "ASTATIS AN... MENS 4", es decir, un año y 4 meses. El príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV y de Isabel de Borbón, nació en Madrid, el 17 de octubre de 1629, así que su retrato se puede fechar hacia febrero de 1631. Según Francisco Pacheco (*Arte de la Pintura*, 1638, I, cap. viii) tras su primer viaje a Italia, Velázquez "volvió a Madrid después de año y medio de ausencia y llegó al principio del de 1631. Fue muy bien recibido del Conde Duque; mandóle fuese luego a besar la mano de Su Majestad, agradeciéndole mucho no haberse dexado retratar de otro pintor y aguardándole para retratar al Príncipe, lo cual hizo puntualmente". Hubo quien ha supuesto que, al no citar al enano, el cuadro a que Pacheco se refiera sea el de la Wallace Collection de Londres, en el cual el príncipe está solo; pero aparenta mayor edad, unos tres años, lo que impide que éste sea su primer retrato. Mayor discusión ha provocado el enano, que, según Camón Aznar (1964, pág. 437) es una enana, ya que "desde el cabello a los pies, todo su atuendo es femenino", discutible afirmación que J. Brown admite, como hipótesis, entre paréntesis (1986, págs. 83 y 290, nota 31). Este mismo autor supone que el retrato doble de Boston se pintaría en 1632, con ocasión del juramento de fidelidad al príncipe heredero de las cortes castellanas, y que el que Pacheco cita sería otro. Verdad es que la preponderancia de la figura del enano, aun atribuyéndole caracteres simbólicos, no se aviene demasiado con un retrato del tipo oficial. En cualquier caso, si este cuadro se pintó en 1631 ó 32, no es posible identificar al enano con Francisco Lezcano, el Vizcaíno, mal llamado *Niño de Vallecas* [CAT. 52] como supuso Moreno Villa, ya que éste no entró al servicio del príncipe hasta 1634.

A no ser que consideremos la posibilidad, apuntada por Pantorba, (1955, pág. 106) de que la figura del enano sea un añadido posterior, lo que este autor justifica por razones estilísticas, ya que "la menguada figura del enano, mucho más movida que la del Príncipe, es lo mejor de la obra" y "creemos que no fue pintada antes de 1634", si Baltasar Carlos lo fue en 1631. Esta hipótesis me permite otra nueva, no menos arriesgada, pero que pondría en armonía ambas fechas y datos: el cuadro de Boston puede ser un ejemplo del "cuadro dentro del cuadro", de que Velázquez ya había dado buenos ejemplos de paradójica ambigüedad, en sus obras sevillanas, *Cristo en casa de Marta* [CAT. 2] y *La mulata* [CAT. 1] (Gállego, 1974) y de que daría el más ambi-

















Velázquez. *El príncipe Baltasar Carlos*.  
Londres, colección Wallace

guo paradigma en *Las hilanderas* [CAT. 62], en donde todavía se discute si las figuras de Pallas-Atenea y Aracne —si es que son ellas— están fuera o dentro del tapiz del fondo, que representa el rapto de Europa (Gállego, 1984). En efecto, si contemplamos atentamente la alfombra, vemos una línea horizontal que separa la parte donde se halla el enano y la que pisa el príncipe. Aunque los colores sean semejantes, rojo, gris y negro, se puede tratar de dos alfombras distintas: una “real”, con motivos más amplios y vistos en perspectiva aplanada, terminados con un borde o cenefa de motivos más pequeños, sobre la que cae la sombra del enano, pero no la del borlón de oro del cojín púrpura que sostiene el sombrero del príncipe, que queda cortada al llegar a esa horizontal; y otra alfombra, del segundo término, pintada con más detallismo y en perspectiva vertical, como cayendo del estrado sobre el que se halla el príncipe, alfombra *pintada*, anteriormente. En este caso; se trataría de un retrato de un enano, posiblemente el Vizcaíno, delante de un cuadro del que deriva su condición, el de su señor Baltasar Carlos, réplica del de 1631. Ello explicaría la diferencia de estilo señalada por Pantorba, y un juego más de ambigüedad de la visión, tan apreciada por Velázquez y por los autores de su tiempo, que recogen anécdotas de confusión entre lo real y lo pintado, como la del rey amonestando al retrato de Pulido Pareja, tomándolo por su modelo (cf. Palomino, 1724, III, pág. 106 y ss.).

El príncipe va vestido con traje con haldas verde oscuro, bordado en oro, con una prolijidad que hizo suponer a Beruete que esos bordados serían

una añadidura posterior; pero los rayos X han demostrado que son del original (Trapier, 1948, pág. 171), con valona de encajes y banda púrpura, peto de acero damasquinado, la manita izquierda apoyada en el pomo de la espada (cuya hoja desaparece por completo tras el nudo de la banda) y la diestra sosteniendo la bengala o bastón de mando; todo ello, como el sombrero de plumas blancas colocado sobre el cojín rojo y oro, emblemas de su condición de general en jefe. Su carita infantil, de abultadas mejillas, lindas facciones y cabellos rubios, muestra ya ese alejamiento majestuoso, ese sosiego estatuario propio de los soberanos de la casa de Austria; ello acentúa la impresión de que se trata de una figura pintada en un cuadro dentro del cuadro.

La figura del enano es muy distinta. Su actitud es natural y pueril, en el rápido movimiento con que, sin cambiar de postura el torso, ni los brazos, mira con interés a su izquierda, como si alguien o algo le llamara. De tratarse de Lezcanillo, ya esa cabeza algo inclinada, como si pesara demasiado para su cuello, correspondería a un cretino oligofrénico de perruna fidelidad, según el diagnóstico del doctor Moragas (1964). La falda es apenas más ancha que la de *Felipe Próspero*, en el retrato de 1659 (Viena, Kunsthistorisches Museum), quien también lleva un delantal blanco, para proteger su traje. En la mano derecha, en vez de bengala, el enano lleva un sonajero, símbolo de su puerilidad comparado con su semi-divino señorito. En la derecha, una manzana, cuyo sentido de sensualidad y falta de sentido del deber es posible, desde el Paraíso Terrenal. Aunque portador de una golilla almidonada, semejante a la de los retratos coetáneos, del rey y de los hombres de la corte, su cuello se adorna con un collar; en bandolera, a imitación de la banda militar del príncipe, lleva un cintillo de gruesas piedras, probablemente falsas, sobre el traje oscuro, bordado en rojo. El cabello se le arremolina formando un gracioso tupé. Todo, hasta esa pueril expresión de atención casi alarmada, contrasta con la inmóvil majestad de Baltasar Carlos. Un gran cortinaje sirve de marco a ambos personajes, cortado por otra colgadura, de borde de oro, que pende a la derecha.

El esplendor cromático de esta composición se armoniza, como señala Trapier, (1948) gracias a “la preparación roja que es claramente visible en algunas zonas”. En esta obra magistral se aprecia la decisiva influencia que el viaje a Italia ha ejercido en el estilo y técnica velazqueños.





## 34 *Una sibila*

Lienzo. 62 × 50 cm

Madrid. Museo del Prado, 1197

**PROCEDENCIA** El cuadro aparece, por vez primera, en el inventario de 1746 del Palacio de La Granja de San Ildefonso, en la colección de la reina Isabel de Farnesio, que lo adquirió más tarde de 1714 / Figura en los inventarios del mismo palacio de 1774 y 1794 / Pasa al Palacio Real de Madrid antes de 1814, como decoración de la “pieza octava” / No aparece en el primer catálogo del Museo del Prado (1819) / Figura en los de Pedro de Madrazo, 1843, 45, 50, 54. En 1872 lo da como retrato de Juana Pacheco, de unos 25 años de edad, en el “primer estilo del autor”; sigue en los de 1873, 76, 78, 82, 85, 89, 93, 1903, 1907, 1910 y 1920. A partir del de 1933 hasta nuestros días, se apunta la hipótesis del personaje, Juana Pacheco, pero con un interrogante (?).

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 24, Mayer 557, Pantorba 45, López Rey 590, Bardi 53, Gudiol 84.

El catálogo del Museo del Prado se refiere a este lienzo como: “Doña Juana Pacheco, mujer del autor (?), caracterizada como una sibila”. La idea de que fuera ella aparece, por vez primera, en el inventario del Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia) de 1774, con la indicación: “Dicen es la mujer de Velázquez”. En los antiguos catálogos del Prado no aparece netamente definido; sí, en cambio, en los de Pedro de Madrazo de 1850 (“Retrato que se cree ser de la mujer del autor”) y, en especial, de 1872, donde lo da como “retrato de doña Juana Pacheco, de edad de unos veinticinco años”. Aludiendo al comentario del Sr. Musso y Valiente (sobre la litografía de este cuadro en la colección de José de Madrazo) que manifiesta su opinión de que es dudosa la identificación y en cambio supone que Velázquez se había propuesto representar una sibila, Pedro de Madrazo alega el parecido (más que discutible) de esta sibila con el retrato de Juana Pacheco que figura en la *Familia del pintor* (de J. B. Martínez del Mazo, Kunsthistorisches Museum, Viena), cuadro de un cuarto de siglo después. Otro argumento alegado a favor de esa identificación ha sido la inscripción “Juana Miranda”, luego borrada, en el reverso de un retrato de dama, por Velázquez, del Museo de Berlín, retrato que en nada se parece a la Sibila, salvo, relativamente, en el peinado, y que otros se inclinan a creer sea la mujer del conde duque de Olivares. También se discute la naturaleza del objeto que la sibila sujeta con su mano izquierda, y que para unos es



Velázquez. *Retrato de una dama*. Detalle.  
Berlín, Staatliche Museen



un lienzo, para otros una tablilla y hasta una paleta, de crear un inventario anónimo de La Granja, en 1786. Se ha llegado incluso a discutir la autografía velazqueña, generalmente admitida en la actualidad.

Juana Pacheco o Juana Miranda era hija del pintor Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, nacida en 1602; casó con éste el 23 de abril de 1618, y murió el 14 de agosto de 1660, siete días después de su marido, a quien dio dos hijas, la mayor, Francisca, casada con el alumno de Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, según la costumbre de los maestros de casar a sus hijas con el mejor alumno de su taller. No consta documentalmente que Velázquez pintara retrato alguno de ella; pero se supone que pueden ser retratos suyos dos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid. También suele identificarse con la *Inmaculada* de c. 1618 (National Gallery, Londres), pareja de *San Juan Evangelista en Patmos* (id), que pudieran ser una especie de retratos nupciales “a lo divino”, muy dentro del gusto de Velázquez; igualmente se supone que la figura de la Virgen de *La adoración de los Magos* (Museo del Prado, [CAT. 8]) pudiera ser Juana Pacheco y el Niño que sostiene, su hijita. La identificación de la sibila con Juana es sostenida por Stirling, Curtis, Cruzada-Villaamil, Beruete, Lefort, etc.; Justí la niega y Allende-Salazar, lo duda.

El cuadro de la sibila se pintaría, según el último catálogo del Museo, hacia 1632, esto es, cuando Juana Pacheco tendría treinta años, edad acaso algo excesiva para la *Sibila*; hay que reconocer que no se parece en nada a la(s) modelo(s) de la *Inmaculada* y la *Epifanía*. Camón Aznar (1964, pág. 415) afirma que “las coincidencias en tintas y pinceladas con los cuadros de Roma son absolutas”, por lo que no puede datarla sino en ese viaje (1630); ello aleja la posibilidad de que se trate de Juana, quedada en Madrid, dada la costumbre de Velázquez de pintar del natural. Brown (1986, pág. 162) sigue la opinión de Camón. Pantorba la cree posterior a ese viaje; Gudiol de hacia 1631.

Hay que admitir, no obstante, que el hecho de representar una sibila (si es sibila) resulta muy acorde con las modas de Roma, donde, tras las seis sibilas pintadas por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina, llegaron otras varias “pero hay poco parecido con las sibilas tocadas con turbante, de Guercino y Domenichino”. (Trapier, 1948, pág. 181). En efecto, el tocado de la mujer velazqueña no es un turbante, sino una redecilla o moña de cintas trenzadas que forman un gran lazo colgando sobre la nuca; el peinado con grandes patillas rizadas, tampoco es muy clásico; si el manto amarillo oscuro da cierta majestad al personaje, con sus amplios pliegues, el collar de perlas añade un paradójico aspecto de coquetería femenina, aunque dentro de la ironía velazqueña acaso quiso señalar que una sibila no deja de ser mujer. El hecho de que el personaje esté de perfil, mirando al vacío, tampoco es prueba suficiente de su poder adivinatorio (en estas sibilas “filo-católicas”, de la venida de Cristo). No sabemos lo que lleva en la invisible mano derecha, si es que lleva algo. En fin, que lo mismo que una sibila, pudiera ser una alegoría de la Historia e incluso de la Pintura o de las artes del Diseño. Lo innegable es el carácter académico de la postura y la potencia del personaje, aunque ello no redunde a favor de su encanto femenino. El perfil medallesco, muy marcado, no es frecuente en el pintor; pero el de doña Agustina Sarmiento, en *Las meninas* no resulta menos afín al ideal erótico de nuestro tiempo, que, evidentemente, no tiene por qué coincidir con el del siglo XVII. Aun así, este cuadro sufre de cierta pretensión de seriedad pedante, poco común en el pintor me-





Juan Bautista Martínez del Mazo. *La familia del pintor*.  
Viena, Kunsthistorisches Museum

nos pretencioso de la historia, y cuya rareza estaríamos tentados de explicar por cierta intención satírica: pero ello sería demasiado riesgo.

La poca popularidad de este busto, la escasa simpatía que produce en el espectador, aun siendo obra de un artista que nos hace simpatizar hasta con los degenerados y los cretinos, no obsta a su calidad pictórica. Como escribe Pantorba (replicando a una observación de J. O. Picón de que “no puede contarse entre las [obras] mejores del autor”) es “pintura de calidad excelentísima”, señalando, con razón, la exquisitez de los dedos que sostienen la tablilla (Pantorba, 1955, pág. 109). Camón (1964, pág. 415) se extasía ante su “tono gris perla maravilloso, envolvente, melado, con la capa de color muy leve... No hay un sólo toque discordante”. Gudiol (1974, pág. 148) elogia su “corte clásico, a la vez que vivamente realista”. Pienso que se trata de un ejercicio a la italiana, pero ya no a lo Caravaggio, sino con cierta pomposidad del Guido o del Guercino, aunque pintado del natural. El amarillo y gris del traje, amarillo y verde de la moña, forman una gama media, dorada, pocas veces usada por Velázquez.



## 35 *Las lanzas* o *La rendición de Breda*

Lienzo. 307 × 367 cm

Madrid. Museo del Prado, 1172

PROCEDENCIA Pintado para el Salón de Reinos, figura en el Palacio del Buen Retiro entre 1635 y 1703 / Pasó al Palacio Nuevo en donde se registra en los inventarios de 1772 y 1794 / Ingresó en el Museo en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 36, Mayer 78, Pantorba 56, López Rey 80, Bardi 59, Gudiol 76.

Este es el lienzo mayor que tenemos de Velázquez (a falta de *La expulsión de los moriscos*) y uno de los más conocidos y reproducidos. Fue famoso desde que se pintó para el Salón de Reinos (actual Museo del Ejército) del Palacio del Buen Retiro [CAT. 37 a 40] en el que (por probable indicación de Velázquez) intervinieron otros pintores, tales como Zurbarán, Pereda, Maíno, Jusepe Leonardo, Vicente Carducho, Castelo y Cajés, ilustrando las victorias de los españoles en las diversas guerras que sostenía, para mantener su hegemonía, la casa de Austria. Se trataba, pues, de temas contemporáneos y no, simplemente, de historia y algunos de ellos, como éste, basados, no sólo en las crónicas y boletines de los ejércitos, sino en las obras dramáticas que se estrenaban en los corrales madrileños. La rendición de la plaza holandesa de Breda (otros escriben Bredá) se relaciona concretamente con una comedia dramática de don Pedro Calderón de la Barca. Todos esos lienzos son, pues, coetáneos, y el de Velázquez se pintó probablemente antes de 28 de abril de 1635.

La rendición de Breda tuvo lugar el 2 de junio de 1625 y la entrega de las llaves de la ciudad por el gobernador holandés Justino de Nassau se realizó tres días más tarde; las recibió el general jefe de los Tercios de Flandes Ambrosio de Spínola, de ilustre familia genovesa, a quien, según tradición, el rey



Peeter Snayers. *Vista caballera del sitio de Breda*.  
Madrid, Museo del Prado







Peeter Snayers. *Toma de Breda*.  
Madrid, Museo del Prado

había enviado un lacónico mensaje: “Marqués de Spínola, tomad a Breda”. El episodio se sitúa en las guerras mantenidas contra la insurrección de las provincias del norte de los Países Bajos, que, pese a éste u otros episodios, concluiría con la independencia de Holanda; la ciudad se perdió para siempre en 1639, al reconquistarla Federico Enrique de Orange. De su sitio y rendición se encargaron tres cuadros, que figuran en el inventario del Museo del Prado con los números 1743, 1747 y 1748, al pintor holandés Peeter Snayers o Snyers (Amberes, 1592-Bruselas, después de 1667), interesantes y acaso mejor documentados que el de Velázquez, pero a cuyo genio no alcanzan, concebidos a modo de paisajes topográficos con pequeñas figuras, en lugar de como una escena entre personajes ante un fondo de decorado, que don Diego recrea con sus humaredas de incendios y sus nubes y horizontes, de modo tan magistral que creemos asistir a una escena real. Esta entrega de las llaves Velázquez no la ha visto más que en el teatro, cuando Spínola contesta al gobernador que se las ofrece sometido:

*“Justino, yo las recibo  
y conozco que valiente  
sois, que el valor del vencido  
hace famoso al que vence”*

frase calderoniana muy reveladora de la gracia y elegancia del vencedor del lienzo velazqueño, que abraza al vencido, haciéndole incorporarse, con la sonrisa, afable y satisfecha, de quien se puede permitir esos lujos. Cuando, más de dos siglos después, José Casado del Alisal pinte su *Rendición de Bailén*, no olvidará la lección y hará que el general Castaños se descubra ante los franceses,









Detalle cat. 35



José Casado del Alisal. *Rendición de Bailén*.  
Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro

con un punto de exageración que convierte a éstos en protagonistas, lo que en Velázquez no sucede. Spínola es amable porque ha vencido.

La maestría del sevillano convierte una escena convencional e inventada en aparente testimonio de una realidad. El rostro y apostura de Spínola parecen tan personales que se ha supuesto que Velázquez, en su primer viaje a Italia, en el que coincidió, en el barco que hacía la travesía de Barcelona a Génova, con el general victorioso, en agosto de 1629, pudo hacer algún apunte del marqués que había de morir, en su país, el año siguiente. A Justino de Nassau no pudo verlo nunca, como nunca vio el paisaje de Breda; pero, acaso basándose en estampas de uno y otro, consiguió la misma asombrosa realidad, aunque, como ha señalado Pantorba (1955, V, pág. 122) si Spínola aparenta en el cuadro los cincuenta y tantos años que tenía al ganar Breda, Nassau, que le llevaba diez, parece tener menos edad. El marqués de Lozoya apunta que dejó intencionadamente sus facciones algo escorzadas.

El centro de la composición es la llave, que se recorta sobre el segundo plano, muy luminoso, de los soldados que desfilan. Detrás de Spínola, a la derecha, se agolpan los militares españoles, que Carl Justi ha tratado de identificar, al menos entre los jefes y capitanes: Alberto de Arenbergh, el príncipe de Neuburg, don Carlos Coloma, don Gonzalo de Córdoba, etc., sin que de ello haya total certeza; durante mucho tiempo se ha sostenido que la cabeza con chambergo de plumas que aparece entre el caballo y el borde derecho del cuadro era el autorretrato de Velázquez, lo que sólo se basaba en el estilo “de época” que suelen tener las fisonomías de seres pretéritos y que hace que todos los contemporáneos de cualquier momento del pasado nos resulten “parecidos”. Tras los jefes aparecen los temidos soldados de los Tercios, patilludos y bigotudos, y sobre sus sombreros asoman las lanzas que han dado su sobrenombre a este cuadro, formando una a modo de reja que hace retroce-



der la vista del paisaje posterior, marcando un asombroso *trompe l'oeil*, y contribuyendo por lo demás a acentuar la disciplina de los Tercios; lanzas que, según Ortega, tenían un carácter casi sacro y que en ocasiones se vieron coronadas de misteriosas llamitas. No omite, sin embargo, el pintor colocar en posición inclinada cuatro de ellas, no sólo para aumentar la verosimilitud, sino coadyuvando a la oblícuca marcada por la bandera y que forma parte de la composición en aspas de esta escena. Tras Justino están los holandeses, más escasos y desperdigados, con las lanzas y alabardas más cortas y desordenadas y fuertes contrastes de luz y posiciones, marcando la simetría con el caballo, el gabán de ante del holandés de espaldas, tras el cual asoma una silueta de perfil recortada sobre el elegante capitán de blanco, sobre cuyo brazo asoma la cabeza de otro caballo y, detrás de éste, otra silueta de perfil que se recorta en el paisaje. Ese caballo "holandés" forma, por otra parte, con el caballo "español" de la derecha un a modo de espacio principal en cuyo centro se encuentran vencedor y vencido.

La impresión de aire libre y degradación de tonos y sombras conforme figuras y paisaje se alejan se apoya en una alternancia de luces y claros que prolonga la ilusión de profundidad y de la que Velázquez dará la mejor prueba mucho después, al pintar *Las meninas* y *Las hilanderas*.

Hay que anotar, en esta obra maestra, la libertad del pintor en relación con la técnica que emplea, que no es uniforme, sino que se adapta maravillosamente a las calidades visuales y hasta táctiles de los materiales representados, siendo compacta en el capote de ante, acquarelada en el holandés de blanco, chisporroteante en la armadura damasquinada y banda de Spínola, seguida y larga en la grupa del caballo.

Los eruditos han hallado numerosas fuentes, en Alciato, en el mediocre Bernard Salomon, en Veronés, El Greco, Rubens, etc.; lo curioso es que esas obras "recuerdan" *Las lanzas* y no al contrario, lo que demostraría que Velázquez las ha superado. Por otra parte, es de citar la maliciosa observación de Ortega y Gasset: si Velázquez tuvo en cuenta tantos ejemplos, todavía es más milagrosa la naturalidad de su escena, "el mejor cuadro de historia que se ha pintado en el mundo" según Justi.



Bernard Salomon. *Abraham y Melquisedec*.  
Estampa publicada en *Quadrins historiques*  
*de la Bible*. Lyon, 1553









240

## 36 *Felipe III, a caballo*

Lienzo. 300 × 314 cm

Madrid. Museo del Prado, 1176

PROCEDENCIA Figura en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro entre 1634-35 y 1701 / Se registra en los inventarios del Palacio Real de 1772, 1794 y 1814 / En el Prado desde su creación, en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 96, Mayer 180, Pantorba 57, López Rey 185, Bardi 66, Gudíol 81.

Este lienzo forma parte de un grupo de cinco retratos ecuestres de la familia real española (*Felipe III*, y su esposa, *Margarita de Austria*, *Felipe IV*, su esposa *Isabel de Francia* y el hijo de ambos, *Baltasar Carlos* [CAT. 37 a 40]) destinados a la decoración del Salón de Reinos (actual Museo del Ejército) que formaba parte del Palacio del Buen Retiro, terminado a fines de 1633 (Brown y Elliott, 1981). Este salón, que tomó su nombre de los escudos de los veinticuatro reinos españoles pintados en lo alto de los muros, entre los lunetos del arranque de la bóveda, decorada al fresco con temas de grutescos dorados, no tenía en los bajos otra decoración que grandes cuadros al óleo. En las paredes más largas de este rectángulo iban, sobre las ventanas o balcones, diez lienzos de Zurbarán representando los *Trabajos de Hércules*, de aproximadamente 136 por 167 cm, que se conservan en el Museo del Prado (n.ºs 1241 a 1248). Entre ellas y las otras paredes, colgaban doce cuadros de diversos autores, representando batallas o victorias españolas contemporáneas, como *La rendición de Breda* [CAT. 35]. En los testeros o muros menores del rectángulo, a ambos lados de las puertas, iban los retratos ecuestres de las reales parejas y en una sobrepuerta,



Palacio del Buen Retiro.  
Reconstrucción del muro  
del Salón de Reinos,  
según J. Brown





Detalle cat. 36

el del príncipe. La autoría de los retratos de Felipe IV y de Baltasar Carlos es, indudablemente, de Velázquez. Se ha discutido, en cambio, su intervención en los de Felipe III y las dos reinas, ya que presentan fragmentos de un estilo meticuloso que no parece velazqueño, mezclado con trozos de su mano. En éste de Felipe III, Aureliano de Beruete (1898) señalaba como obra suya la mayor parte del caballo, blanco, de sueltas crines rizadas, en posición de corveta, así como su bocado y arreos que cuelgan sobre la grupa y (añadiremos) el lazo o cocarda roja que decora pintorescamente su frente; y del rey, el brazo y pierna visibles, pie y espuela (un tanto borrosa), así como buena parte



Pedro A. Vidal. *Felipe III*. Detalle.  
Madrid, Museo del Prado

del fondo, con una marina que debe de aludir a la entrada de Felipe III a Lisboa, tan ponderada por los poetas áulicos, en 1619.

Sobre el resto del cuadro, el propio Beruete pensaba que fuera (como los de las dos reinas) obra de Bartolomé González (Valladolid, 1564-Madrid, 1627), lo que ofrecía ciertas dudas, al haber muerto el pintor años antes de la decoración del Retiro. El catálogo del Museo del Prado, siguiendo a otros autores, considera razonable descartar la intervención de González; recordar una orden de 3 de septiembre de 1628, para que se entregase a Velázquez el arnés para este retrato, así como la cédula de pago de junio de 1629, a cuenta



de las pinturas “que hace”, de las que cabe deducir que, al marchar a Italia en agosto de 1629, para estar de nuevo en la corte en enero de 1631, ya dejaba “compuestos y encajados” esos retratos; que en su ausencia los lienzos fueron terminados por un artista que desconocemos; y en fin, que a su regreso, al disponerse (quizá por él mismo) la decoración de las paredes del Salón de Reinos, los retocó y modificó por su propia mano. Agreguemos que los lienzos cambiaron de tamaño, en relación con los espacios a ellos destinados, lo que es visible en los laterales de las pinturas; y que los repintes de Velázquez dejan aparecer, con el tiempo, otros fondos que se traslucen a través de los suyos. Bernardino de Pantorba, que recoge (1955, pág. 126 y ss.) todas las teorías anteriores a la fecha de su libro, considera la expuesta no convincente y cree que “el problema, a juicio nuestro, sigue planteado”. Gudiol (1973, n.º 81) asume erróneamente la teoría de que el primitivo retrato pudo ser pintado por Vicente Carducho hacia 1625, ampliado y repintado por Velázquez; Camón Aznar (1964, pág. 57 y ss.) dice que “nos parece que Bartolomé González pintó este cuadro para hacer pareja con el de Felipe IV” (refiriéndose al primitivo, perdido) y que “hay tres repintes superpuestos que modifican la actitud del caballo”, aunque concluyendo que “en gran parte este retrato es obra de Velázquez”. También indica que el rey lleva en el sombrero la famosa perla “La Peregrina”, que formó parte del patrimonio de la real familia española.

Sobre el caballo en corveta, posición típica de los reyes y príncipes caballeros (que indica, según Alciato, que son capaces de gobernar al súbdito leal) aparece, visto de abajo a arriba, como si el pintor se hallara en un plano inferior incluso al corcel, el rey Felipe III, nacido en 1578 y muerto en 1621, al regresar del viaje triunfal a Portugal al que puede aludir este cuadro. Lleva las insignias de general, bengala en la mano derecha y banda roja cruzándole el pecho gallardamente anudada sobre el hombro, de donde sale flotando, con sus flecos dorados, sobre media armadura de acero damasquinado ricamente; bajo ella, calzas blancas. Al cuello, gran gorguera escarolada, de las que prohibió la pragmática de austeridad, dada por su hijo, sustituyéndolas por las pequeñas golillas; sobre la cabeza, a la que perspectiva y gesto dan cierto tono de altivez, lleva sombrero de fieltro negro, adornado con esa gruesa perla en forma de pera, llamada “La Peregrina” (que decora también el retrato de Felipe IV del Museo de Sarasota [CAT. 19]), adquirida por el Consejo de Indias (ya que procedía de las costas americanas) en 9.000 ducados, para Felipe II, y que fue vinculada por su heredero (el aquí retratado) al tesoro de la corona, en la que permaneció hasta la Guerra de la Independencia, reapareciendo más tarde. Esta joya sujeta un airón de plumas blancas, que no manifiestan el paso del viento, casi huracanado, en los extremos de la banda. Todo el cuadro es muy gallardo y aparatoso, semejante en ello al del conde duque de Olivares del Museo del Prado [CAT. 42] y apartándose de la naturalidad velazqueña del de Felipe IV.

Del Salón de Reinos pasó al Palacio Nuevo en el siglo XVIII, en cuyos inventarios de 1772 y 1794 figura.







## 37 *La reina Margarita de Austria, a caballo*

Lienzo. 297 × 309 cm

Madrid. Museo del Prado, 1177

PROCEDENCIA En el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro a partir de 1634-35 /  
Figura en el Palacio Nuevo en los inventarios de 1772, 1794 y 1814 / En el Museo desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 230, Mayer 466, Pantorba 58, López Rey 209, Bardi 67, Gudiol 79.

Sobre la autoría de este retrato, que decoraba el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, ver el comentario del de *Felipe III* [CAT. 36]. Para Aureliano de Beruete (1898) éste es el cuadro, del grupo de los ecuestres, donde menos se ve la mano de Velázquez, limitándola a retoques diseminados para aligerar los adornos de la gualdrapa del caballo, patas delanteras de éste y árboles del fondo, a través de los cuales va apareciendo un jardín de arriates regulares, de bojés recortados, en torno a una fuente. Lo menos velazqueño es el vestido de la reina, con excesivos y meticulosos bordados, lazos, ferretes y otros adornos, entre ellos dos gruesas pulseras y, al pecho, el llamado “joyel de los Austrias” formado por la perla “La Peregrina” (que también lleva Felipe III en el retrato pareja del presente) y un diamante cuadrado, llamado “El Estanque”, adquirido para Felipe II. Margarita lleva una amplia gorguera rizada, que encaja su rostro inexpresivo, y sobre el pelo tirante, un gracioso gorrito con un airón de plumas, sujeto con perlas. También los puños de las mangas son rizados y de ellas surgen dos manos finas, con estilo casi de un pintor “primitivo”, si seguimos el parecer de quienes piensan que este retrato se pintó después de



Bartolomé González. *La reina Margarita de Austria*.  
Madrid, Museo del Prado







Detalle cat. 37

muerta la reina y que debió de basarse en obras de Pantoja de la Cruz, muerto en 1608.

Margarita de Austria (1584-1611) murió poco después de Pantoja, dejando a su viudo, que no volvió a casarse, tres hijos varones, Felipe (1605), Carlos (1607) y Fernando (1609) y una hija, María (1606), todos ellos retratados por Velázquez. Era hija del archiduque Carlos de Austria-Stiria y de María de Baviera, y no debe confundirse con otro modelo de Velázquez, la infanta Margarita de Austria, más tarde emperatriz, hija de Felipe IV y de Mariana de Austria. El Museo del Prado posee un retrato de la reina Margarita pintado por Bartolomé González en 1609 (n.º 176).

Pictóricamente, lo más velazqueño e interesante del retrato ecuestre es el caballo, fruto de la mezcla de razas andaluz y flamenca, de cuerpo grueso y patas relativamente finas, con cabeza noble y grande, de que dan referencia los retratos de este grupo. Se trata aquí de una hacanea baya, con manchas negras en cabeza y patas, y un lazo en la frente, andando al paso, majestuosamente, consciente de su papel, no de caballo de batalla, como los de los reyes y príncipes, sino de trono portativo en las ceremonias de las entradas reales, como ya he señalado en otro lugar (Gállego, 1974, II, cap. 2) y con la cabeza baja, en señal de respeto. La pesada gualdrapa y la decorada falda de la reina, que impedirían cualquier veleidad de galope y aún de trote, aumentan esta sensación de estabilidad y lentitud (de la que sólo se salvan los ojos del corcel, que quedan en penumbra) en una actitud que Camón califica, con gracia, de “ensimismada” y que el poeta de la época, Manuel Gallegos (en *Obras varias del Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1637) comenta escribiendo que se trata de “un animal, que perezoso imita con tardo movimiento el paseo del claro firmamento”. También el fondo merece un acertado comentario de Camón Aznar: “El cielo se extiende con nubes crepusculares y, largas y rojizas, en ascensión formando un ocaso muy bello. Hay una extraordinaria y melancólica poesía en este fondo, que recuerda el de Carlos V en Mühlberg” (de Tiziano).

De este cuadro hay un dibujo de Goya (preparatorio para un aguafuerte de la serie de Velázquez) que priva a Margarita de Austria de toda su severa majestad.





## 38 *Felipe IV, a caballo*

Lienzo. 301 × 314 cm

Madrid. Museo del Prado, 1178

PROCEDENCIA En el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro entre 1637 y 1701 /  
Se registra en el Palacio Real en los inventarios de 1734, 1772, 1794 y 1814 /  
En el Prado desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 97, Mayer 185, Pantorba 60, López Rey 187, Bardi 71, Gudiol 78.

Este cuadro, enteramente pintado por Velázquez para la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, es una de las mejores obras del artista, muy superior a los demás de este grupo ecuestre (ver comentario al de *Felipe III* [CAT. 36]), incluido el bellissimo de *Baltasar Carlos* [CAT. 40], que no alcanza esta sublime y serena majestad, con un toque de melancolía, ni una ejecución transparente que parece tan insuperable que no pudiera ser otra, milagrosa “instantánea” de algo visto. A este respecto no estará de más recordar que este jinete y su airoso corcel sumergidos en la atmósfera plateada de las cercanías de Madrid, son fruto de una triple conjunción: de una cabeza, posiblemente pintada del natural; de un corcel estudiado en el picadero, que no puede alzarse de manos (en postura ecuestre de *levade* o corveta) más que unos pocos segundos; y de un paisaje que, estudiado ya desde una ventana del Alcázar, ya de un paseo del artista del que no nos ha dejado pruebas, sirve, no de “telón de fondo” (impresión de que no se libran siquiera Rubens o Van Dyck), sino de ambientación entera de este cuadro, anacrónicamente “plenarista”. A esas tres fuentes se añade la de la armadura y traje, colocados en una percha en el taller: como vemos en un cuadro de Mazo (*La familia del pintor*, en el Kunsthistorisches Museum de Viena), Velázquez no necesitaba la presencia del modelo para ejecutar un retrato. El cuidado, disimulado por el pintor, con que realiza este cuadro se revela en las correcciones (*pentimenti*), que casi nos parecen superfluas al carecer de su exigente sensibilidad, en la cabeza, busto y pierna del rey y en las patas traseras y cola del caballo. Las manos y patas delanteras, alzadas en la postura que llamaban “en chanzas”, y el morro, con sus manchas blancas recortándose vívamente sobre el fondo, lo alejan asombrosamente, y, unidas a la exquisita identidad de los tonos de árboles, sierra y cielo, hacen de esta obra una de las más logradas en expresar lo que suele llamarse “tercera dimensión”. Lo *lejos* (como se decía en la época) está, realmente, lejos. Este asombroso efecto proto-impresionista está conseguido, dos siglos antes del Impresionismo, en un extraordinario trabajo de taller, de que Velázquez (cuidadoso siempre de no dejar rastros de su trabajo manual) parece liberado, por gracia divina. Tampoco el regio modelo deja adivinar sus sentimientos, en su semi-divina calma. Sólo el caballo, pese a su postura formalista, derivada de los manuales de equitación (como el de Pluvinel, dedicado a Luis XIII de Francia), expresa la fuerza y la inquietud en sus ojos de loco, y en las espumillas o babas que caen de su boca.

La fecha de este cuadro se discute. Para el catálogo del Museo será de hacia 1636. Ceán Bermúdez (1800), al identificarlo con el pintado en agosto de 1623 y que tanto éxito auguró al pintor a su llegada por segunda vez a la



corte, no tuvo en cuenta la edad del modelo, que evidentemente tiene más de dieciocho años, ni la soltura de la técnica. Madrazo pensaba que podía ser coetáneo del pintado en Fraga, cuando los sucesos de Cataluña, en 1644 (colección Frick, Nueva York) en lo que se separa, por el lado opuesto, de la edad y de la técnica del que nos ocupa. Mayer propuso la fecha de 1628, tampoco adecuada. Tormo (1911-12), la de 1633; Allende-Salazar la de 1636, hacia la que el Museo se inclina. Pantorba apunta que cabe relacionarlo con la pintura de tapices (1955, págs. 131-32) “lo que contribuye a acentuar su carácter decorativo”. J. O. Picón (1947) señala, por su parte, como rasgo distintivo de este lienzo “cierta mezcla de vigor y elegancia, de majestad y gallardía, que hace profundamente simpático al modelo”, cosa que a Felipe IV le hubiera extrañado bastante, al tener por indispensable a su regia condición esa impasibilidad, esa lejanía tan comentadas por los que trataron a Felipe II (en especial Baltasar Porreño, Sevilla, 1639) y a su nieto, Felipe IV, que según los testimonios de Bertaut y Brunel, en 1665, podía quedarse inmóvil como una estatua



Velázquez (?). *Felipe IV, a caballo*.  
Florenca, Galería Pitti

durante tiempo indefinido, sin mostrar más que el sosiego que su abuelo aconsejaba a quienes se le acercaban.

Camón Aznar sugiere que este retrato (anterior a 1640, fecha del incendio del Buen Retiro, que explicaría sus repintes) puede ser de hacia 1635 y debió de sugerir el cambio de proyecto de la escultura ecuestre que en ese tiempo preparaba Pietro Tacca, con el caballo, no al paso (como el de *Felipe III* por Gianbologna, hoy en la plaza Mayor de Madrid) sino en corveta, siendo un boceto de Velázquez el cuadro pequeño (126 x 91 cm) de la Galería Pitti, heredado por la hija de Tacca y que según Justi y Mayer, es una reducción del retrato ecuestre del Prado. Es evidente la semejanza de la estatua del rey (ahora en la plaza de Oriente, de Madrid) con el modelo de Velázquez, aunque Pantorba cree que el cuadro de Florencia es de un discípulo.

Felipe IV aparece montando, con la técnica de un perfecto jinete de esa escuela española todavía viva en Viena, un caballo bayo, de crines y cola negras, y manos y nariz blancas, mirando hacia la derecha del espectador, en un



Pietro Tacca. *Felipe IV*.  
Madrid, Plaza de Oriente



perfil riguroso, apenas desmentido por la perspectiva (corregida) de las patas. El rey lleva media armadura de acero damasquinado, menos ornada que la de su padre en el retrato de esta serie [CAT. 36], cruzada al pecho por una banda carmesí, anudada al talle, y de la que asoman los extremos, de flecos dorados, muy movidos por el aire, que también agita las plumas del chambergo negro, pero que no logra mover ni un cabello del peinado, con patilla rizada, seguramente engomada, del monarca, de un rubio apagado, como el bigote y la mosca o perilla, que se destaca del perfil ligeramente, sobre la sencillísima gollilla. Lleva en la mano derecha, con guante de ámbar, la bengala de general. Con un leve ademán de la izquierda hace alzarse al corcel sobre las patas traseras, apoyándose fuertemente en el estribo y haciendo que la espuela roce el flanco del animal. La elegancia de este modelo imperturbable es asombrosa, basada en esa sosegada naturalidad. Parece estar situado sobre un altozano, con un árbol detrás (en gran parte sobre una tira de lienzo añadida) en cuyas raíces parece agitarse un papel doblado, presto para una firma que no aparece. El paisaje de montes del fondo recuerda El Pardo. Los *lejos* están logrados con una finura de visión y factura insuperable; sobre la silueta de los montes azulados se extiende un celaje de dominantes argentadas, que da al primer plano, más iluminado, algo de su melancolía.

De este retrato se hicieron, ya en su época, varias copias, entre ellas las de la colección Wallace de Londres y Cerralbo de Madrid. Goya lo grabó al aguafuerte con habilidad, aunque despojándolo de su impalpable elegancia.







## 39 *La reina doña Isabel de Francia, a caballo*

Lienzo. 301 × 314 cm

Madrid. Museo del Prado, 1179

PROCEDENCIA En el Salón de Reinos del Buen Retiro desde 1635-36 / Figura en los inventarios de 1772, 1794 y 1814 en el Palacio Real / Ingresó en el Prado en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 231, Mayer 467, Pantorba 59, López Rey 210, Bardi 68, Gudiol 80.

Este retrato, del grupo de los ecuestres que figuraban en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, plantea los mismos problemas que los de *Felipe III* [CAT. 36] y *Margarita de Austria* [CAT. 37]. Se tiende a suponer que fue comenzado por Velázquez antes de su primer viaje a Italia en 1629-31, continuado por otro pintor y con otro estilo durante su ausencia (lo que explicaría la manera meticulosa y monótona de las telas del traje de la reina y gualdrapa del caballo), y corregido y terminado por el maestro a su regreso, hacia 1635-36, cuando se dispuso su colocación en dicho salón, en especial en lo que concierne a la cabeza de la dama y al caballo, que Aureliano de Beruete (1898) juzga como “uno de los trozos pictóricos más extraordinarios de Velázquez”, añadiendo que por detrás del hocico se nota la cabeza de otro caballo negro, sin duda el que montaba la reina en un retrato primitivo de Bartolomé González. Esa intervención de este pintor es rechazada por Sánchez Cantón. Respecto a la cabeza de la modelo, Beroqui (1918) supone que la gorguera de gasa que rodea su cuello es posterior a la figura y no armoniza con el propio



Rodrigo de Villandrando. *La reina Isabel de Francia*. Madrid, Museo del Prado (véase pág. 196)









cuello del traje, escotado por delante y levantado hacia la nuca. Sin embargo, Pantorba aduce que en un retrato de cuerpo entero, catalogado por Stirling en la galería española del rey Luis-Felipe de Francia y subastado luego a su destronamiento, pasando a Inglaterra, y que algunos consideraron de Velázquez o copia u obra de taller, la reina lleva una gorguera y traje semejantes a los que luce en el lienzo que nos ocupa. También Pantorba recuerda (1955, n.º 59, pág. 130) que la condesa d'Aulnoy, que vio este cuadro en el Buen Retiro, en 1679, refiere que la reina lleva "un petit chapeau garni de pierreries, avec des plumes et une aigrette", que los repintes posteriores habrían hecho desaparecer. Personalmente, tiendo a pensar que la viajera gala se confunde de reina y está pensando en el gorrito de Margarita de Austria [CAT. 37].

Se cuenta que Isabel de Francia era aficionada a montar caballos blancos y que "en blanco palafrén con gualdrapas y aderezos de terciopelo negro" asistió en 1616 a las fiestas de la consagración de la capilla de la Virgen del Sagrario, en Toledo, cuando contaba apenas trece años.

Isabel de Borbón era hija de Enrique IV, rey de Francia, el Bearnés, y de su esposa María de Medicis, cuya historia pintó Rubens para la galería del Palacio de Luxemburgo (hoy el Louvre). Nació en Fontainebleau el 22 de noviembre de 1602 y contrajo matrimonio, por poderes, no cumplidos aún trece años, el 18 de octubre de 1615, con el príncipe Felipe de Austria, que tenía quince, y que sucedería a su padre, Felipe III, en 1621. El matrimonio fue consumado en El Pardo un año antes de esta última fecha, y su fruto principal fue el príncipe Baltasar Carlos, esperanza de España, fallida por una muerte prematura, dos años después de la de su madre, en Madrid, el 6 de octubre de 1644. Isabel de Francia era una mujer agraciada y elegante y de ella hay en el Museo del Prado otros retratos de Franz Pourbus el Joven y Rodrigo de Villandrando.

En el retrato velazqueño lleva un jubón de seda con estrellas bordadas en plata, que cubre en parte el vestido, con saya noguerada con bordados en oro, con sus armas e iniciales, que cae sobre la gualdrapa del caballo. El cual aparece de perfil (y no de tres cuartos, como el del retrato de *Margarita de Austria*), marcando el paso con la mano izquierda muy levantada, con poderoso cuello, y una cabeza espléndida (acaso superior, si cabe, a la de la montura del retrato de *Felipe IV*, pareja de éste), con bocado y cintas doradas y la melena caída sobre la frente. Tras el freno hay una sombra que pudiera ser a la que se refiere Beruete, que no está claro que corresponda a otro caballo anterior. La factura de este soberbio overo, del que vemos la parte anterior y los cascos de tres patas, es propia del mejor Velázquez, y da a este cuadro una prestancia y una fuerza superior al de la reina Margarita. Hay también retoques en la cabeza de la reina, que le prestan vida; dado su peinado es difícil imaginar el sombrerito que supone el texto de madame d'Aulnoy.

Para guardar la simetría, ya que los retratos ecuestres de las reales parejas flanqueaban las dos puertas del Salón de Reinos, los caballos de los reyes se dirigen hacia la derecha y los de las reinas hacia la izquierda, observando rigurosamente sus actitudes simbólicas, los de los varones en corveta, los de las damas, al paso de majestuosos palafrenes.

Gudiol recoge en su catálogo de Velázquez (1973, n.º 72) un retrato, antaño en la colección de Luis-Felipe de Orleans, hoy en colección privada, y reproduce en color la cabeza, de buena calidad, semejante a la del Prado.



## 40 *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*

Lienzo. 209 × 173 cm

Madrid. Museo del Prado, 1180

PROCEDENCIA En el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro entre 1635-36 y 1701 /  
Figura en los inventarios del Palacio Real de 1734, 1772, 1794 y 1814 / En el Prado, desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 131, Mayer 261, Pantorba 61, López Rey 199, Bardi 72, Gudiol 77.

El retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV y de Isabel de Francia, es el más simpático y popular de los destinados al Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (ver datos en el [CAT. 36] *Retrato de Felipe III, a caballo*) donde estaba colocado sobre una de las dos puertas, flanqueada por los retratos de sus padres. Esta situación hace explicable la posición de la perspectiva, *di sotto in su*, de montura y jinete, que habían de aparecer como saltando por encima de las cabezas de los visitantes. Palomino (en el capítulo IV de su noticia de Velázquez, del *Museo Pictórico*, en que trata con agudeza de estos retratos ecuestres) contrapone la majestuosa apostura del caballo blanco de la madre del príncipe, que “tiene grandeza real y muestra ser ligero y grave” y que “parece que tasca reverente el oro que le enfrena suave por venerar el celestial contacto en las riendas...”, con la “jaca” de Baltasar Carlos, “la cual corriendo con gran ímpetu y veloz movimiento, parece que, con impaciente orgullo, respirando fuego, solicita ansiosa la batalla, prevista ya en su dueño la victoria”. Era Baltasar Carlos aficionado a la equitación, ejercicio regio que prepara al gobierno de los ejércitos, de los que en este retrato aparece como general, con la bengala en la diestra y la banda carmesí cruzando el pecho;



Palacio del Buen Retiro.  
Reconstrucción del muro  
del Salón de Reinos,  
según J. Brown







Velázquez. *El príncipe Baltasar Carlos*.  
Viena, Kunsthistorisches Museum

en otros dos cuadros aparece realizando ejercicios de equitación (colección Wallace, Londres y duque de Westminster, Eccleston).

Velázquez representó a este príncipe de menor edad, con faldas y en pie, en los retratos de la colección Wallace y del Museum of Fine Arts de Boston [CAT. 33], así como en atuendo de cazador [CAT. 45], otro ejercicio que sería, además de anacrónico, injusto calificar de “deportivo”, puesto que era, como la equitación, la idónea preparación del príncipe heredero para asumir sus deberes de generalísimo. En época posterior lo volvió a retratar en 1640 en el cuadro del Kunsthistorisches Museum de Viena, de pie, vestido de terciopelo negro, en un salón, con la mano apoyada en el respaldo de un sillón, cuadro que se considera autógrafo, aunque Gudiol (n.º 114) lo crea copia de Mazo. Hay otro cuadro, de pie, en interior, con media armadura, bengala y banda, en el Maurithuis de La Haya, en postura semejante a la del retrato de cazador, que también Gudiol (n.º 177) considera hipotéticamente copia de un original perdido, por Mazo; Bardi (1969, n.º 63-c, 63-d, 63-f y 63-g) reproduce algunas variantes, entre ellas la del Maurithuis (n.º 63-e). (Sobre el príncipe, vid. [CAT. 33]). El Museo del Prado posee otro retrato del príncipe, que hasta el catálogo de 1920 figuraba como de Velázquez. Actualmente (1985, n.º 1221) lo creen obra de Mazo, uno de sus mejores cuadros, según Aureliano de Beruete padre. Lleva la inscripción “Estate suae XVI”, así que sería el último retrato de Baltasar Carlos, nacido en octubre de 1629 y muerto en Zaragoza el 9 de octubre de 1646.

El retrato ecuestre se pintó para el Buen Retiro en 1635 ó 36, es decir, cuando el pequeño jinete sólo tendría unos seis años. Se ha señalado como precedente una estampa de Antonio Tempesta, el *Nerón* de la serie de los Césares, para explicar la extraña perspectiva, aunque, como hemos ya señalado, la exige la altura, sobre una puerta, de la colocación de este cuadro. La manera pictórica es abreviada y magistral, tan fresca que, en una nota de la edición de 1828 del catálogo del Museo del Prado, figura como “cuadro pintado a la primera vez y de un efecto admirable”. Dando la espalda a un hermoso paisaje de la sierra de Guadarrama, la jaca del príncipe (que había de ser de pequeño tamaño, dada la talla del niño) se precipita sobre el espectador, en un escorzo que la dirige, a la izquierda, hacia el lugar donde estaba colocado, dándole frente, el retrato de Felipe IV. Se ha criticado innecesariamente la desproporción entre los finos remos de la montura y la amplitud de su vientre y pecho; ya hace años, don Zacarías Salazar, experto en la cría caballar, explicaba esta desproporción por los cruces habidos entre caballos del Norte y del Sur, que daban estos ejemplares (incluso el del príncipe, casi calificable de “pony”) a la vez ligeros y vigorosos. El caballo, por una sola vez en la pintura de Velázquez, va a todo galope, algo desacostumbrado en los retratos ecuestres de cualquier pintor.

Baltasar Carlos va vestido con un colete de tisú de oro, sobrecuerpo de mangas bobas, cruzado sobre el pecho por una ancha banda carmesí de gene-



Antonio Tempesta. *Nerón*,  
de la serie "Los Césares"



ral, sobre la que cae una preciosa valona de encaje, lujo tan sólo admitido en los retratos militares (ver el de *Felipe IV*, "*de Fraga*", colección Frick, Nueva York) y en algunos bufones, pero en general prohibido y reemplazado por la simple golilla almidonada. Cubren a medias el calzón verde, con realces de hilo de oro, las altas botas de montar. Lleva Baltasar Carlos guantes de gamuza, enarbolando la bengala o bastón de mando en su diestra (énfasis que no aparece en los retratos ecuestres de su padre y de su abuelo, pero sí en los del conde duque de Olivares, algo "infantil" en su arrogancia) y con la izquierda tiene las riendas con naturalidad, aflojando. Bajo ese brazo asoman los gavilanes de su espada, sobre la que flotan los cabos de fleco dorado de la banda de general y la manga boba de ese costado, como muy agitados por el aire y la prisa, que no alteran en absoluto el peinado del niño (como se ha observado en el retrato de Felipe IV) y ni siquiera las plumas de su sombrero de fieltro negro.

La expresión del rostro es encantadora, de seriedad, aplicación y majestad que no empecen su ingenuidad pueril; el niño mira en dirección al espectador, con atención penetrante. Sus aparatosas galas multicolores, que alcanzan a su lujosa silla, dan una paradójica gracia a este niño de seis años, esperanza de su patria, que había de malograrse diez años después. Beruete (1898), ha elogiado pertinente y entusiasta, el colorido de este cuadro, en que terminan dominando los tonos del fondo, azul cobalto, gris y verde: "Al azul cobalto, poco pastoso... se debe la gran brillantez del cuadro". Tiene una atmósfera límpida y alegre, como de mañana, mientras el retrato de Felipe IV toma acentos melancólicos, de ocaso.









## 41 *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*

Lienzo. 144 × 96,5 cm

Londres. Su Excelencia el Duque de Westminster

PROCEDENCIA Taller de Velázquez / Conde-duque de Olivares? / Su sobrino, don Luis Méndez de Haro, marqués de Liche, marquesa de Carpio. Don Diego Gaspar de Haro, su hijo / Colección W. Ellis Agar / Lord Grosvenor, 1806. Por descendencia, en la colección del actual duque de Westminster.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 267, Pantorba 159, López Rey 206, Bardi 72-C, Gudiol 83.

Se discute la autografía de este cuadro, al que no aluden especialistas como Trapier o Camón Aznar. Pantorba lo coloca (con dimensiones erróneas) en el n.º 159 de su catálogo, entre las obras de autenticidad no aclarada, aunque advirtiendo que es anterior y superior al lienzo del mismo tema de la colección Wallace (mientras Justi pensaba exactamente lo contrario) y que “no puede negarse que a este cuadro o a otro (hoy desconocido) del que éste y el de la colección Wallace sean copias, refiérese en las siguientes palabras: “Otro cuadro pintó (Velázquez) grandemente historiado, con el retrato de este príncipe, a quien enseñaba a andar a caballo don Gaspar de Guzmán, su Caballero Mayor, conde-duque de Sanlúcar...” (Pantorba, 1955, págs. 227-228, en relación con Palomino: *Museo Pictórico...* III, biografía de Velázquez). Gudiol supone que pueda ser este lienzo el que figuraba en 1648 en la colección de la marquesa del Carpio y citado por Palomino en casa del hijo de ésta, Diego Gaspar de Haro; Stirling, Burger y Viardot creían en la autografía de este cuadro, que responde al texto de Palomino y en el que Velázquez demuestra vida y movimiento en las figuras. Cruzada admitía como dudosa la autografía, al



Taller de Velázquez. *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*. Londres, colección Wallace









Detalle cat. 41





Detalle cat. 41



Detalle cat. 41





Estampa del libro de Antoine de Pluvinel, *Manaige Royale* (París, 1625), grabada por Crispin van de Passe el Joven. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

no haber visto el original, y como más que dudosa la del de Wallace. Para Armstrong, ambos serían obras de Mazo, alumno y yerno de Velázquez, retocadas por éste. Aureliano de Beruete tiende a pensar en Mazo, porque aunque tenga trozos que parecen pintados por Velázquez, “la disposición del cuadro, el dibujo, la colocación de las figuras, indecisa y floja, si la comparamos con la de las obras auténticas, bastan para disipar todas las dudas”, parecer que comparten Mayer y Allende-Salazar (cf. Pantorba, 1955).

En su reciente libro sobre *Velázquez* (1986, págs. 123-25), que reproduce a toda plana y en color este notable lienzo, Jonathan Brown no sólo admite la autografía, sino que lo considera “uno de los más satisfactorios retratos de corte de Velázquez, pese a que la composición está engañosamente desorganizada”. Cita la original opinión de Carl Justi (1953, pág. 470) cuando lo considera “una anticipación de *Las meninas*”, al hacer un retrato colectivo de varios personajes de la corte. En efecto, a la derecha, en segundo plano, figuran el conde duque de Olivares (o de Sanlúcar, como dicé Palomino) con traje de montar, recibiendo una lanza de manos de Alonso Martínez de Espinar, ayudante del príncipe y autor del libro *Arte de Ballestería y Montería* (Madrid, 1664) y tras él, Juan Mateos, montero mayor y autor del *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1634), ambos defensores de la necesidad de la equitación y la caza en la educación del príncipe, como entrenamiento para futuras guerras (Gállego, 1968, 2.ª, cap. II). El parecido de este último con su retrato por Velázquez (Gemäldegalerie, Dresde) y con el grabado que exorna su libro, aunque no totalmente convincente, permite ampliamente la hipótesis. A la izquierda, tras el caballo del príncipe, aparece un enano, que pudiera ser, por su hidrocefalia,

Francisco Lezcano, mal llamado Niño de Vallecas, que figura documentado a su servicio desde 1634, poco antes de pintado este cuadro y su cabeza de serie (o su apoteosis), el maravilloso e indiscutido *Baltasar Carlos a caballo* [CAT. 40]. (Sobre Lezcano, retratado por Velázquez [CAT. 52]).

Al fondo de la escena se ve parte de la fachada de uno de los pabellones del Palacio del Buen Retiro, con un balcón abierto en el que vemos al rey Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Francia, madre del príncipe, con una niña que no puede ser la infanta María-Teresa, nacida en 1638, y otros personajes. La composición, un tanto desconcertante, al situarse hacia la izquierda el personaje principal a caballo, ante el torreón de palacio, lo que desequilibra las masas (y lo mismo sucede en el lienzo de la colección Wallace), abonaría la hipótesis de Beruete, si el admirable abocetado de los personajes secundarios no fuera digno de Velázquez, aunque hay que recordar que Mazo tenía fama de excelente en figuras pequeñas. Si las de la *Vista de Zaragoza* (catálogo del Prado, n.º 889) son enteramente de Mazo (como hoy se admite), y no de su colaboración con Velázquez, hay que reconocer que no son en nada inferiores a las del cuadro del duque de Westminster (cf. J. Gállego, "Baltasar Carlos, príncipe de Aragón", serie de artículos publicados en *Heraldo de Aragón* [Zaragoza, julio-septiembre, 1965] y recopilados en el libro *Temas de Cultura Aragonesa*, Zaragoza, 1979, en los que se recoge el texto del cronista Juan Francisco de Andrés Ustarroz, sobre la autoría de ese cuadro).

En cualquier caso, hallamos en el catálogo de cuadros velazqueños, por vez primera, lo que los ingleses han llamado, más tarde, una *conversation pièce*, género al que Mazo mostraba afición, como puede comprobarse por su cuadro *La familia del pintor* del Kunsthistorisches Museum, Viena, tan excelente en técnica como desequilibrado en la composición.

Por otra parte, el caballo del príncipe, en posición de corveta o de *levade* (como el tratado de A. de Pluvinel *Manège Royale*, 2.ª edición, París, 1625, presenta a Luis XIII en el ejercicio de *voltes en corbettes*, fig. 23) es algo relativo a la majestad, como he mostrado en el libro citado (1968, págs. 222-224 de la 1.ª edición): en esa postura el corcel es, según las *Emblemata* de Alciato, símbolo del cortesano que no sabe lisonjar, al mismo tiempo que preparación heroica al porvenir guerrero del príncipe, que la muerte se encargaría de tronchar.

Hay un ejemplar parecido, aunque con menos figuras secundarias (acaso borradas) en la colección Wallace de Londres, adquirido en Madrid, por Samuel Rogers, en 1828 (Mayer, 266; López Rey, 205; Bardi, 72-D; Gudiol, 82). Acaso la figura de Olivares se borrara tras su caída en 1643.



## 42 *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares*

Lienzo. 313 × 239 cm

Madrid. Museo del Prado, 1181

**PROCEDENCIA** Posiblemente estuvo en el Palacio de Olivares en Loeches / En la familia de Olivares, casa de Guzmán, hasta el siglo XVIII / Hacia 1750 en casa del marqués de la Ensenada, en la calle del Barquillo, en Madrid / Adquirido por Carlos III en la venta de los bienes de Ensenada, 1769 / Palacio Real nuevo, inventarios de 1772, 1794 y 1814 / En 1819 pasa al Museo del Prado.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 166, Mayer 309, Pantorba 70, López Rey 211, Bardi 69, Gudiol 73.

Como de costumbre en los lienzos de Velázquez, no lleva una fecha, que se discute. En el ángulo inferior izquierdo del enorme lienzo (más ancho, aunque algo más bajo que el *Felipe IV, a caballo*, del mismo Museo [CAT. 38]), hay un papel, como para poner firma y fecha, que Velázquez no rellenó, a no ser que se haya borrado la inscripción (sucede lo mismo en el aludido retrato del rey), lo que no debe extrañarnos porque el pintor era un hombre tranquilo, que se tomaba las cosas con calma: “Pues conocéis su flema” escribe el rey a su embajador en Roma, para que apremie el regreso de Velázquez, recomendándole que vuelva por mar y que “no lo haga por tierra, por lo que en él se podría detener... y más con su natural” (*Varia velazqueña*, II, documento 120, de 17 febrero 1650). También es posible que, con su no menos probada ironía, lo dejara en blanco, ya que no había otro en España que pudiera pintar el cuadro, con lo que la firma era inútil (no dejaría de ponerla en el retrato del papa Inocencio X, porque en Roma sí que podía haberlo).



Jusepe Leonardo. *Toma de Brisach*  
Madrid, Museo del Prado











Hay dos datos que han permitido diversas hipótesis a los estudiosos: el cuadro de Jusepe Leonardo *Toma de Brisach* (Museo del Prado, n.º 859) en el cual hay un personaje a caballo en la misma postura que Olivares, por lo que se supone copiado de éste, siendo aquél ejecutado entre 1633, fecha de esa toma, y 1635, en que fue colocado en el Salón de Reinos del Retiro, aunque ambos pintores pudieron usar la misma fuente, para cuya hipótesis se han citado numerosos ejemplos: un grabado de Jacques Callot y un retrato ecuestre de Van Dyck, sin omitir los grabados de Antonio Tempesta sobre los césares romanos —concretamente el *Julio César*— que han salido también a colación en relación con el *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* [CAT. 40]. (Personalmente no soy amigo de buscar precedentes, que siempre se encuentran si se está decidido a encontrarlos). Otro dato es el de que la batalla de Fuenterrabía entre españoles y franceses, a la que, al parecer, se refiere el incendio y soldados del fondo, se ganó en 1638, y aunque Olivares, tan poco amigo de intervenir en batallas como su propio señor, no estuvo allí, se consideró ganada por su política y el envío de dos compañías, que reconquistaron la ciudad vasca fronteriza, lo que motivó su nombramiento de gobernador de la misma. López Rey recuerda, a este respecto, que el valido también fue representado por Maíno en la *Recuperación de Bahía del Brasil* (Prado, n.º 885) donde tampoco estuvo, por lo que parece plausible que el retrato que aquí nos ocupa se encargara por Olivares en conmemoración de dicha victoria. El catálogo del Museo apunta “pintado hacia 1634” y omite toda alusión a Fuenterrabía o a cualquier otro hecho de armas. Tampoco Palomino (1724), elogiando el cuadro y su “caballo andaluz, que bebió del Betis no sólo la ligereza con que corren sus aguas, sino la majestad con que caminan (y que...) parece que corriendo en la batalla, suda con el peso de las armas y el afán de la pelea”, refiriéndose a continuación al fondo donde “parece que se ve el polvo, se mira el humo, se oye el estruendo y se teme el estrago”, no da referencia alguna a



Antonio Tempesta.  
*Julio César a caballo*, de la serie “Los Césares”.  
 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art





Velázquez. *El conde duque de Olivares*.  
Madrid, Palacio Real

Fuënterrabía, por lo que pudiera tratarse de una batalla simbólica de las muchas que ganaban los españoles, gobernados por tan distante general: como dijo Virgilio Malvezzi (Camón, 1964, pág. 467) “no pelear en los ejércitos le excluye del nombre de gran soldado, mas el mandar en ellos le da el de gran general”.

Gudiol lo fecha en 1632-33; Bardi y otros en 1634. No cabe duda que está relacionado con los retratos ecuestres de reyes y reinas, iniciados inmediatamente antes del primer viaje a Italia de Velázquez y consumados a su regreso, sin que tengamos más cuadro ecuestre fuera de ese período (1629-35). Es asombrosa, entonces, la pretensión del ministro que, como señalé en otra ocasión (1968, pág. 222-23) se equipara con el rey en un retrato de majestad, con la banda y bengala de general y obligando al caballo a alzar las manos en posición de corveta, signo, según la *Emblemata* de Alciato del cortesano “que no sabe lisongear”. He señalado la diferencia de postura ecuestre de las reinas, al paso, en memoria de sus solemnes entradas; los reyes y el príncipe heredero, van a corveta (cf. el ejercicio de equitación del Baltasar Carlos, bajo la dirección de Olivares, en el bello cuadro de Eaton Hall). También el duque de Lerma, valido de Felipe III, fue retratado por Rubens, a caballo, pero no en corveta. El aspecto regio de la equitación se certifica por el libro de A. de Pluvinel, *Manège Royale* con grabados de Crispin van de Passe, en cuya 2.ª edición (París, 1625) Luis XIII aparece ejecutando *voltes en corbettes*. El caballo tiene un papel regio, que aparece en otras obras de Rubens, de Van Dyck y de Ribera. Olivares casi se equipara a las personas reales.

Don Gaspar de Guzmán, hijo del 2.º conde de Olivares (embajador de España en Roma en la época de Felipe II) nació en dicha ciudad el 6 de enero

de 1587. Al heredar Felipe IV, nieto del citado, el trono de su padre, Felipe III, el 31 de marzo de 1621, llamó a don Gaspar como primer ministro, concediéndole el título de duque, añadido al de conde de Olivares. El conde duque protegió a Velázquez, a quien llamó a Madrid; pero al caer en desgracia en enero de 1643 no arrastró en su caída a su protegido, que ya se había granjeado la estimación del rey. Olivares se retiró desterrado de la corte, primero a Loeches y más tarde a Toro, donde falleció en 1645. Su retrato ecuestre corresponde al momento de apogeo de su poder omnipotente. Acababa de ceder al rey los terrenos para el nuevo Palacio del Retiro. Calderón de la Barca, en un auto sacramental de este nombre, compara ese palacio con la custodia donde se expone el Santo Sacramento, siendo el rey figura de Dios y Olivares figura del Hombre. Velázquez pintó otros retratos del valido, desde 1624 (Museo de São Paulo, Hispanic Society de Nueva York y colección Várez Fisa [CAT. 16], en pie, bustos de hacia 1635 en el Ermitage de Leningrado y varias réplicas y copias, como la del Metropolitan Museum de Nueva York). El retrato ecuestre fue grabado al aguafuerte por Francisco de Goya, en una



Rubens. *El conde duque de Olivares*.  
Bruselas, Musées Royaux













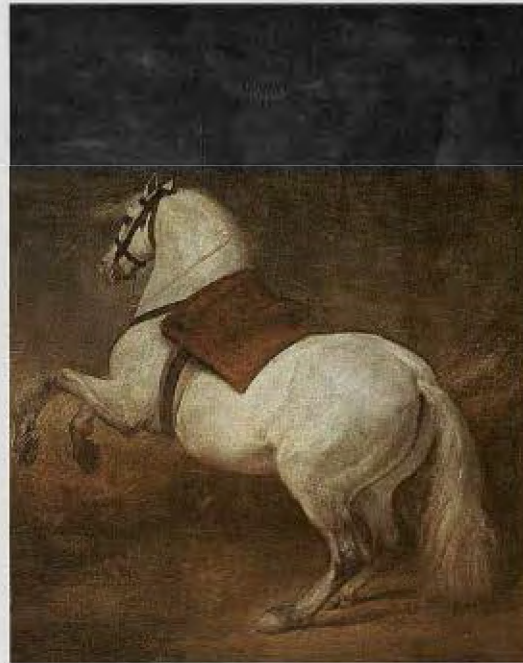
Velázquez (?). *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art Fletcher Fund (52.125)

primera serie de grabados sobre los cuadros de Velázquez. Sobre este personaje ver la biografía de Gregorio Marañón *El conde duque de Olivares o la pasión de mandar* (1952), donde presenta al conde duque como un ciclotímico, alternando fases de depresión y de euforia, a la que pertenece este retrato aparatoso.

Pero no puede asumir la calma, el sosiego típico de los soberanos de la casa de Austria, ese distanciamiento afable, pero inexorable, que separa el gesto del *Felipe IV, a caballo*, con el caballo de perfil, mirando al frente con indiferencia, baja la bengala, con el de su favorito, que caracolea, en un contrapuesto circense, como si al alejarse de nosotros hacia la batalla, se volviera a mirarnos, pendiente de nuestra admiración, imperativo pero subalterno, “gesto engallado (que) nos revela a un conde duque soberbio, más contra los enemigos de dentro que con los de fuera” con esa mirada “hacia atrás (que) traiciona al general, que es ante todo político y no quiere perder la guarda de su puesto” (Camón, 1964, pág. 468). En esa mezcla de pretensión y altanería, este cuadro espectacular es el que más se acerca a Rubens y al barroco, incluso

en su gama cálida, que se aparta de la entonación fría de los retratos regios de Velázquez. Hay una intención de *explicar*, rara vez presente en la pintura, tan concentrada y distante, del sevillano. La ejecución, a rápidas manchas chisporroteantes es, en cambio, muy velazqueña, en púrpura, oro, negro (de la coraza damasquinada), marrón; la banda de general es más pesada y aparatosa, el sombrero más teatral, la bengala más afectada, que en los impasibles personajes de la Real Casa.

Existe una réplica con variantes (caballo blanco) en el Metropolitan Museum de Nueva York, que salió de España a fines del XVIII y luego perteneció a Lord Elgin, y varias versiones de taller en Munich, Poznan, Londres, Lisboa y Madrid. Un *Caballo blanco* en la misma posición que el alazán de Olivares, en el Patrimonio Nacional, Palacio de Pedralbes, Barcelona, al que probablemente alude el inventario de los bienes de Velázquez (n.º 578), que el pintor (dada su flema) tenía previsto para ocasión de urgencia (y que a su muerte, fue cabalgado por una mediocre imagen de Santiago Matamoros, recientemente borrada).



Velázquez. *Caballo blanco*.  
Barcelona, Palacio de Pedralbes  
(Patrimonio Nacional)





## 43 *Felipe IV, cazador*

Lienzo. 191 × 126 cm

Madrid. Museo del Prado, 1184

PROCEDENCIA Torre de la Parada, todavía inventarios 1705 y 1747 / Palacio Real de Madrid, inventarios 1772, 1794 y 1814 / Museo del Prado hacia 1828.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 108, Mayer 222, Pantorba 64, López Rey 250, Bardi 61, Gudiol 100.

Los autores están casi de acuerdo sobre la fecha de este cuadro, que el catálogo sitúa entre 1634-36; López Rey entre 1632-33; Bardi, 1635; Gudiol, 1635-36; igualmente, Pantorba; Camón Aznar (1964, pág. 556) sienta la hipótesis de que, pintado hacia 1632, fue repintado “y a juzgar por los arrepentimientos y correcciones, debió de rehacerse casi por entero”, en 1638. Hay que señalar que el rey, según este autor, aparecía descubierto en la primitiva versión y más tarde se le añadió la gorra, “para que no pareciera descubierto” al lado del príncipe (Baltasar Carlos) y del infante don Fernando [CAT. 45 y 44] que llevan gorras de visera. Como el destino de esos tres retratos era la Torre de la Parada, pabellón de caza sito en los montes de El Pardo, que fue estrenada en 1636, estos retratos se consideran anteriores a esta fecha. La limpieza de este lienzo en 1983 reveló numerosos *pentimenti*, en la posición de la mano y pierna izquierda, especialmente, apareciendo una atmósfera argentada que el anterior barniz enmascaraba, dentro de una exquisita armonía de colores. También la escopeta tenía el cañón más largo. Respecto al perro, es posible que fuera ligeramente recortado al variar el emplazamiento del cuadro, cuando fue trasladado al Palacio Nuevo de Madrid, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Felipe IV, hijo de Felipe III, nació el 8 de abril de 1605 y subió al trono de España el 31 de marzo de 1621, cuando tenía dieciséis años. Diego Velázquez, nacido en 1599, era casi de la misma generación del rey y es natural que éste quisiera rodearse de artistas contemporáneos, para suceder a los del reinado anterior; fue, en todo caso, si no un amigo como se ha dicho, lo que era inimaginable en la época entre un rey y un pintor, cuyo ascenso a caballero de Santiago tropezó con infinitas dificultades (Gállego, 1983, en relación con *Varia velazqueña*, 1), sí un patrono extraordinariamente comprensivo y respetuoso hacia las novedades aportadas por Velázquez, que no se hubieran entendido en otras cortes (cf. los *Entretiens* de André Félibien des Avoaux). Cuando pinta este retrato del rey, ha alcanzado una madurez estética y una seguridad total en su arte, confirmada en su primer viaje a Italia, en 1629-30. En este decenio madrileño pinta estos retratos de cazadores, más los retratos ecuestres para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, al que iba destinada *La rendición de Breda*, con otros cuadros de historia contemporánea de diversos pintores (Maíno, Zurbarán, Pereda, J. Leonardo, etc.), probablemente elegidos por Velázquez, además de varios retratos de personas reales, personajes de la corte, como Olivares, varios bufones, etc., y algunas pinturas sacras. Es un período de enorme actividad que no va en detrimento de la belleza técnica y conceptual de esos cuadros.

La apostura de Felipe IV en este retrato es elegantemente majestuosa,



con esa sencillez que siempre han aparentado las personas reales de la corona de España; vestido con un tabardo marrón, con mangas bobas de las que salen los brazos del sayo más rico, con calzones y medias oscuras, Felipe IV parece un caballero particular, sin más detalles de riquezas que el cuello de encaje de Flandes (que, por una vez, no observa la austeridad de la golilla almidonada) y los guantes de ámbar. Pero lo vemos en una disposición de cuerpo y ánimo regia; es la diferencia de los cazadores regios de Velázquez y la de los que Goya va a pintar en el siglo siguiente; Carlos III y Carlos IV, aunque llevan las insignias regias, se dedican a cazar como diversión, con un ánimo deportivo, sin mayor trascendencia; en cambio Felipe IV, su hijo Baltasar Carlos y su hermano don Fernando (llamado más tarde al gobierno de los Países Bajos) consideran la caza como un deber de los soberanos, que los entrena y endurece para la guerra. Como he señalado en otro lugar (1968, II, 2), caza y equitación forman parte de la educación de un rey (como “viva imagen de la guerra”, según escribe Alonso Martínez de Espinar en el *Arte de Ballestería y Montería*, Madrid, 1664). Velázquez pintó asimismo el retrato del montero mayor Juan Mateos (Gemäldegalerie, Dresde) autor del libro *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1634); Velázquez y su taller son autores de dos cacerías, la del *Tabladillo*, en Aranjuez, obra de Mazo, según el catálogo del Prado (n.º 2571) y la famosa *Tela Real*, o *cacería de jabalíes en Hoyo de Manzanares* (National Gallery, Londres) de la que hay una réplica o copia en el Prado



Peeter Snayers. *Cacería de Felipe IV*.  
Madrid, Museo del Prado









(n.º 1230). El rey encargó a Snayers la pintura de tres de sus cacerías (n.º 1724, 1736 y 1737 del inventario), en la segunda de las cuales aparece Felipe IV rematando a un jabalí a pie, en lo que él mismo calificó de “el día más famoso” de la historia de la caza. De su puntería y destreza en el manejo de las armas de fuego se hacen lenguas los más altos poetas de la corte en la antología preparada por José Pellicer de Tovar y titulada *Anfiteatro de Felipe el Grande* (Madrid, 1631), cuando mató desde su palco del Retiro a un toro desmandado de un certero arcabuzazo.

Aparte estas proezas cinegéticas, el rey se distingue por su afición a la pintura (Gállego, 1976) que al parecer practicaba, a la poesía, al teatro y en general a las diversiones, y por su escasa aptitud de gobernante, labor que dejó en manos de sus ministros, el más importante don Gaspar Guzmán, conde duque de Olivares [CAT. 16 y 42]. Le llamaban Felipe el Grande, y los maldicientes decían que lo era como un pozo, tanto más grande cuanto más tierra le quitan. Tuvo grandes dificultades en conservar los estados que le legaron sus antepasados, en ambos mundos; y tras las guerras de Flandes y las sublevaciones de Portugal y Cataluña, su reinado se encamina a la decadencia [CAT. 19]. Murió el 17 de septiembre de 1665. Contrajo matrimonio en 1615 con Isabel de Borbón (madre de Baltasar Carlos y de María Teresa, retratados por Velázquez) y tras su muerte, en 1649, con Mariana de Austria (madre de Margarita y de Felipe Próspero, también pintados por Velázquez, y de Carlos, que reinaría como Carlos II, pintado por Carreño).

El aspecto de elegante sencillez de Felipe IV lo distingue siempre de la afectación de majestad de su ministro Olivares, y es típico de los soberanos de la casa de Austria, que se consideran tan por encima del común de los mortales que sería ridículo señalarlo por una corona, manto, insignias, etc.

Los tres retratos de cazadores reales no son, necesariamente, contemporáneos: se ha señalado que el infante don Fernando estaba ausente de España desde 1632. Los retoques de Velázquez al retrato del rey parecen debidos a una colocación definitiva en la Torre de la Parada. El Museo Goya, de Castres, posee una copia de este retrato anterior a la añadidura de la gorra.

Merece mencionarse la habilidad de Velázquez en fijar el carácter y aspecto de los perros de caza. El de Felipe IV es un mastín de cara negra, pintado con una asombrosa sencillez y soltura, lo que acrece su vitalidad; tranquilamente sentado, mira de frente al espectador, con el aire vigilante que debe mantener un perro real. El paisaje, crepuscular, es de una exquisita entonación plateada y verde. Un árbol en primer término y otros al fondo (que no parecen encinas pese a ser el árbol común de esos parajes, sino más bien fresnos), sirven de marco y permiten que destaque la rubia y larga faz de Felipe IV.

Goya realizó, hacia 1778-79, un dibujo en sanguina de este retrato, existente en la Kunsthalle de Hamburgo, como preparación probable de un grabado que no conocemos (Gassier-Wilson, 1971, n.º 115).



## 44 *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador*

Lienzo. 191 × 107 cm

Madrid. Museo del Prado, 1186

PROCEDENCIA Pintado para la Torre de la Parada en donde permanece registrado hasta 1701 / Figura en los inventarios de 1772 y 1794 del Palacio Real / En el Prado desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 145, Mayer 303, Pantorba 63, López Rey 331, Bardi 62, Gudiol 101.

Se trata de uno de los retratos más elegantes de Velázquez, que parece preparar, en su alta silueta y admirable composición, con el árbol y el perro a los pies, los que Reynolds y Gainsborough han de pintar en el siglo siguiente. Como los demás retratos de regios cazadores, fue pintado para la Torre de la Parada entre abril de 1632 y 1636. Se trata del único retrato conocido por Velázquez de este hermano de Felipe IV que, posteriormente, al pasar a gobernar Flandes, sería retratado por Rubens, Van Dyck y Gaspar de Crayer en cuadros, asimismo, del Museo del Prado (el de Crayer, vestido de cardenal, fechado en 1639, n.º 1472; el de Rubens, ecuestre, de hacia 1636, en memoria de la batalla de Nördlingen, con un águila y la Victoria sobrevolando su marcialidad, con bengala, armadura y banda de general, el caballo en corveta, n.º 1687; el de Van Dyck de poco después de su llegada a Flandes, en 1634, de más de medio cuerpo, con el traje rojo y oro que llevaba en su entrada triunfal en Bruselas, tras la referida batalla, bengala y la espada que Carlos V había llevado en la batalla de Mühlberg). Don Fernando, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria, nació el 10 de mayo de 1609 y recibió la púrpura cardenalicia a los diez años, en 29 de julio de 1619. Gobernador de Flandes desde



Rubens. *El cardenal infante don Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen.*  
Madrid, Museo del Prado. Véase pág. 18







Detalle cat. 44



1634, murió en Bruselas el 9 de noviembre de 1641. El que en este retrato aparente en torno a los veinte años y el hecho de que en 1632 saliera de Madrid y que ya no regresara a la corte, dejando España definitivamente en 1634, permite pensar que este cuadro sea anterior a los de los otros regios cazadores (*Felipe IV* [CAT.43] y *Baltasar Carlos* [CAT. 45]), que se pintaron hacia 1634-35 y 1635-36, según el catálogo del Museo del Prado; a no ser que se piense que hubo dibujos, bosquejos o un retrato perdido, pintado del natural antes de la marcha del infante y del que se valiera Velázquez para la ejecución posterior; de aquí la amplitud de la hipotética fecha de este último catálogo, 1632-36. Pero no faltan quienes creen que el cuadro fue enteramente concluído antes de la partida de don Fernando y que su acierto animó a Felipe IV a encargar a su pintor los otros dos, cuando, en 1634, se ordenó la decoración del “salón de las cacerías” en la susodicha Torre de la Parada, en los montes de El Pardo, cercanos a Madrid, residencia que el cardenal infante, amigo de la caza, había frecuentado. También es posible que Velázquez tuviera hecha una cabeza de un retrato de cuerpo entero, y que el vestido de cazador fuera impuesto por el posterior destino del cuadro.

Sea lo que fuere, el retrato es admirable, con la gallarda postura del modelo mirando fijamente al espectador, y sosteniendo su escopeta con naturalidad, en la que no advierto el aspecto convencional que señala J. Brown (1986, págs. 133-34), aunque admitiendo su afirmación de que tanto el perro, podenco color canela, sentado a sus pies, como el árbol verde oscuro son admirables trozos de pintura. El fondo se anima ligeramente con el azul de



Van Dyck. *El cardenal infante don Fernando de Austria.*  
Madrid, Museo del Prado

G. de Crayer. *El infante don Fernando de Austria, vestido de cardenal.*  
Madrid, Museo del Prado



una cumbre ante un cielo nublado, aclarado con nubes blanquecinas juiciosamente distribuidas para lograr el efecto de calma y elegancia que en el cuadro se respira y que no me parece inferior al mejor Van Dyck, pongamos el retrato de Carlos I de Inglaterra, en el Museo del Louvre, de pompa más afectada. Es cierto que, comparada con la manera suelta y como esponjosa con que Velázquez pinta el can y el fondo, e incluso el traje negro y plata del infante, sobre el que resaltan los guantes de gamuza, la cara resulta algo más dura, aunque excelentemente iluminada bajo la sombra de la alta montera del cazador. Su belfo, su encarnada boca, lo rosado de su cutis y la lejana mirada de sus cansados ojos recuerdan mucho las facciones de su hermano mayor, el rey Felipe IV. Cabeza que, según hipótesis de Beruete (1898), se tomaría ya hecha de otro retrato, trasladada a un lienzo nuevo, en el que no se advierten huellas de cualquier pintura anterior. En cuanto a Pantorba, señala su extrañeza de que Velázquez no hubiera pintado todavía en 1632 un retrato del infante "por cuyas puertas" había entrado en Palacio.

Sobre la significación de la caza en la sociedad española cercana a la corte, hago referencia en los otros retratos venatorios de este catálogo (cf. Gállego, 1968, 2.ª parte, III). A esta actividad se dedican otras obras del Museo del Prado, del taller del sevillano, como la *Cacería de jabalíes en el Hoyo*, también llamada *La Tela Real*, por la que sirve de cercado para evitar la dispersión de los animales (original en la National Gallery, de Londres y copia o réplica en el Prado, n.º 1230) y *La cacería del Tabladillo, en Aranjuez*, obra de Mazo (Prado, n.º 2571), amén de la *Cabeza de venado* [CAT. 46] así como las tres *Cacería de Felipe IV* de Snayers (n.ºs 1734, 1736 y 1737, del Prado) y la propia *Cacería del cardenal infante* (1733).



Velázquez. *La Tela Real*. Londres, National Gallery







## 45 *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*

Lienzo. 191 × 103 cm

Madrid. Museo del Prado, 1189

PROCEDENCIA Torre de la Parada, inventario de 1701 / Palacio Real de Madrid, mediados siglo XVIII / Inventarios en 1772 y 1794 / Museo del Prado, desde 1818.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 137, Mayer 271, Pantorba 65, Bardi 63, Gudiol 199.

De creer la inscripción de la parte baja de este cuadro: ANNO AETATIS SUAE VI (con abreviaturas) este cuadro se pintaría después del 17 de octubre de 1635 y antes de la misma fecha de 1636, ya que el príncipe nació el 17 de octubre de 1629. El catálogo del Museo del Prado apunta fechas semejantes, 1635-36, tanto para este retrato como para el ecuestre [CAT. 40], aunque en éste el niño parece algo más joven. En el que comentamos tiene, pues, seis años, y a tan tierna edad ha de aparentar que domina el noble arte de la caza, tan necesario para la educación de un príncipe llamado a reinar en ambos mundos. Baltasar Carlos era hijo de Isabel de Borbón, y por ello nieto de Enrique IV de Francia y de María de Médicis, y de Felipe IV, en cuyo retrato, también vestido de caza [CAT. 43], se ha señalado el alto concepto que la caza tenía en la corte de Madrid. El matrimonio de Felipe y de María se celebró en 1615, cuando la novia tenía once años, pero no fue consumado hasta 1620, poco antes de que el novio sucediera en el trono de las Españas a su padre, Felipe III. Los tres primeros frutos de este matrimonio fueron tres niñas, muertas antes de cumplir un año de edad. Más tarde nacería la infanta María Teresa, que andando el tiempo había de casarse con Luis XIV de Francia. El nacimiento de Baltasar Carlos fue saludado por todo el país como una garantía celestial de la hegemonía española. Por desgracia, el príncipe, tras haber perdido a su madre, falleció a su vez en Zaragoza, el 9 de octubre de 1646, entre una inmensa desolación. Su padre, Felipe IV, para asegurar la sucesión dentro de la dinastía austríaca, contrajo matrimonio con la prometida de su hijo, doña Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III y de la hermana de Felipe IV, doña María, el 7 de octubre de 1649, de quien tuvo dos hijos varones, Felipe Próspero, muerto también en plena infancia, y Carlos, que reinaría como Carlos II, y la infanta Margarita, la modelo más querida por Velázquez.

De Baltasar Carlos pintó varios retratos, siendo los más notables los dos del Museo del Prado, ecuestre y venatorio, y el del Kunsthistorisches Museum de Viena, bastante posterior. En el que aquí nos ocupa, el niño aparece de pie, bajo un árbol, vestido de cazador, con tabardo y calzones de paño verde, el color idóneo para la caza, acaso por deseo de pasar inadvertido entre la maleza [véase CAT. 43], valona de encaje fino de Flandes, guantes amarillos de ámbar, y gorra de visera terciada. Las mangas bobas del capote dejan asomar las del vestido, de tela más fina con reflejos plateados. Sostiene por el cañón una ballesta o arcabuz que, según el catálogo del Museo, regaló el virrey de Navarra a Felipe IV, cuando éste era niño. A ambos lados del príncipe hay dos perros, tratados con el amor y la exactitud, hasta en el carácter, con que Velázquez pinta a esos animales: auténticos *retratos* de un perdiguero, blanco y

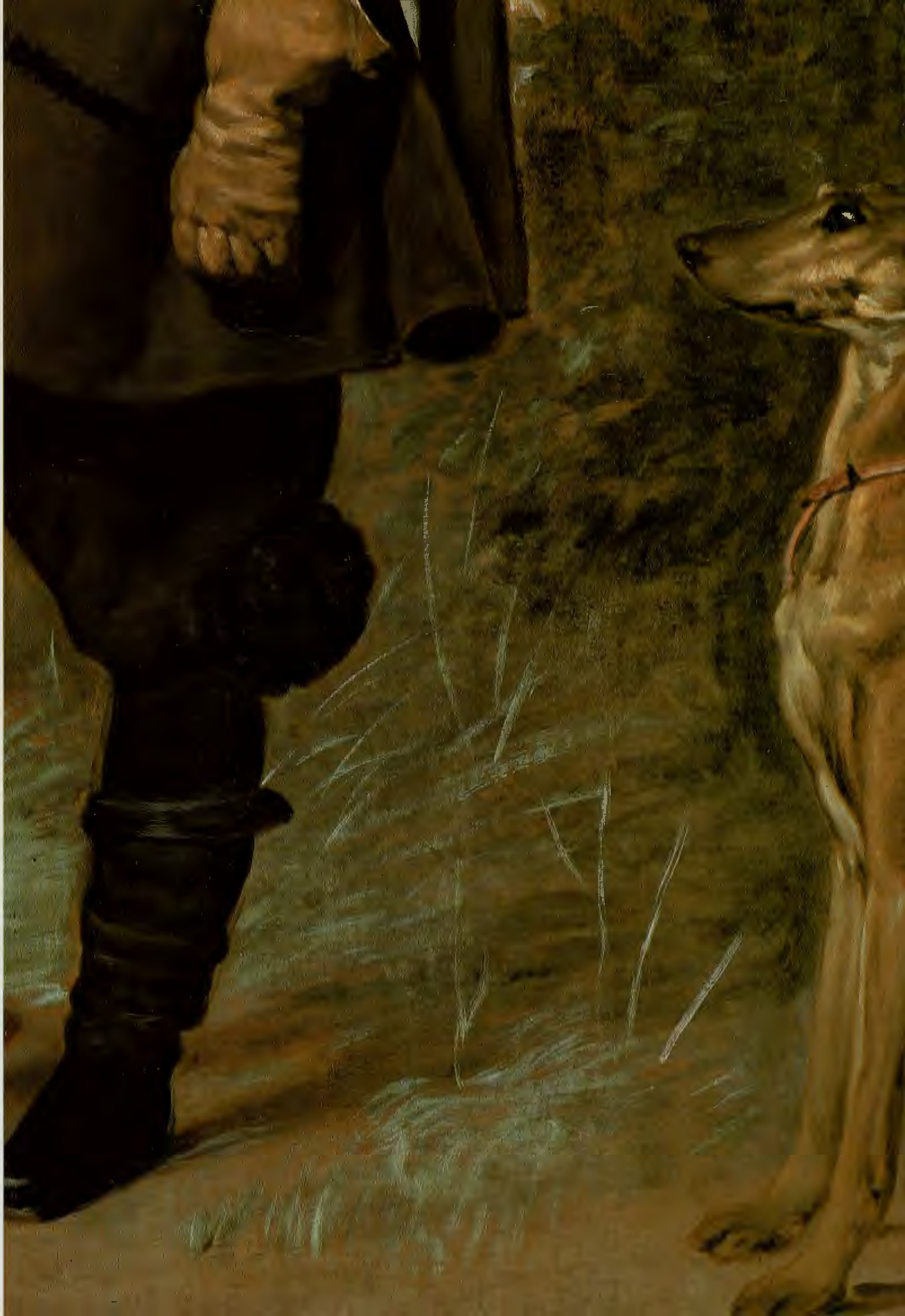






Detalle cat. 45







canela, acostado, con el hocico en el suelo y aspecto adormilado, y un galgo dorado, aparentemente sentado (ya que el lienzo está cortado verticalmente) asomando su fina nariz negra y con la mirada muy viva. A juzgar por antiguas copias de este retrato (como la que perteneció al marqués de Bristol, hoy del National Trust inglés), los galgos podían ser dos, ya que el infante don Fernando de Austria, tío del modelo (también retratado como cazador por Velázquez [CAT. 44] le había enviado una pareja desde Lombardía (cf. Pantorba, pág. 138). El lienzo, que probablemente sería de la misma anchura que el retrato del rey [CAT. 43], 126 cm quedó reducido a 103, perdiendo gran parte del segundo perro y la cabeza del tercero. En cambio se sacaron réplicas o copias de la cabeza, cambiando el vestido y escenario, de las que Bardi recoge cinco (1969, n.º 63, pág. 96). Camón Aznar (1964, V, pág. 564) apunta la hipótesis de que, en cambio, la cabeza del galgo “fuera agregada con posterioridad, cosa no improbable, pues hasta su coloración y técnica parecen diferentes”, pero hay que reconocer que ello es poco verosímil. En cambio es muy acertado su comentario del cuadro en general: “Pocos cuadros como éste nos dan una impresión de más auténtica naturaleza, de contacto vivo y real con la tierra, con los montes, con el aire fresco y transparente y ahora matizando su luminosidad con ese nublado de nubes anchas que atenúan el contraste con la preciosa figura del príncipe”.

Según el montero mayor Juan Mateos, en su libro *Origen y dignidad de la caza* (Madrid, 1963, prólogo) el príncipe alanceaba a los jabalíes desde niño con tal destreza que era la admiración de los que le veían (Camón, 1964, pág. 564).

Es sin duda, uno de los más encantadores cuadros del pintor, realzando la fresca inocencia de la hermosa faz del niño con la bravura de la sierra de Guadarrama, que le sirve de fondo. Para Pantorba es el mejor que Velázquez pintó de ese malogrado príncipe.

Se conserva en la Kunsthalle de Hamburgo un dibujo a la sanguina de Goya, copiando este retrato, como probable preparación de un grabado que o no hizo, o no ha llegado a nuestro conocimiento (Gassier-Wilson, 1971, n.º 117).







## 46 *Cabeza de venado*

Lienzo. 86 × 52 cm

Madrid. Museo del Prado, 3253

PROCEDENCIA Adquirido en 1920 por el marqués de Casa-Torres / Donado al Prado por don Fernando de Aragón y Carrillo de Albornoz, marqués de Casa-Torres y vizconde de Baiguer, con reserva de usufructo / Ingresó en el Museo, a su muerte, en 1984.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 147, Pantorba 62, López Rey 150, Bardi 58, Gudiol 55.

El catálogo del Museo lo fecha hacia 1634 y apunta que aunque se ha querido identificar con “la cuerna de venado” que figura en los reales inventarios como la de un ciervo cazado por Felipe IV en 1626, parece que esa palabra “cuerna” se refiere más a un trofeo que a un animal vivo como éste, además de que esta fecha, de 1626, no corresponde al estilo de la obra. El lienzo fue donado al Prado, en 1975, por don Fernando de Aragón y Carrillo de Albornoz, marqués de Casa-Torres y vizconde de Baiguer, con reserva de usufructo hasta su muerte, acaecida en 1984, en que ingresó en el Museo.

Allende-Salazar no admite que el cuadro del Prado sea el mismo que el del citado inventario, pero lo juzga “suntuoso” y lo sitúa en la proximidad del retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos [CAT. 40], fechándolo hacia 1636. Mayer lo acoge como auténtico. Pero Pantorba no puede evitar cierta indecisión. “La cabeza de venado está muy bien pintada; pero la ‘dicción’ de Velázquez no nos atrevemos a decir que se patente en ella. La manera de ‘empastar’ sorprende un poco”. En cuanto a la fecha, no está de acuerdo en que sea diez años posterior a 1626.

Camón Aznar (1964, págs. 555-56) considera esta cabeza “de hacia 1636 y es cuadro hermano de coloración y fragancia de luz y toque genial del retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos. Hay en ella esa aureola luminosa que vivifica y realza la trémula epidermis del animal. Y ese misterio del aire claro y fino que en esta época capta tan milagrosamente el pincel de Velázquez...”. Y recuerda, de paso, la hipótesis de Gerstenberg de que la fecha del inventario del Alcázar de que “le mató el Rey Nuestro Sr. Phe. el año 1626” sea una errata del copista, que habría escrito 1626, en vez de 1636.

Jonathan Brown, que reproduce a color esta cabeza (1986, lám. 156), la califica de “un retrato inhabitual” comentando que “esta bonita y hasta sentimental efigie de la presa favorita del rey parece calcada para llevar la desesperación a los corazones de los amantes de los animales” (pág. 132).



Lienzo. 257 × 188 cm

Madrid. Museo del Prado, 1169

PROCEDENCIA Ermita de San Pablo, Buen Retiro, Madrid (1634?) / Ermita de San Antonio de los Portugueses, id. (c. 1660) / Palacio Real antes de 1772 / Museo del Prado desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 13, Mayer 38, Pantorba 71, López Rey 42, Bardi 87, Gudiol 97.

Este lienzo se pintó para una ermita de los jardines del Buen Retiro, probablemente la de San Pablo, terminada a comienzos de 1633; el retablo de San Pablo estaba ya concluido en mayo de 1633 (Brown y Elliott, 1980). Esto incide en el problema de la datación de esta obra, de soltura técnica admirable, por lo que Madrazo, Cruzada-Villaamil y Carl Justi la consideraban una de las últimas del autor; para Beruete era la última salida de sus manos. Mayer la considera no anterior a 1642. Loga y Allende-Salazar la creen de la década de los treinta, más o menos contemporánea de otros lienzos pintados para el Palacio del Buen Retiro y Torre de la Parada, en los que se aprecian excelentes fondos de paisaje. Gudiol la sitúa a fines de esa década (1635-40). Bardi, en 1642. Camón Aznar habla de una posible influencia de los paisajes sacros de Gaspar Dughet, pintados al fresco en la iglesia de San Martino ai Monti de Roma, lo que situaría a Velázquez después de su segundo viaje a Italia (1649-51). El catálogo del Museo del Prado sigue a Allende y lo data, como fecha probable, en 1634.

Sobre la influencia ha habido tal cúmulo de precedentes que pudieran recordarnos a José Ortega y Gasset (1943, pág. 954), cuando hablando de precedentes amontonados frente al cuadro de *Las lanzas*, escribe que “más bien hubieran impedido que se le ocurriera a Velázquez tan incomparable y original modo de darlas al aire”. Nada hay más fácil (y, en general, más inútil) que basar la genialidad de una obra de arte en los precedentes que proliferan en cuando se contempla el tema. Se suele aducir (y es el más probable) una estampa de Durero y los paisajes montañosos de Joachim Patinir que Velázquez pudo ver en El Escorial. Jonathan Brown alude acertadamente a la influencia de la pintura al fresco, con sus efectos de transparencia, ya señalada por Camón y se refiere a los frescos de la Villa Sachetti en Castelfusano, por Pietro da Cortona, que Velázquez pudo ver en su primer viaje, para explicar “las curiosas semejanzas en el uso de colores transparentes sobre un fondo neutro de tono castaño claro” (Brown, 1986, pág. 97). Es curioso que esa ermita recibiera hacia 1659 una decoración al fresco, por los boloñeses Mitalli y Colonna, contratados por Velázquez en su segundo viaje, en vista de la escasez de fresquistas españoles (que, a consecuencia de ese contrato, proliferarían en la época de Carlos II), pero no con asuntos sacros, sino con la fábula de Narciso, según cuenta Palomino (1724, III-106-VIII). Madrazo cree que el cuadro siguió allí hasta después de la muerte de Carlos II, en cuya testamentaría fue tasado en 300 doblones. Quizá al secularizarse esa ermita, el cuadro fuera trasladado a la de San Antonio; pero se ha de tener en cuenta que su advocación era San Antonio de Lisboa o de Padua, y no San Antonio Abad. De todos modos, las ermitas del Retiro no eran un lugar de soledad ni los jardines eran













Detalles CAT. 47



una Tebaida. En ellos se celebraban meriendas con motivo de las fiestas titulares y si caían en invierno, como la de San Antonio Abad, se suplían las carencias de frutas y flores naturales con las traídas a carretadas de Valencia o con las de cera y de dulce, colgadas de los árboles. En 1637 ya se menciona el cuadro en la ermita de San Antonio. En ella se tasó el lienzo en 1701. López Rey cree que Palomino lo sitúa en la de San Pablo acaso por equivocación; pero lo más lógico es que fuera pintado para ésta y más tarde trasladado a la otra, y luego al nuevo Palacio Real, en cuyos inventarios de 1772, 1794 y 1814 figura, hasta que pasa al Museo en 1819.

El cuadro representa la visita de San Antonio Abad a San Pablo ermitaño, tal como la cuenta la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine. San Antonio, que se había retirado al desierto, tuvo en sus sueños la revelación de que le había precedido otra eremita; se fue a buscarlo, y se tropezó con un centauro y luego con un sátiro, por fin con un lobo (el santo no se extrañaba de esas apariciones, a las que estaba acostumbrado en sus "tentaciones") que, cortesmente, le dirigieron hacia la cueva de San Pablo. Pero éste, queriendo mantener su soledad, se había encerrado con cerrojos. Por fin se decidió a abrir y a la hora de comer apareció un cuervo que le llevaba en el pico doble ración de pan de la de los días ordinarios. Tras la visita, San Antonio emprendió el regreso, pero al ver a unos ángeles que transportaban el alma de San Pablo, volvió a la cueva de éste y lo encontró muerto, pero arrodillado, en



Dürero. *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*.  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Joachim Patinir.  
*Paisaje con San Jerónimo.*  
Madrid, Museo del Prado



Guercino. *Aurora.* Detalle.  
Roma, Villa Ludovisi





actitud de rezar. No sabía cómo excavar su sepultura, pero unos leones le evitaron el trabajo y la hicieron con sus garras.

Velázquez va representando, aunque sin un orden preciso, estos episodios: al fondo del valle se ve al centauro (cuya pintura es cada vez más transparente) y luego al fauno; algo más cerca, una mancha informe en el río pudiera ser el lobo. Más próximo vemos al visitante rezando junto al cuerpo de San Pablo, mientras los leones (de uno de ellos sólo asoma la cabeza) labran la tumba. Todo ello sucede en la parte izquierda (del espectador) del cuadro, con un admirable y suelto paisaje, de luminosidad y finura que abonan a favor de la datación tardía (aunque en los años treinta el pintor ya haya hecho el precioso paisajito de *La túnica de José* [CAT. 25] y el de *Las lanzas* [CAT. 35] y los fondos de retratos de cazadores). El centro y la derecha están ocupados por un gran peñasco, con una gruta al fondo, a cuya puerta está llamando San Antonio. En primer plano, en el centro, aparecen los dos santos, mirando al cuervo que se lanza *en picado* con su pan, con las alas más cerradas que en la estampa de Durero. San Pablo junta las manos, en actitud de oración; su visitante las extiende, expresando su asombro. A su derecha crece un soberbio álamo, que se alza más arriba de la roca, mezclando sus hojas con el celaje. ¡Qué lejos resulta la ingenuidad de Pinturicchio, la sequedad dureriana, la dureza mineral de Patinir! Vemos aquí un paisaje visto con ojos *modernos*, cuyo secreto, como en el Monet de dos siglos más tarde, es la luz: una luz levemente azulada, transparente, delicada, que evita los contrastes y sumerge la escena en un pasmoso remanso de paz. La influencia del paisajismo romano-francés, en el que el mecenazgo de Felipe IV, a través de Velázquez, desempeñó un trascendente papel, como señala Francis Haskell (1980), es innegable y además de Cortona o Dughet es preciso recordar aquí al Guercino, cuyo Casino Ludovisi debió de ver el sevillano. Se trata, sin duda, de uno de los paisajes más hermosos de toda la escuela española y los personajes aparecen sumergidos en su luz. Pantorba señala (1955, pág. 146) que en esas figuras de medio metro, con cabezas de quince centímetros, “el pincel velazqueño se mueve con una justeza y un poder de síntesis que impresionan”.

La tela que terminaba en medio punto, fue más tarde aumentada hasta su actual formato rectangular.





Detalle CAT. 47



## 48 *Juan Martínez Montañés*

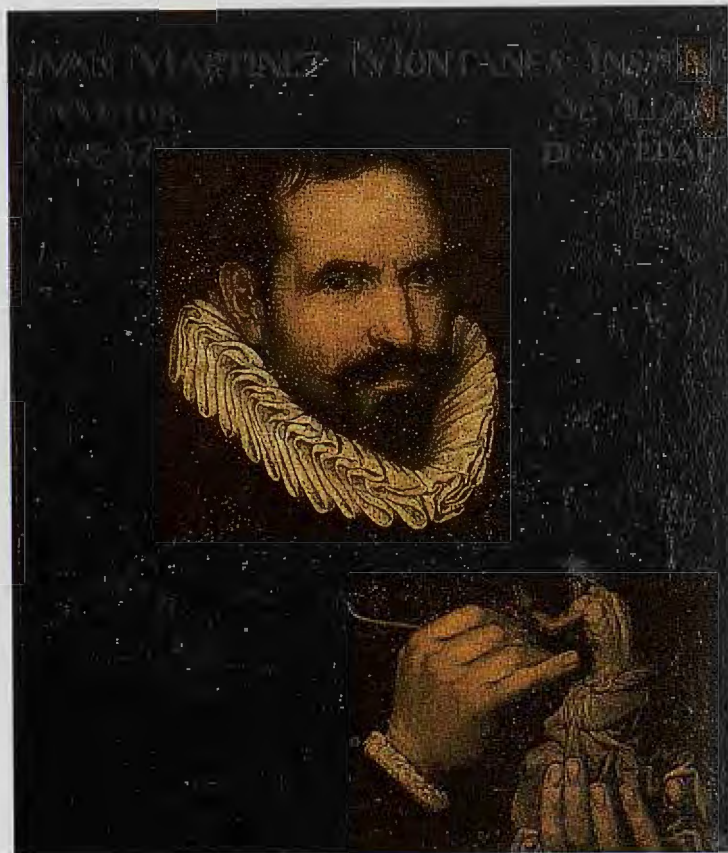
Lienzo. 109 × 107 cm

Madrid. Museo del Prado, 1194

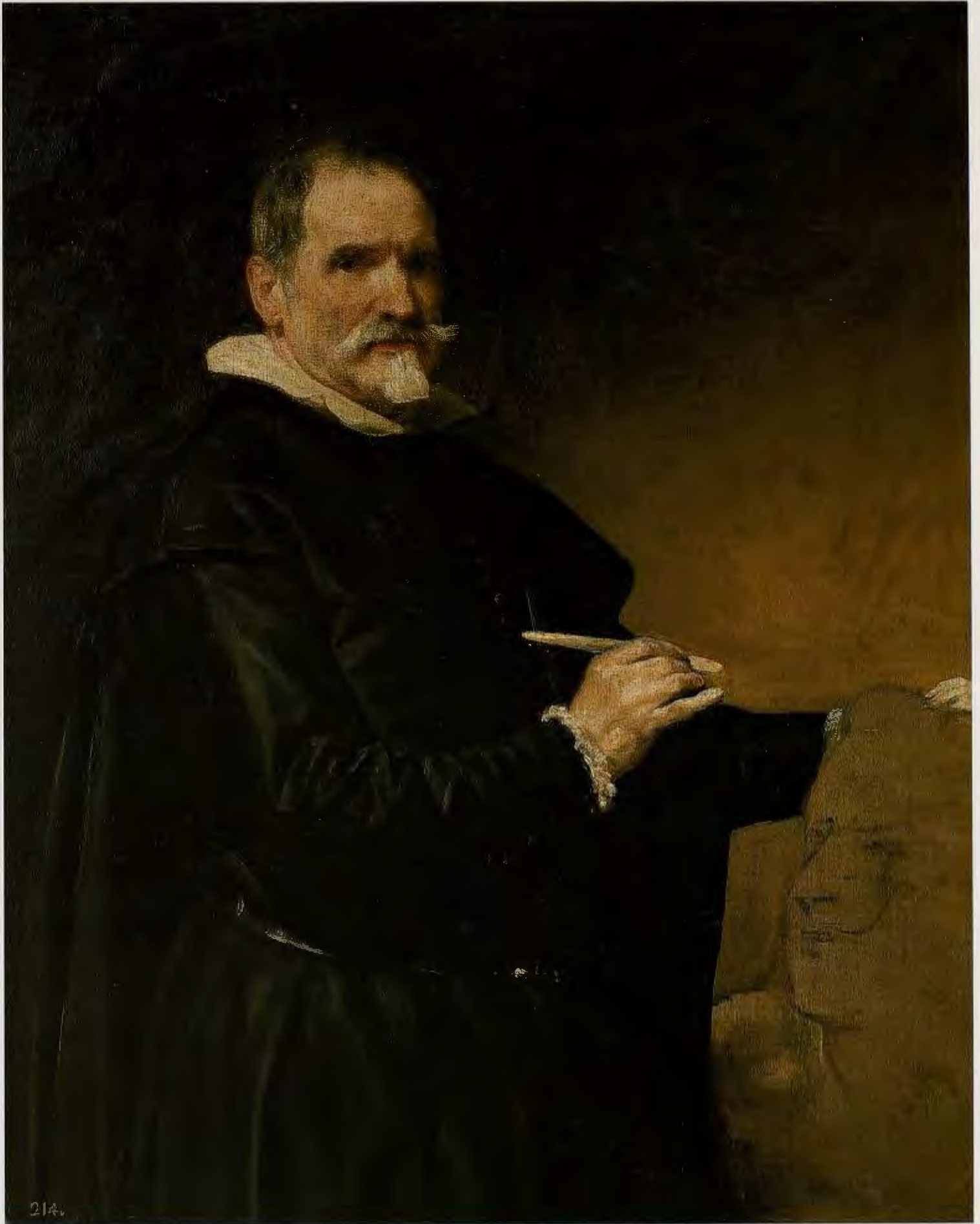
PROCEDENCIA No aparece registrado en las colecciones reales hasta 1794 en la quinta del duque del Arco / En el Museo, desde su creación, en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 152, Mayer 347, Pantorba 66, López Rey 503, Bardi 73, Gudiol 86.

Este hermoso retrato no ofrece dudas sobre su autografía velazqueña; sí las ha presentado en cuanto a la identidad del modelo y, en consecuencia, de su fecha. La opinión dominante es que se trata del gran escultor Juan Martínez Montañés, amigo del suegro y maestro de Velázquez, Francisco Pacheco, a quien se adjudica la policromía de algunas tallas del primero. Lefort en un artículo publicado en la *Gazette des Beaux Arts*, de París, en 1881, fue el primero que sostuvo esa identificación, hipótesis que siguieron luego Madrazo, Justi y Beruete y, más tarde, Pantorba, Camón Aznar, Sánchez Cantón, Gudiol, Bardi y, con ciertas reservas, el catálogo del Museo del Prado. En cambio, el catálogo de 1828, rezaba: "Retrato hermosísimo de un escultor desconocido; se presume sea el de Alonso Cano". Esta opinión fue seguida por Stirling y Burguer, aunque Madrazo, en el catálogo "extenso" del Museo, de 1872, ya la pone en duda, porque a los sesenta años de edad, que puede aparentar el retratado, "ya no podía vestir Alonso Cano el traje seglar con que



Francisco Varela. *Retrato de Martínez Montañés*.  
Sevilla, Ayuntamiento







Pacheco. *Juan Martínez Montañés*  
del *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*.  
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

está pintado”, pues al arreglar sus desacuerdos con la catedral de Granada en 1658 “desde aquel año ya no volvió ha hacer cosa alguna que desdijese de la conducta propia de un buen eclesiástico”. A este respecto, no está de más recordar que Trapier piensa que el cuello blanco que lleva el retratado y que no es la sólita golilla rígida, sino de tela blanda, es más propio de un eclesiástico que de un seglar. Esta identificación con Cano la recoge en 1885 Cruzada Villaamil, quien sigue la tradición y la justifica hasta en el traje seglar, que el retratado podía llevar en 1658, dentro del plazo que, para ordenarse, le concedía el Cabildo de la catedral, de la que era racionero. Sentenach, Valerian von Loga y Elías Tormo (quien afirma que el traje es clerical, “salvo la correa, que se la pondría para trabajar”) siguen pensando en Alonso Cano. En fin, hay quienes piensan (aunque pocos) que se trata del escultor portugués Manuel Pereyra, que vivió en Madrid al final de su vida, entre 1646 y 1667. No se discute el hecho de que se trate de un escultor, ya que lleva en la mano el palillo de modelar, con el que comienza apenas a trazar en barro la cabeza del rey Felipe IV. En las fechas también hay discrepancias, que oscilan entre 1636, fecha de la estancia de Montañés en Madrid, y 1658, caso de ser Cano. Las fechas de nacimiento de los tres grandes escultores (Montañés, 1568; Pereyra, 1574; Cano, 1601) influyen en esta datación, dada la edad que aparenta el retratado.

La identificación con Martínez Montañés se basa, principalmente, en el parecido del modelo con un retrato, por Francisco Varela, que posee el Ayuntamiento de Sevilla y que, según letrado que figura pintado en lo alto del lienzo, representa a “Juan Martínez Montañés Ynsigne Escultor Sevillano a los 47 (años) de su Edad”, así como en la cabeza que está abocetando y que

pudiera ser la del rey. Según documento descubierto por Agustín Ceán Bermúdez, Montañés alega, en una instancia fechada en 1648 para que se le reconozca el derecho a “una visita de nao..., para que navegue de marchantá en una de las flotas de Tierra firme o Nueva España”, que su majestad se la otorgó en 1636 en premio de haberle hecho un retrato (aunque no dice cabeza) para enviar al gran duque de Florencia, que se lo pedía para hacer el retrato ecuestre de Felipe IV “y para este fin dejé mi casa y ocupación y asistí en su real corte más de siete meses”. (Se trata de la estatua ecuestre de Pietro Tacca). Dicho sea de paso, Montañés no consiguió en vida que se reconocieran sus derechos y sólo diez años después de su muerte, en 1659, se otorgaron a su viuda.

En el *Libro de Retratos* dibujado por Pacheco y que conserva el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, hay uno que, sin duda, representa, algo más joven, al mismo modelo que Velázquez. Por desgracia, quedó sin el rótulo y texto que había de acompañarlo, por lo que para unos se trata de Montañés y para otros de Cano. La teoría dominante es la primera y a ella vamos a atenernos.

Juan Martínez Montañés nació en Alcalá la Real (provincia de Jaén) el 16 de marzo de 1558 y falleció en Sevilla, su patria de adopción, el 18 de junio de 1649. La etapa de su carrera que José Hernández Díaz califica de “etapa magistral” corresponde a los años 1605-1620 (véase el catálogo de la exposición *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Casón del Buen Retiro, Madrid, 1969), iniciada con el famoso *Cristo de la Clemencia* de la sacristía de la catedral hispalense y con la *Inmaculada* de la iglesia parroquial de El Pe-

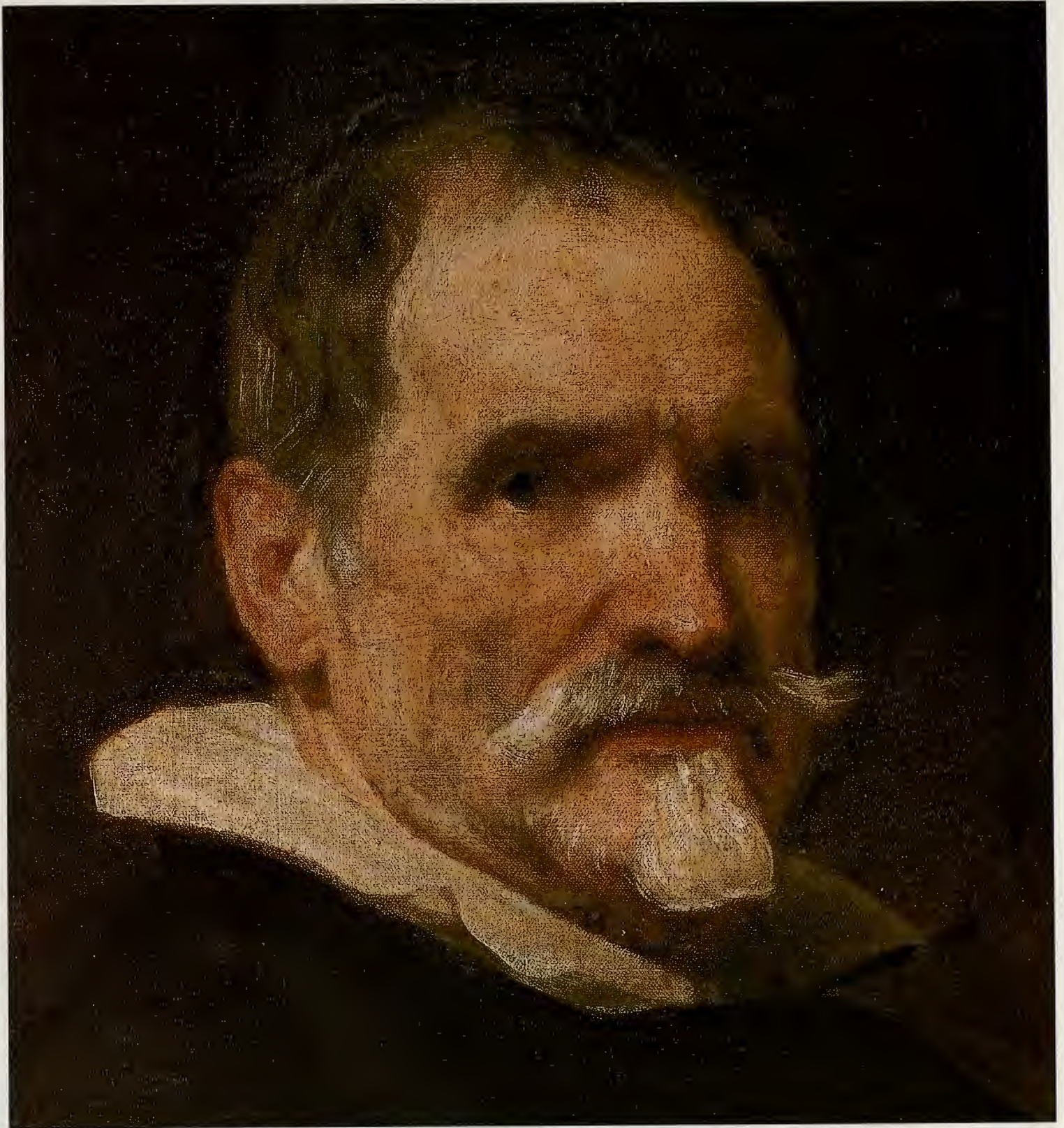


Ribera. *El escultor ciego*.  
Madrid, Museo del Prado



droso, que crea un tipo de imagen que dará su más precioso fruto en la llamada *Ciegucecita* de la citada catedral, en 1629. He señalado en otras ocasiones la influencia que la escultura sevillana (que se adelanta en su apogeo a la pintura) ejerce en los pintores de la generación de Velázquez y en éste, en su época sevillana (*Inmaculada* de 1618, National Gallery, Londres). Velázquez trató al ilustre artista con el afecto y penetración que debía a su amistad con su suegro Pacheco, en cuya "academia" debió de verle más de una vez. Nada distrae en este cuadro la augusta representación del artista creador, encarnador de una idea, más que mero repetidor de una realidad exterior a él, según las ideas platónicas que prevalecían (como señala Menéndez Pelayo) en el taller de Pacheco. Así, pues, lo representa, mirando acaso a su augusto modelo (esto es, Felipe IV), en una posición semejante a la que el propio Velázquez adopta en *Las meninas*, con el utensilio del trabajo material (palillo de modelar en Montañés, pincel en Velázquez) alzado, sin aplicar a la obra, pendiente del *diseño interno* que es la grandeza del Arte y lo que lo pone por encima de la Artesanía [CAT. 73]. La nobilísima cabeza, de ojos penetrantes, destaca en su luz mental sobre el blanco cuello del negro traje, pintado con la maestría propia del retratista, sin un solo palmo de las telas que no se anime con el reflejo pertinente. Un fondo neutro, más oscuro en torno a la cabeza del escultor, más claro junto a su obra, nos da una concentración de efectos, en la mirada que estudia, en la frente que piensa, en la mano que va a obedecerle. La técnica es tan suelta y a la vez, tan rica y apretada cuando es preciso, como en las mejores obras de Velázquez. No sabemos para quién se pintó el cuadro, si para el escultor, para su amigo y pintor de imaginería, Pacheco, o para el rey. En todo caso, no aparece en las reales colecciones hasta 1794, en la quinta del duque del Arco.





Detalle CAT. 48





Lienzo. 179 × 94 cm

Madrid. Museo del Prado, 1206

PROCEDENCIA Torre de la Parada, inventario de 1703 / Palacio de El Pardo, 1714 / Palacio Real de Madrid, inventarios 1772 y 1794 / Museo del Prado, desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 30, Mayer 73, Pantorba 79, López Rey 73, Bardi 80, Gudiol 109.

Se discute la fecha de este cuadro. El catálogo del Museo del Prado indica hacia 1639-40. Von Loga lo situaba en 1629; Beruete, en el último decenio de la vida del autor. Allende-Salazar, Pantorba, Brown, hacia 1640; López Rey entre 1639-42; Gudiol, 1637-40; Bardi, 1639-40. Camón Aznar (1964, pág. 415) vuelve a la idea de Loga y cree este cuadro del primer viaje a Italia de Velázquez, separándolo de su pareja, *Menipo* [CAT. 50], en lo que se aparta de la mayoría de los autores y del catálogo del museo, que consideran estos cuadros, de dimensiones análogas, contemporáneos y destinados a la decoración de la Torre de la Parada, *rendez-vous* de caza en los montes de El Pardo, cerca de Madrid; para el duque de Lerma, Rubens había pintado en 1603 otra pareja filosófica, *Demócrito* y *Heráclito* instalados, en 1638, en la Parada, de alturas aproximadamente semejantes, aunque algo más estrechos (179 x 86 y 181 x 63 cm, Museo del Prado). En dicho pabellón, para el cual Rubens y su taller pintaron abundantes temas mitológicos, relacionados o no con la caza, Velázquez pintó además de esos dos personajes, *Marte* [CAT. 51], los retratos venatorios de *Felipe IV*, *El cardenal-infante don Fernando* y el *Príncipe Baltasar Carlos* (todos en el Prado) [CAT. 43, 44 y 45]; también estuvieron, luego, en ese lugar los retratos de los enanos *Diego de Acedo* y *Francisco Lezcano* [CAT. 55 y 52].

La relación de los cuadros con la caza, no era, pues, tan necesaria como nuestra costumbre de sistematizar (plasmada, al fin, en el ordenador) parece exigir. No hace falta, pues, argüir que Esopo fue un fabulista que dio motivos al flamenco Paul de Vos para pintar algunos cuadros que estaban en la Parada, ni que los animales de sus fábulas fueran blanco de las escopetas reales. Entonces, la presencia de *Menipo*, filósofo griego de la escuela de los Cínicos (siglo III a. C.), sería, como las de *Demócrito* y *Heráclito*, difícilmente explicable. Parece más plausible que, en un pabellón de esparcimiento (por más que la caza fuera un arte regio que preparaba a la guerra), se admitiera una decoración miscelánea en la que la sátira de la cultura antigua, tan evidente en el Siglo de Oro (cf. J. Gállego, 1968, 1.ª, III y Cossío, 1952) en la literatura como en la pintura, tuviera un lugar adecuado. Si *Demócrito*, el que se ríe de todo, y *Heráclito*, el que toma todo como causa de llanto, se prestan a menudo a la sátira española, Esopo, que alecciona a los humanos por su semejanza con las bestias, o *Menipo*, en su cínica posición, tampoco estaban de más.

Sin embargo, la gravedad majestuosa con que la aparente sencillez de Velázquez reviste a sus personajes, aunque sean bufonescos, es patente en la fisonomía de Esopo, que, como Gerstenberg señaló (1960, pág. 202) corresponde al "Rind-Typus" (señalado por el fisiognomista italiano Giovanni Battista della Porta: "*Magna frons, carnosa facies valde magni oculi*", en su libro

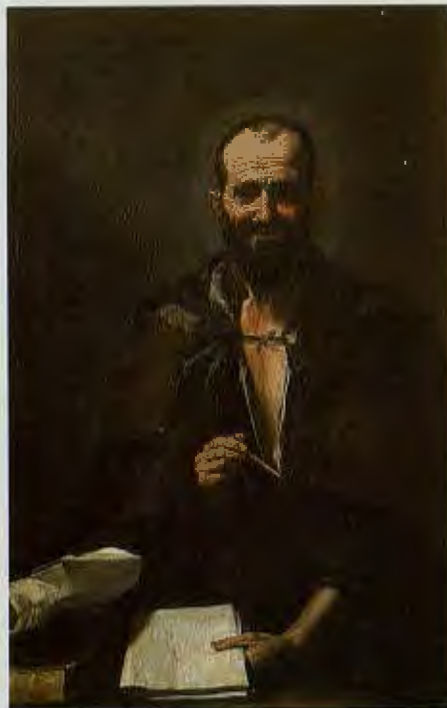


*La vera Fisonomía* publicado en 1586), propio del buey. Según J. Brown (1986, pág. 163), el pintor “se venga así del fabulista que utilizó animales para caracterizar el comportamiento humano”. Este autor alude asimismo al tipo de “Flemático” en la *Iconología* de Cesare Ripa, “con lo que se representan sutilmente los rasgos vacunos del rostro”. Brown no se detiene más en el texto de Ripa para el “Flemmatico per l’acqua”: “*Huomo di corpo grasso, & di color bianco*”... “*tenendo ambe le due mani in seno*” (el de Velázquez tiene una); el ser melancólico “por el agua” pudiera explicar el barreño que el personaje tiene a sus pies, sobre cuyo borde cuelga un trozo de tela (?) negra que acaso sea el paño que, según Ripa, debe ceñir su cabeza, y que Esopo, en su duro juicio sobre el hombre, ha dejado caer en el espejo sincero del agua (consultada la edición véneta de 1669, págs. 98-99). Para López Rey se trata de los atributos de la tenería y lo negro es piel.

Esopo, que vivió entre los siglos VII-VI a. C., fue primeramente esclavo, luego liberto y muerto por los vecinos de Delfos. Ese fatal destino parece impregnar su cansada fisonomía, la mirada de observación desdeñosa que clava en el espectador, hasta el modo fatigado de llevar su viejo libro, al sayo harapiento que le sirve de único vestido, sujeto a la cintura por una banda arrugada de un blanco dudoso. Maravall (1960, págs. 221-23) piensa que el pintor protesta contra el seudo-clasicismo y el seudo-humanismo de moda, representando a sus filósofos como representantes de un saber pasado de moda, inútil y hasta ridículo (en lo que seguiría el ejemplo de Ribera en su *Esopo* y en su *Arquímedes* —o Demócrito— del Prado, n.º 1120 y 1121 del inventario). En cambio, para Moreno Villa (1920, págs. 59-60) la majestuosa cabeza de Esopo tiene la mirada lenta, meditativa y lejana propia del moralista, y muestra en su vestimenta la pobreza que sufren los artistas y filósofos. Para Camón (1964,



Ribera. *Esopo*.  
Madrid, Museo del Prado



Ribera. *Arquímedes*.  
Madrid, Museo del Prado



Detalle cat. 49





Detalle cat. 49

págs. 415-18), “es una figura romana con una faz que no puede situarse en la tipología española, ancho rostro de actor o de intelectual”. Este autor cree que el personaje sea cojo, por la postura de su pie torcido, pero no tiene nada que ver con los bufones de años después: “Ni en elaboración, ni en apostura. No es burlesco, ni tiene aire de asalariado. Es un tipo urbano, que posa profesionalmente para el pintor”. Camón supone que no se trata de Esopo y que el letrero AESOPUS fue añadido al colocarlo, junto a los filósofos de Rubens, en la Torre de la Parada. El yerno de Velázquez, Mazo, se inspiró directamente en este cuadro para su *San Fausto, labrador* de colección particular madrileña, antaño atribuido a Velázquez (Camón, 1964, ilustración pág. 420). Existe también en la Sociedad Económica de Amigos del País, de Zaragoza, una primorosa reducción del cuadro de Velázquez, atribuida a Goya; y otra en el Museo del Prado (n.º 1206). En una colección particular de Estados Unidos hay un dibujo de Goya, copiando este cuadro, a pluma sepia y tinta china, preparatorio de un aguafuerte (Gassier-Wilson, 1971, n.º 102 y 103).

Es un cuadro poco amable, apenas atractivo, que conserva algo de la pesadez de color y de materia de la época sevillana o de la primera década madrileña. Habría que recordar aquí el comentario de Félibien des Avaux (1666-88, 5.ª, IX, pág. 14) cuando apunta a propósito de “Velasque y Cleante” (Velázquez y Collantes) “ne donnant a leurs tableaux, outre la naturelle ressemblance, ce bel air qui revêve & fait paroître avec grace ceux des autres Peintres...”. Es evidente el *parti-pris* de Velázquez, desde su juventud, de renunciar a lo bonito, a lo agradable, a lo fácilmente decorativo, que casi todos en su época (en especial en Francia e Italia) seguían, en aras de una realidad absolutamente sincera que da a sus obras esa perenne impresión de actualidad. Hay que mirarlo de cerca y con detenimiento para advertir que en su técnica acusa una soltura y una madurez que no cabe explicar, como se ha hecho, por unos retoques posteriores. La cabeza entrecana, con fija mirada de ciego, es de las más asombrosas del pintor. Junto a los pies tiene la piedra en la que según Ripa, el flemático debe estar sentado; sobre ella una especie de corona de cartón, premio al mérito y a la sinceridad.



Juan Bautista Martínez del Mazo.  
*San Fausto, labrador.*  
Madrid, colección particular



## 50 *Menipo*

Lienzo. 179 × 94 cm

Madrid. Museo del Prado, 1207

PROCEDENCIA Pintado para la Torre de la Parada, en cuyo inventario de 1703 figura / Entre 1714 y 1734 está en el Palacio de El Pardo / Se inventaría en el Palacio Real de Madrid, desde su traslado en 1734, en 1772 y 1794 / En el Prado, desde su creación, en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 32, Mayer 66, Pantorba 80, López Rey 78, Bardi 79, Gudiol 110.

Sobre su autografía hay unanimidad, aunque no vaya firmado, lo que es común en Velázquez. En cambio, las opiniones se dividen en cuanto a la fecha. Según el catálogo del Museo sería pintado hacia 1639-40 para la Torre de la Parada, pabellón de caza, lo mismo que el *Esopo* [CAT. 49] y que *Marte* [CAT. 51], de dimensiones y destino análogos, fechando el último entre 1640-42. Valerien von Loga lo situaba en 1629 por analogías con los retratos de la primera época de Madrid. Pantorba se inclina, siguiendo a Allende-Salazar, hacia 1640. En cambio Beruete, por razones de maestría técnica, lo colocaba en la última década de la vida del pintor. Camón Aznar piensa que pudiera ser posterior al *Esopo*, que cree pintado en Roma, y sería obra del regreso a España, hacia 1645. Es innegable que la cabeza de *Menipo*, de pasmosa fluidez y soltura, muestra una gran madurez (que ha sido admirablemente captada por Mariano Fortuny en la acuarela que la copia, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro).



Mariano Fortuny. *Copia del Menipo de Velázquez.*  
Madrid, Museo del Prado  
(Casón del Buen Retiro)







Rubens. *Demócrito*.  
Madrid, Museo del Prado



Rubens. *Heráclito*.  
Madrid, Museo del Prado

Respecto al personaje, un letrado, al parecer del pintor, revela el nombre de MOENIPPVS. Se trata, latinizado, del nombre de un filósofo griego, nacido en Gadara hacia el año 270 antes de nuestra Era, situado entre los cínicos por su desdén hacia las apariencias y distinciones sociales y autor de algunos poemas satíricos contra los epicúreos. De origen esclavo, pudo comprar la ciudadanía de Tebas con el producto de sus obras; aunque cuentan que era tan avaro que se suicidó al perder su fortuna. Su aspecto, astroso y a la vez majestuoso, es el del típico mendigo español y como tal figura en una copia reducida de Mazo en el cuadro *Cacería del Tabladillo*, también del Prado (inventario n.º 2571). Entra así en una galería de personajes burlescos de la antigüedad clásica, tratados a la manera de los “Filósofos” de Ribera, y de los inmediatamente anteriores *Heráclito, el filósofo que llora* y *Demócrito, el filósofo que*









rie (Prado, n.ºs 1680 y 1682), pintados por Rubens también para la Torre de la Parada, como ejemplares ridículos y casi bufonescos de la cultura pagana, dentro de una reacción (a que me he referido en *Visión y símbolos*, parte 1.ª, cap. 2.º) típica de la poesía y el arte del Siglo de Oro.

El personaje, entrecano, aparenta una edad semejante a la de *Esopo*. Es flaco, más bien alto, y se presenta de perfil, aunque volviendo el rostro hacia el espectador con expresión de mofa. Va envuelto airosamente en una vieja capa, de un tono azul verdoso, cuyos bajos le rozan los pies y que sujeta con la mano izquierda, a la altura del pecho, siendo esos dedos y la cara lo único que vemos de su cuerpo. Cubren sus pies y parte de las piernas grandes y usadas botas de ante y calzas raídas y cubre su cabeza un chambergo no menos usado. Es casi la caricatura de un hidalgo como el de "Lazarillo de Tormes" y Justí veía en él el tipo altanero del mendigo castellano, que tanto gustaba a los viajeros románticos. "Una de mis mayores sensaciones de placer ha sido el verme, nada más salir de Francia, y sin tocar tierra en otra parte, transportado a este país pintoresco —escribe en 1831 el pintor Eugène Delacroix a su paso, en barco, ante las costas andaluzas, a su amigo Perret— ...Ver sus casas, las capas que llevan los mayores desharrapados y hasta los hijos de los mendigos...".

A los pies del filósofo Velázquez ha pintado, admirablemente, un infolio abierto, otro libro "in 8.º" encuadernado en pergamino y apoyado en un rollo de papel, emblemas de una filosofía que no sirve para vivir y que el cínico desdeña. Tras ellos, a la derecha, una jarra de barro, en inestable equilibrio sobre una al parecer tabla apoyada en dos rodillos, acaso alusión a un problema de física, acaso a la inestabilidad de la vida, representada por el agua de ese cántaro; aunque todo ello es discutible, dada la ambigüedad usual en la visión del pintor, que no explica nada más allá de lo que ven sus ojos. El fondo es de un pardo bastante luminoso, que se acentúa en la parte baja, destacando el jarro en ocre. La luminosidad del suelo parece extenderse hacia el espacio exterior al cuadro, como sucederá en *Las meninas*.

Se trata de uno de esos cuadros de Velázquez nada llamativos, en una primera ojeada casi desdeñables, pero que se van afirmando en sus altas calidades pictóricas cuanto más los contemplamos. Una posición semejante a la de los *Marte y Esopo*, pero casi contraria a la rápida seducción de Rubens, a veces más efímera.





## 51 *Marte*

Lienzo. 179 × 95 cm

Madrid. Museo del Prado, 1208

PROCEDENCIA Torre de la Parada, c. 1642 / Palacio Real antes de 1772 / Academia de San Fernando desde 1816 a 1827 / En el Museo del Prado desde esta fecha.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 31, Mayer 51 Pantorba 82, López Rey 61, Bardi 81, Gudiol 108.

La fecha de este cuadro es incierta; el catálogo del Museo la fija entre 1640-1642. Bardi, en 1640; López Rey adelanta el periodo hasta 1639; Gudiol 1637-40; otros, como Cruzada y Mayer, años después; Beruete, entre 1651-60. Camón lo cree cercano al segundo viaje a Italia (1649-51) y avanza la hipótesis de que pueda tratarse del bufón Antonio Bañules (Camón, 1964, II-703). Realmente la técnica es de una suavidad pasmosa y cuesta trabajo pensar que a Van Loga le pareciera imposible entre 1651-60, por su dureza. La fecha es importante, en relación con la de la derrota de los famosos Tercios de Flandes en la batalla de Rocroy (1643) en que se anuncia la decadencia militar de España; algo semejante sucede con la fecha discutida de la comedia dramática de Pedro Calderón de la Barca *El Alcalde de Zalamea*, donde la autoridad civil es apoyada por el rey contra los abusos de la autoridad militar.

En todo caso, *Marte* es una figura ridícula, incluso en su melancolía. En ello, Velázquez sigue la línea de ironía referente a las representaciones mitológicas que he señalado en otro lugar (Gállego, 1960, II, pág. 53 y ss.) cultivada por Rodríguez de Ardila, Góngora, Polo de Medina —que presenta a un Marte comparable al de Velázquez—, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, etc., entre los escritores, y Ribera entre los pintores. J. Brown descarta con cierta



Miguel Ángel. *Il Penseroso*. Tumba de los Medicis. Florencia, Nueva Sacristía de San Lorenzo







Rembrandt (?). *Hombre con casco dorado*.  
Berlín, Staatliche Museen



*Ares Ludovisi*. Roma, Museo Nazionale

precipitación ambas explicaciones, la de la decadencia militar, al no admitir que el pintor del rey pudiera expresar su opinión tan claramente, y la de la sátira (pág. 168): para él esta figura es la prolongación del episodio de la denuncia de Apolo de los amores de Marte y Venus, con la venganza de Vulcano que Velázquez inició en su *Fragua*, pintada en Roma en 1630. Su Marte “está sentado en el extremo de una cama, aturdido, aún demasiado sorprendido y contrariado para vestirse y reflexiona sobre la repentina y catastrófica conclusión de su idilio con la diosa del amor”. Aunque así fuera y que el lecho de Venus se identificase con la cama de campaña, no sabemos por qué Marte se ha calado el yelmo para esa reflexión; en cualquier caso, la interpretación de la mitología por Velázquez, tanto en la *Fragua* como en *Marte*, se aleja claramente de la veneración con la que otros artistas han tratado la fábula del dios de la guerra (cf. *La fragua* de Louis le Nain, Museo de Rouen) convertido en personaje de comedia de enredo.

En todo caso, este dios forma parte de unas figuras, tirando a sarcásticas, de otros personajes de la tradición clásica, como Esopo y Menipo; y fue destinado, con ellas, a la decoración de la Torre de la Parada, donde figura todavía en 1703. Aparece más tarde en los inventarios del nuevo Palacio Real, 1772, 1774; en 1816, Fernando VII cedió el lienzo a la Academia de San Fernando, de donde pasó al Museo en 1827.







El cuadro representa a un hombre desnudo, salvo un paño azul que rodea sus caderas, un manto rojo sobre el que está sentado y el casco o yelmo, que ha traído a la memoria de los estudiosos el discutido Rembrandt del Museo de Berlín, por el grueso brillo de sus dorados sobre fondo oscuro. La cabeza, ornada con el mostacho de los soldados de los Tercios ( que vemos en *Las lanzas*), que acentúa grotescamente su melancolía, se apoya en la mano izquierda, remedando hasta cierto punto al *Penseroso* de Miguel Ángel, cuyo precedente parece (por una vez) indudable; sobre el desnudo mismo, se ha citado las estatuas romanas, en especial el *Ares Ludovisi*, aunque, indudablemente, el cuadro está pintado del natural. Hay ciertos recuerdos de Rubens en la carnación rojiza y brillante y en la musculatura de madurez de este desnudo, que le quitan prosopopeya y le añaden humanidad (como en las copias libres de Tiziano hechas por el flamenco). La mano derecha, oculta bajo el manto, tiene una maza o bengala de madera. A los pies, un aparatoso escudo de torneo, una espada moderna, de enormes gavilanes, y un trozo de armadura. Velázquez ha extremado (como en el *Retrato del bufón don Don Juan de Austria*) los atributos bélicos, que subrayan lo aparatoso y ridículo de esta visión melancólica, cuyo aspecto grotesco han subrayado muchos autores, desde Richard Ford hasta nuestros días: exactamente antípoda del *Marte* manierista (por ej. el de Primaticcio) usado en Italia.

Como técnica es de una suave soltura y por el contraste algo agrio de los colores más vivos, el azul y el rojo, parece seguir la costumbre francesa de moderar los tonos calientes por uno frío, más que en seguir una entonación a la veneciana.



Lienzo. 107 × 83 cm

Madrid. Museo del Prado, 1204

PROCEDENCIA El cuadro estuvo en la Torre de la Parada, inventario n.º 1770, en unión de otros tres enanos o bufones / El 28 de julio de 1714 es llevado al palacio de El Pardo / En 1772 aparece en el cuarto del infante don Javier, en el nuevo Palacio Real de Madrid / En 1794 en la "Pieza de Trucos" del mismo Palacio, donde se le llama, por vez primera "Niño de Vallecas" / En el Museo del Prado, desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 67, Mayer 457, Pantorba 68, López Rey 429, Bardi 74, Gudiol 103.

En el primer catálogo del Museo del Prado aparece como *Una muchacha boba* (1819); el siguiente (1828) informa que se trata de un varón: "*Retrato llamado el Niño de Vallecas*, pintado con toque firme y pastoso y buen efecto de clausuro". Pedro de Madrazo, en el de 1872, dice que aparenta apenas doce años y que debió de ser pintado, como los retratos del *Primo* y *Morra* [CAT. 55 y 54] entre el primero y segundo viaje de Velázquez a Italia, (1630-1649). La última edición del catálogo indica que "se creía pintado hacia 1646; pero los documentos obligan a fecharlo en una década antes" es decir, c. 1636. Para López Rey, 1643-45. Para Camón (1964, pág. 633) hacia 1642-43. Gudiol no da fecha. Beruete lo incluye, con casi todos los bufones, en la época posterior al segundo viaje a Italia.

Las diferencias se deben a lo erróneo del apodo, que ya Cruzada en 1885 pone entre interrogantes. "Llamado el Niño de Vallecas sin saber por qué". Este apodo (como el de *Bobo de Coria* dado al retrato de don Juan de Calabazas [CAT. 53]) es falso y muy tardíamente aplicado; pero, como todos los nombres erróneos, ha tenido tan larga supervivencia que todavía se emplea hoy. En realidad, el enano se llamaba Francisco Lezcano (o Lazcano, según Camón) y solía apodarse "el Vizcaíno", por ser natural u oriundo de Vizcaya. Aparece documentado en palacio desde 1634, como enano del príncipe Baltasar Carlos. Esto hizo identificarlo, según hipótesis de Moreno Villa (en su notable libro *Locos, enanos, negros y niños palatinos*, México, 1939) con el niño (o niña) que aparece junto a su patrón en el magnífico retrato de *Baltasar Carlos con un enano* del Museum of Fine Arts de Boston [CAT. 33], cuadro que creía pintado hacia 1635; por desgracia para esa hipótesis, el personajillo de Boston es anterior, de hacia 1631 o (Brown, 1986, pág. 83) de 1632, fecha de la jura de fidelidad de las cortes de Castilla al heredero de la corona que tenía entonces dos años y cuatro meses de edad. Camón Aznar sugería (1964, 454) que el retrato oficial del juramento fuera el del príncipe, sólo, de la colección Wallace de Londres, idea que sigue López Rey, negada por Brown, que señala que el modelo tiene en ese cuadro más de la edad señalada. En ambos cuadros aparece con las insignias de generalísimo, bengala y banda. En cualquier caso, el retrato de Boston es anterior a la llegada de Lezcano a Madrid, por lo que el enano de ese cuadro no es el Vizcaíno.

Francisco Lezcano, Lezcanillo o el Vizcaíno fue bufón del príncipe y también, según Camón Aznar, del funcionario palatino Encinillas, el que apuñaló a su esposa por celos de otro enano, don Diego de Acedo, el Primo; este







Detalle del retrato de *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*. Véase CAT. 55, pág. 331



Detalle del retrato de *El príncipe Baltasar Carlos, cazador*. Véase CAT. 45, pág. 277

autor cree que acompañaría a Felipe IV en la “Jornada de Aragón” y que estuvo en Zaragoza en 1644, donde pudo ser pintado; ello se desmiente con la última documentación. El nombre pudo indicar que era natural de Lezcano, pueblo de Vizcaya. El mote de Vallecas (pueblecillo cercano a Madrid, hoy absorbido por la capital) se añade medio siglo después de pintado el retrato.

Lezcano aparece vestido de paño verde, color propio de cacerías, como aparece en Cervantes (en las cazas de los duques, 2.ª parte del *Quijote*, la duquesa va de verde y a Sancho le regalan un sayo verde, que desgarró al huir de un jabalí), lo que se aviene con el paisaje natural, de la sierra de Madrid, que asoma al fondo, y que es el mismo del retrato de *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* [CAT. 45]. La cueva o abrigo donde se halla el enano es un escenario asimismo propicio para la meditación, que los anacoretas de Ribera suelen buscar. (Gállego, 1968, 2, cap. III). Por la parte del escote asoma, arrugada pero limpia, la camisa blanca; de las mangas bobas del tabardo, salen los brazos, con mangas rosadas. La pierna derecha aparece de frente, mostrando su deformidad y la suela de su recio zapatón; la izquierda ha dejado resbalar la calza, que se arruga en el tobillo. El vestido, que no es en absoluto de mendigo, ofrece un aspecto de desaliño propio de la descuidada mentalidad del enano, cuya enorme cabeza se inclina ligeramente al sol, con apacible inexpresividad. Pese a su aspecto monstruoso fue pintada por Velázquez con la belleza de una fruta madura.

Entre las manos, juntas, gordezuelas, sostiene un objeto que ha sido la peor cuestión interpretativa. Camón (1964, 643) piensa que es “un pincel de mango y brocha cortos y planos, que el pintor le dejaría para que se entretu-



Detalle del retrato de *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*.  
Véase CAT. 40, pág. 241

viera". Para Madrazo es "un trusco de pan o un casco de teja". Pantorba apunta que pueda ser un naípe, aunque es "imposible precisar lo que el Niño tiene entre sus manos". Para Brown (1986, p. 154) se trata de unos naipes, "mecánica actividad que es todo lo que precisa el pintor para animar la postura y establecer la atmósfera psicológica del cuadro". Me parece acertada esta última hipótesis, ya que los cortos dedos del enano parecen dispuestos a barajar o a hacer un juego de manos. Aunque tampoco es imposible que se trate de un librito (aunque éla baraja no lo es de los jugadores, según la consabida



broma?) que subrayaría el aspecto de paradójico anacoreta de Lezcano, en la soledad de su cueva y de su estulticia.

El doctor Moragas (1964) diagnostica que Lezcano “sufre de un cretinismo con oligofrenia y las habituales características de ánimo chistoso y fidelidad perruna”. “En la cara hay una expresión de satisfacción, favorecida por el entornamiento de los párpados y la boca entreabierta, que parece acompañarse del inicio de una sonrisa...”. “Murió en 1649 (tres años después de su patrón, fallecido en Zaragoza, en 1646)”. Tenía, según Moragas, un criado a su servicio, lo que era común entre los bufones reales.

De este cuadro sacó Goya un dibujo a sanguina (Kunsthalle de Hamburgo) y un grabado al aguafuerte y aguatinta, cuyo único ejemplar conocido se perdió en el incendio del Instituto Jovellanos de Gijón (Gassier-Wilson, 1971, n.º 113 y 112).



Detalle del retrato de  
*El príncipe Baltasar Carlos con un enano.*  
Véase CAT. 33, pág. 203



Detalle cat. 52



## 53 *El bufón Calabacillas, llamado erróneamente el Bobo de Coria*

Lienzo. 106 × 83 cm

Madrid. Museo del Prado, 1205

PROCEDECENCIA En 1700 se encuentra en la Torre de la Parada y en el Palacio Nuevo en 1772 y 1794 / Ingresó en el Prado en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 66, Mayer 446, Pantorba 67, López Rey 424, Bardi 78, Gudiol 104.

Sobre este personaje ver el comentario, referente al retrato de pie de este bufón, del Museo de Cleveland [CAT. 20], anterior en fecha al que aquí contemplamos, en que va vestido de negro, con un molinillo en la mano izquierda y una miniatura de dama en la derecha. En la versión que aquí vemos está sentado trabajosamente en el suelo, dada la longitud y deformidad de sus piernas, que se advierte en el citado retrato de pie. Su postura ha sido comparada con el grabado *El desesperado* de Durero. La fecha se fijaba hacia 1646-48; pero documentos aparecidos más tarde la hacen adelantar al menos diez años, según asevera el catálogo del Museo. Lleva un traje verde, con cuello y puños de encaje de Flandes, pintados con esa soltura que Velázquez usaba en esos ornamentos y que, según cuenta Jusepe Martínez, motivó el descontento de una dama de Zaragoza, retratada en la jornada de Aragón, y que rechazó su cuadro por esa razón. A ambos lados del personaje hay en el suelo sendas calabazas, aunque la que vemos a la derecha, en la que se advierten arrepentimientos, también pudiera ser una jarra grande de vino. La del otro lado es, sin duda, calabaza de la mejor calidad, brillante y dorada como un orbe regio. Entre una y otra, la cabeza de don Juan de Calabazas asemeja otra más, en la que un dibujante despiadado hubiera pintado unos ojos estrábicos de mirada convergente, por los que era también conocido por *El Bizco*. El remoquete de *Bobo de Coria* se debe a un error que aparece escrito, por vez primera, en el inventario de 1764 del Palacio Nuevo de Madrid. Su nombre oficial era don Juan de Calabazas, aunque es dudoso que llevara ese apellido realmente, como los suyos Morra o Acedo. Primeramente fue criado del cardenal-infante don Fernando de Austria. Tras la partida del infante a Flandes, el bufón pasó al servicio del rey, en julio de 1632. Murió en octubre de 1639, lo que adelanta forzosamente la fecha del retrato, como se ha indicado.

Cruzada Villaamil, que lo identifica hipotéticamente, con Calabazas, señala asimismo el arrepentimiento de la jarra sita a la izquierda del personaje (derecha del espectador) convertida en calabaza, lo que le lleva a la identificación correcta y a negar que sea el *Bobo de Coria*. Repitamos con el doctor Moragas (1964) que “presenta una frente olímpica de tipo raquíptico, estrabismo convergente, parálisis cerebral atetósica e inteligencia normal”, concluyendo que “no era bobo, no era enano y podía ser, perfectamente, un truhán”. La mirada, tan sonriente como desprovista de juicio, de don Juan de Calabazas permite ser algo más compasivos. Por lo demás, vivía como un señor, disfrutando de carruaje, mula y acémila y de la ración correspondiente.

Como imagen, es acaso la más inquietante de Velázquez y su modelado luminoso y su beatífica sonrisa aumentan todavía nuestro horror. Lafuente Ferrari, admitiendo 1639 como fecha de la muerte de Calabazas, no se resigna





a considerar anterior un cuadro tan magistral de técnica y piensa si ese *flou* que desdibuja sus facciones no será muy posterior a esa fecha. Cruzada pensó que las manos estaban sin terminar; pero no hay razón para creerlo, antes bien, en su esquematismo casi radioscópico y en su expresiva unión, nos revelan, aún más hondamente, el carácter de este pobre bufón.



Detalle cat. 53



Detalle CAT. 53



Lienzo. 106 × 81 cm

Madrid. Museo del Prado, 1202

PROCEDENCIA Figura inventariado en el Alcázar en 1666, 1686 y 1700 / Después del incendio pasó al Buen Retiro y en 1772 y 1794 está en el Palacio Nuevo / En el Museo, desde su creación, en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 68, Mayer 451, Pantorba 86, López Rey 430, Bardi 93, Gudiol 106.

Este retrato es uno de los más bellos de colorido pintados por Velázquez y cuya autografía no se discute. La hermosura de sus carmeses y dorados, verdes, blancos y azules, lo hace comparable con las mejores efigies principescas de la última década del pintor. Acaso por ello, por la soltura magistral de su pincelada, Beruete lo incluía en el grupo de cuadros posteriores a 1651. Contra esta idea se insurge Pantorba; según este autor, “en lo que llamamos su segunda época —los años comprendidos entre sus dos viajes a Italia— Velázquez pintaba ya, cuando se lo proponía, de una manera muy amplia y espontánea; pruebas hay de ello muy numerosas. Por eso creemos no ‘acentuar’ la creencia... de que el maestro retocaba continuamente sus obras...”. La fecha de este cuadro está documentada entre 1643-44. Este enano sirvió primeramente, en Flandes, al cardenal-infante don Fernando de Austria. A la muerte de su señor, en 1641, pensó en regresar a España, su país, y en 1643 entró al servicio del príncipe Baltasar Carlos, que lo apreciaba sinceramente, ya que le legó, en su testamento, un espadín plateado con tahalí, espada y daga de lo mismo, amén de otro cuchillo y dos veneras con la flor de lis. Es probable, dada la afición a la caza que el príncipe manifestaba desde su infancia [CAT. 45], que el enano le acompañase en sus cacerías, por lo que le dejó un armamento tan completo; por lo demás, el traje es de paño verde, como el que los duques le ragalaron a Sancho Panza en el *Quijote*, que se desgarró al trepar a un árbol para huir de un jabalí y que envió a su mujer, Teresa (*Quijote*, parte 2.ª, capítulo XXXVI). Es posible que sea el enano que aparece a la izquierda del cuadro de *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero* del duque de Westminster [CAT. 41], ya que sus facciones recuerdan el retrato del Prado, aunque la hidrocefalia no es tan pronunciada en Morra como en Lezcanillo, el Niño de Vallecas, que también pudiera ser ese enano. Sobre el vestido verde lleva don Sebastián una ropilla de púrpura y oro, digna de un príncipe y probable regalo de su segundo señor. Cuello y puños son de encaje fino de Flandes, que la pragmática de austeridad prohibía a los caballeros. Pero Morra era algo más, al gozar del favor de Baltasar Carlos, esperanza del reino. El enano murió en octubre de 1649.

La cabeza de Morra es severa, triste y honda en su expresión, como de hombre adulto, no concordante con la pequeñez de sus piernas, que Velázquez ha pintado en escorzo, hacia adelante, con las suelas de los zapatos en primer término, lo que acentúa el carácter, como de muñeco desarticulado, del personaje, pero disminuye la penosa sensación del patizambo en pie, que ha subrayado Van der Hamen en su retrato de un enano vestido de general, recientemente entrado en el Museo del Prado. Don Sebastián, que además de *don* tenía un criado a su servicio, nos contempla con una mirada profunda, con





el marco negro de su flequillo bien peinado, de su bigote retorcido y de su abundante perilla. Si sólo se hubiera conservado su cabeza, tras el incendio del Alcázar, que dañó este cuadro (que, al parecer, era ovalado en un principio) hubiéramos podido creerla de un magistrado o de un filósofo. Las manos, dobladas hacia adentro, como muñones, sin la gracia infantil de las de *El Primo* o de *Lezcano*, nos conmueven en su muda contención. Este personajillo es uno de los hombres más serios que ha pintado Velázquez.

Que fuera “hombre malhumorado y adusto” como deduce Pantorba de su efigie, me parece excesivo. De sus negros ojos va, derecha hacia los nuestros, una mirada tan intensa que sólo puede producir simpatía. No era un bobo, ni un cretino, como *Calabacillas*. Para el doctor Moragas (1964) se trataría de un “acondroplástico, con inteligencia normal, al que una larga experiencia de la vida había hecho reservado, pesimista y triste, hasta conducirlo al refugio del humorismo”. Con veracidad acostumbrada, el catálogo del Museo de 1828, anota: “Pintado con franqueza y con mucha verdad”. La identificación del personaje se ha mantenido desde que la supuso Madrazo.



Detalle de *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*.  
Véase CAT. 41, pág. 246



Detalle cat. 54



## 55 *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*

Lienzo. 107 × 82 cm

Madrid. Museo del Prado, 1201

PROCEDENCIA En el Alcázar de Madrid en 1666 y 1700 / Estuvo en la Torre de la Parada hasta 1714, fecha en que pasó al Palacio de El Pardo y con posterioridad al Palacio Real, en donde figura en los inventarios de 1772 y 1794 / En el Prado desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 69, Mayer 452, Pantorba 85, López Rey 420, Bardi 92, Gudiol 105.

Se supone que este cuadro se pintó en Fraga, en la jornada de Aragón con motivo de la sublevación de Cataluña, a la vez que el retrato de tres cuartos de Felipe IV, vestido lujosamente de general, victorioso por la toma de Lérida, en 1644. Esa idea se basa en una nota escrita entre los "gastos de la fuerrera" en donde se alude a una caja de madera, que el rey mandó hacer, "para enviar al retrato del Primo que avía hecho Diego Velázquez". Pero Camón Aznar (1964, pág. 653 y ss.), consultando el inventario de una almoneda celebrada en 1690 en Madrid con los bienes del marqués del Carpio, halló un asiento que alude a "un retrato del Primo, sentado en el suelo, con una valona caída, vestido de negro, con gabardina colorada guarnecida con pasamanos de oro, original de Velázquez" que pasó a manos del conde de Monterrey, que pudiera ser el enviado en la caja citada, mientras el del Prado, de negro, pudiera ser distinto y de otra fecha.

Don Diego de Acedo no era bufón, sino funcionario de palacio. Según Moreno Villa era encargado de la estampilla con la firma real, a cuya tarea pueden referirse el enorme folio que maneja en el cuadro y el librito de hojas casi sueltas sobre el que se posa el tarro de cola para pegarlas. Otros dos libros parecen indicar cierta manía literaria, lo que me hizo sospechar si el apodo de *El Primo*, con que se le conocía en palacio, no sería alusión a un personaje del *Quijote* (2.<sup>a</sup> parte, capítulos XXII y XXIII), así apodado, cultiparlante de pretensiones librescas. Según otros, acaso fuera hermano de cierta doña Lorenza Acedo y Velázquez, supuesta prima del pintor (Pantorba); o relacionado con el aposentador Nieto Velázquez. Acaso se le llamaba *El Primo* para satirizar un poco al pintor, a quien llamaban "El Sevillano" y que se hacía malquerer de los grandes (a pocos de los cuales retrató) por su manía de grandezas y pretender ser caballero de hábito, lo que consiguió a duras penas. En todo caso, el don Diego enano debió de ingresar en las nóminas de palacio en 1635. En el verano de 1642, al pasar el cortejo real por Molina de Aragón, un disparo de mosquete de un soldado, que posiblemente apuntaba al conde duque, ya en vísperas de su aparatosa caída, fue a herir al enano que le iba haciendo aire con un abanico.

Se relaciona al Primo con un crimen acaecido en el Alcázar en 1643. El aposentador de palacio Marcos de Encinillas, hombre muy apreciado por los reyes, asesinó de noche a su mujer y huyó a guarecerse en lugar sagrado, todo por celos de un enano de palacio, que se supone fuera don Diego de Acedo, que tenía fama de mujeriego conquistador, aunque parezca raro.

El retrato es de los mejores de Velázquez. El enano, elegantemente vestido y peinado como un caballero, bigote y perilla negros, ropilla negra





brochada, de mangas bobas, cerrada al cuello con valona almidonada, calzones con pasamanería y lazos, calzas y zapatos negros en sus endeble extremidades, aparece en el campo, con un fondo de montañas que recuerda el del *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, cazador* [CAT. 45], inacabado, sobre el que el pintor ha limpiado repetidamente su pincel. La cara es inteligente, de frente muy despejada, que el enorme sombrero no puede tapar. Su aspecto es pensativo, algo distante, con la mirada perdida. Sus delicadas manecitas manejan con soltura el librote que forma, con los restantes y el tarro, un “bodegón” semejante, en calidad, al de *La tentación de Santo Tomás de Aquino* [CAT. 29]. Para el doctor Jerónimo Moragas (1964), se trata de un “acondroplástico con inteli-



Detalle CAT. 55

gencia normal o lo suficientemente poco usada para permitirle una infatuada vanidad". La gama del cuadro es sobria, dominando blancos, negros y grises azulados. La cabeza está pintada sobre otra, más acusada, aunque del mismo personaje, como revelan las radiografías. Camón ve ésta más juvenil que la definitiva, la que, según Mayer, repintó Velázquez en 1644. El contraste (de una ridiculez atemperada por la elegancia velazqueña de que este enano está cubierto) entre el tamaño del librote y el de quien lo maneja, resulta, en este cuadro, natural. Se le llamó un tiempo *El filósofo* y acaso por eso lo pintaba Velázquez en un *desierto* y no en palacio. Se ignora la razón de lo inacabado del fondo, aún así admirable.



Detalle CAT. 55



## 56 *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*

Lienzo. 198 × 121 cm

Madrid. Museo del Prado, 1199

PROCEDENCIA Inventariado en el Palacio del Buen Retiro en 1701 y en el Palacio Nuevo en 1772, 1794 y 1814 / Desde 1816 a 1827, fecha de su ingreso en el Prado, estuvo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 70, Mayer 450, Pantorba 69, López Rey 428, Bardi 65, Gudiol 111.

El cuadro representa a un hombre corpulento, de pie, con una espada en la mano derecha y su vaina en la izquierda, que “viste a la turca”, según el catálogo del Prado, un sayo o traje amplio, colorado, con mangas cortas que dejan asomar otras mangas sedosas y brillantes, cuello de encaje, una suerte de turbante o gorro también rojo, bordeado de blanco, y botas asimismo encarnadas. El gesto feroz, algo ridículo, como de obseso de su propio valor, y el mostacho de largas guías completan esta imagen de temperamento sanguíneo o colérico. La desmiente en parte el manto gris que cuelga de su hombro izquierdo, pintado apuradamente, con un estilo casi escultórico, en desacuerdo con el resto de la pintura, muy libre y abocetada. Hay, pues, en esta pintura dos manos distintas o dos fechas muy separadas, algo semejante a lo que sucede con *El geógrafo* del Museo de Rouen [CAT. 13].

El catálogo del Museo da la fecha aproximada de “hacia 1636”, pero añadiendo que “quedó sin acabar, según se observa y declaraba ya el inventario del Retiro de 1701”. Es cuadro agresivo de color y personaje, muy fuera de la nobleza y sosiego que Velázquez gusta dar a sus modelos. Acaso por eso lo dejó sin terminar. Era Pernia hombre cuya gracia consistía en gestos amenazadores y palabrería soldadesca, que presumía de guerrero. Para el doctor Moragas (1964) es muy probable que tuviera una personalidad psicopática, de tipo querellante y fanfarrón. Era también matador de toros. Aunque todo ese alarde bravucón no se compadezca con lo que sigue, Cristóbal de Castañeda y Pernia llevaba *Don* ante su nombre y lay de quien lo negara, y fue emisario del cardenal infante don Fernando de Austria.

Camón Aznar, que propone las fechas de 1623-24 para el comienzo o primera versión de este cuadro y su reelaboración entre 1648 y 1653, apunta supuestos posibles, aunque incompatibles, para explicar su contradictorio estilo: que, puesto que Pernia entró al servicio del rey y figuró en la corte desde 1633, el retratado no sea él, sino algún otro bufón; que Pernia estuviese ya hacia 1623 al servicio de los reyes o del cardenal-infante. La identificación de Pernia con el retratado en este lienzo se basa en un inventario del Buen Retiro, de 1701, en donde figura un cuadro descrito como “Retrato de un bufón, con hábito turquesco, llamado Pernia, que está por acabar, por Diego Velázquez”, asiento que repite fielmente el catálogo del Prado; pero, según Camón, no está claro que el traje sea turco “y mucho menos que se considerara que este cuadro no esté terminado”. Para este autor “la unidad tonal sobre base de carmínes y rojos se desarrolla en este retrato con tanta maestría y delicadeza como en el retrato de *Inocencio X*”, lo que parece muy exagerado. Hay, repetimos, dos técnicas distintas, en la capa y en el resto; Mayer creyó que el









capellar sería obra de Mazo, lo que no es probable, ya que el yerno de Velázquez asumió, si no su genial manera de componer y de ver, al menos el aspecto suelto de su pincelada de madurez, que aquí no se ve. Respecto a si va o no va de turco, hay que recordar que no era un *turco de verdad*, sino un bufón que creía ir de turco y que representaba el papel del pirata-almirante Khair-ed-Din, apodado *Barbarroja*, terror del Mediterráneo, para diversión de la corte con sus ademanes amenazadores y sus respuestas cortantes, consideradas graciosas. Una de ellas, a la pregunta del rey de si había olivas en Valsaín (que es monte de pinos), parece que motivó su destierro a Sevilla, en 1634: “Señor, ni olivas, ni olivares”, alusión maliciosa al conde duque, que la llevó a mal.

Pernia gozaba de dos *raciones* ordinarias, que recibió hasta 1646. Ponz, que vio el cuadro en su *Viaje de España* (1772-94) en un salón del Palacio Nuevo, escribe que “representa un personaje africano; pero no es regular sea el célebre Barbarroja, como se ha creído, pues Velázquez fue muy posterior”, graciosa equivocación de don Antonio, que completa añadiendo que “a no ser lo pintase copiando alguno más antiguo”. De todos modos, no eran menos as-paventosos algunos héroes, romanos o moros, de los Salones de Linajes que decoraban muchas casas de la aristocracia y de que Zurbarán ha dejado pruebas bien expresivas.





Lienzo. 209 × 123 cm

Madrid. Museo del Prado, 1198

PROCEDENCIA Estuvo en el Palacio del Buen Retiro en 1701 y en el Palacio Nuevo en 1772, 1794 y 1814 / Entre 1816 y 1827, fecha esta última de su ingreso en el Prado, estuvo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 71, Mayer 449, Pantorba 53, López Rey 433, Bardi 55, Gudíol 107.

Pablo (como figura en su expediente de Palacio), o Pablos (con *s*, como el *Buscón* de Quevedo) o Pablillos de Valladolid (que sería, probablemente, su lugar de nacimiento) era lo que se llamaba en la corte un “hombre de placer”, destinado a divertir a la augusta familia, dentro de una categoría de servidumbre de que ha tratado, con sin igual erudición, José Moreno Villa. El cuadro se ha conocido también con el título de *El cómico*, pues se le tomaba por un actor, dado su aspecto declamatorio y la expresión, nada grotesca, de su rostro y actitud. Pantorba (1955, pág. 117, n.º 53) dice, sin embargo que “hoy se supone que sería hombre aficionado a recitados y comedias. Su aire de truhán es innegable”, lo que nos parece exagerado. Se ha discutido la fecha de este cuadro, que para Armstrong sería de la primera época madrileña; para Beruete, de la segunda; para Stevenson, de la tercera. Allende-Salazar propone la fecha de hacia 1633, que acepta el actual catálogo del Prado.

Fue precisamente en ese año cuando se le concedió *aposeno* fuera del Alcázar, aunque es posible que estuviera ya antes en la corte. Se ignora la fecha de su nacimiento, que pudiera ser de comienzos de siglo, a juzgar por su aspecto en 1633. Murió en Madrid, el 20 de diciembre de 1648, dejando dos hijos, Pablo e Isabel, a quienes se adjudicaron las dos *raciones* de que disfrutaba. Su primera referencia figura en un inventario de 1701 del Palacio del Buen Retiro, donde se describe el cuadro como *Retrato de un bufón con golilla que se llamó Pablillos de Valladolid*. Tras pasar al Palacio Nuevo, en cuyos inventarios de 1772, 1794 y 1814 figura como *Retrato de un bufón*, entró en las colecciones de la Academia de San Fernando, dos años después, como *Retrato de un alcalde*. Al llegar, en 1827, al Museo del Prado, figura como *Retrato desconocido* en el catálogo de 1828.

Lo describe dicho catálogo como “Vestido todo de negro, bien dibujado, pintado sobre un fondo claro, bello efecto”. Ese efecto asiluetado es una gran novedad, ya que Velázquez desdeña separar, ni siquiera con una línea, el fondo y el suelo, lo que (como he señalado en *Visión y Símbolos*, 1972, 2ª parte) hubiera sido normal en una aparición celeste, pero totalmente inusitado en un retrato. Velázquez señala, simplemente, el lugar donde el personaje apoya los pies, muy separados, con las pequeñas sombras pegadas a éstos. Recoge Camón Aznar una frase que el pintor francés Edouard Manet escribe desde Madrid, en 1865, a su amigo, el también pintor Fantin-Latour: “Quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya realizado jamás es el cuadro que se titula *Retrato de un actor célebre en tiempo de Felipe IV*. El fondo desaparece. Es aire lo que rodea al personaje, vestido todo él de negro y lleno de vida”. Esta lección de quien llamaba *peintre des peintres*, Manet la aplicó a su cuadro







Manet. *El pifano*.  
París, Museo d'Orsay

*El pifano* (Museo d'Orsay) pintado precisamente al año siguiente, 1866, en que el joven músico aparece en un espacio neutro, tan sólo sujeto al suelo por la sombra de los pies.

Se ha señalado cierta semejanza de este personaje con el llamado *Geógrafo* del Museo de Rouen [CAT. 13], que Velázquez pudo pintar hacia la misma época o un poco antes, y que aparece, en una réplica o copia, en el Museo Zörn, de Mora (Suecia) con una copa de vino en la mano; pero no parece evidente, dada la semejanza *de época* que tantas veces engaña en casos semejantes. Sobre el carácter de Pablo nada sabemos. En 1637 se le concede un traje de terciopelo o de paño. En su testamento nombra albacea al pintor asturiano don Juan Carreño de Miranda, que vivía en su misma casa (cf. *Varia velazqueña*, I, pág. 265). Para el profesor Jerónimo de Moragas (1964) se sabe que vivió fuera del Alcázar y es posible que fuera un hipomaniáco. Su expresión facial es más bien melancólica y con el ademán de su diestra y las piernas firmemente abiertas en compás, más parece recitar algo triste o heroico que una

letrilla satírica. “Ancho gesto que parece requerir la más alta y trascendental elocución poética”, como escribe Camón Aznar.

El vestido (acaso el regalado en 1637, en cuyo caso habría que retrasar la fecha del cuadro cuatro años) es negro, como exige la etiqueta severa de la corte a los caballeros, con golilla blanca, cuerpo y mangas acuchillados o recamados y capa, terciada con cierta nobleza. Los bufones suelen ir vestidos con más libertad. En cambio a los actores (incluso al célebre Juan Rana) se les prohibieron los cuellos de encaje y los trajes de hilo de plata. Pablo o Pablillos era, acaso, el gran actor que vio o creyó ver Manet.



Lienzo. 210 × 123 cm

Madrid. Museo del Prado, 1200

**PROCEDENCIA** Este cuadro figura en el inventario de 1700 del Palacio del Buen Retiro, para el que parece ser que fue pintado, con la descripción: "Retrato del bufón llamado don Juan de Austria, con varios arneses" / Pasa al Palacio Real Nuevo, donde figura en 1772, como "Retrato de un artillero" y en 1792 como "Retrato de un general español" / Cedido en 1816, por Real Orden de 11 de junio, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le tenía por el retrato de "El marqués de Pescara" / En 1827 pasa al Museo del Prado, cuyo catálogo del año siguiente mantiene, aunque dubitativamente, esa identificación. Pedro de Madrazo, en el de 1872, vuelve a la identificación correcta, de 1700, que se mantiene en ediciones sucesivas.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 72, Mayer 453, Pantorba 96, López Rey 422, Bardi 89, Gudiol 112.

El catálogo del Museo se refiere a este cuadro como *El bufón llamado don Juan de Austria*, ya que no hay noticia de su verdadero nombre. El apodo puede tener una intención irónica, al referirse al hijo natural de Carlos V el emperador, don Juan de Austria, nacido en Ratisbona en 1545, muerto cerca de Namur en 1578, gobernador de Flandes en 1576 y que, pese a la brevedad de su vida, se distinguió en la guerra de los moriscos (1568-71) y en particular en la batalla de Lepanto (1571), que acabó con el dominio turco del Mediterráneo; también tomó Túnez y Bizerta (1574). Señala Moreno Villa (en *Locos, enanos, negros y niños palatinos*, 1964) que era frecuente dar nombres de reyes o príncipes a gente modesta apadrinada en palacio.

Pero a este respecto, conviene recordar que en 1629 había nacido en Madrid, fruto de los amores ilegítimos del rey Felipe IV y la actriz María Calderón, "La Calderona", un niño a quien se pusieron los nombres de Juan José de Austria y que, también se ilustraría con hazañas bélicas que lo harían enormemente popular en España, hasta alarmar a doña Mariana de Austria en relación con los derechos a la corona de su hijo Carlos II, contra quien ese bastardo se sublevó; fue retratado en Nápoles, cuando sofocó la rebelión de Masaniello, por Jusepe de Ribera, a cuya hija sedujo. No es imposible que el nombre del bufón se refiera a don Juan José, especialmente si la fecha del cuadro de Velázquez es tan tardía como algunos piensan. Aunque lo más probable es que refleje las manías de grandeza del "loco" a quien se representa con traje anticuado, con trofeos por el suelo y una escena de naumaquia al fondo, que puede aludir a Lepanto, aunque también a las numerosas batallas navales fingidas que se daban en el estanque grande del Buen Retiro, a partir de 1634.

Hay datos de este bufón desde 1624 hasta 1645, aunque no tuvo sueldo ni ración fijos, ni vivía en el Alcázar. Pantorba (1955, pág. 175) se pregunta si no sería "algún envejecido soldado, presente en alguna de aquellas victorias que dieron lustre y orgullo a los comienzos del reinado de Felipe IV" ...acaso "un veterano de la defensa de Cádiz". Si esto fuera, Camón tendría razón (1964, pág. 697) al calificar este cuadro como "el retrato más trágico de toda la pintura de Velázquez" y "el símbolo de nuestra decadencia". En los archivos de palacio, examinados por Moreno Villa, se le llama siempre "hombre de







Anónimo de la segunda mitad del siglo XVI.  
*Don Juan de Austria.*  
Madrid, Real Academia de la Historia

placer". Con su aspecto sosegado podía ser la contrafigura militar del bufón *Barbarroja* [CAT. 56], famoso y divertido por sus desplantes y bravatas.

En cuanto a la fecha, los estudiosos no se han puesto de acuerdo. Está documentada en 1632 la entrega a este bufón, con factura de un comerciante de tejidos, de las telas para la confección del traje que lleva en este cuadro: terciopelo y seda, de tonos negro y rosa. Como también consta que este loco trabajó en la corte entre 1624 y 1654, algunos datan el cuadro hacia la fecha del traje y otros más tarde; dada la suelta maestría del estilo, última década de la vida de Velázquez, según Justi y Mayer; Beruete y Pantorba se acercan a la fecha del vestido, 1632-33, como López Rey; 1636, según el catálogo del Prado. Gudiol retrasa algo esta fecha (1637-40); Bardi se inclina a 1643. Camón, hacia 1647. Trapier (1948, pág. 316), sugiriendo que el bufón pudiera tener algún traje de los mismos colores que el de 1632, no acepta esta fecha para





Detalle CAT. 58





Detalle cat. 58

el cuadro "porque la técnica es la del período tardío cuando la pintura era fluída, los golpes de pincel luminosos y seguros, y el color sutil y armonioso", en unos tonos rosa, plata y negro como los que el pintor emplea en sus retratos de infantas de los cincuenta. Jonathan Brown (1986, pág. 101) lo sitúa entre los retratos de bufones para el Buen Retiro y señala la novedad en el tratamiento velado de la cara "mediante una técnica que consiste en aplicar pintura sobre una superficie antes de que se seque otra capa previamente aplicada sobre ella lo que hace que el rostro parezca levemente desenfocado, al menos visto desde cerca", pero que, al alejarnos, parece bañado en luz, lo que no usaría en los *state portraits* en los que suele exigirse mayor definición en los rasgos: "así se explica que los retratos más audaces de Velázquez sean los retratos informales".

Es, sin duda, uno de los retratos más bellos de técnica del pintor y en el que la apostura del modelo goza, pese a sus pretensiones (o gracias a ellas), de una apostura de nobleza que explica que en la Academia de San Fernando, a la que perteneció desde 1816 a 1827, se le tuviera como retrato del marqués de Pescara. Entre los hombres de placer de Felipe IV, sólo don Sebastián de Morra, bufón de Baltasar Carlos, con su ropilla púrpura y oro y su impresionante seriedad, se le puede comparar [CAT. 54]. La entonación carmesí y la sutileza de la pincelada son dignas del mejor Tiziano. El modo de tratar los calzones, casi sin pasta, sugiere un terciopelo raído, que bien pudiera ser el de 1632, muchos años después. Con su tragicómica cabeza de grandes mostachos, coronada con la gorra de plumas, el traje suntuoso y algo rancio, las piernas flacas y los pies, torpes, entre los esparcidos trofeos, que más parecen restos de almoneda, y ante la fingida batalla naval que se adivina por la abierta puerta, este don Juan de Austria es la contrafigura ridícula, pero conmovedora, del joven vencedor de Lepanto. Jamás Velázquez ha pintado mejor, ni con mayor soltura y delicadeza. "Parece una gran acuarela", como se ha repetido y Pantorba recoge (1955, pág. 175).

Este retrato fue grabado al aguafuerte y aguatinta por Goya, en 1778-79, sobre un dibujo del mismo, a la sanguina, hoy en la Kunsthalle de Hamburgo (Gassier-Wilson, 1971, n.ºs 109 y 110).



## 59 *La coronación de la Virgen*

Lienzo. 176 × 124 cm

Madrid. Museo del Prado, 1168

PROCEDENCIA Pintado para el oratorio del cuarto de la reina en el Alcázar de Madrid / Después del incendio de 1734, estuvo depositado en el convento de San Gil el Real / Figura en el Palacio Nuevo en los inventarios de 1772 y 1794 / Desde 1819 se encuentra en el Prado.

BIBLIOGRAFIA Curtis 5, Mayer 17, Pantorba 83, López Rey 23, Bardi 86, Gudiol 96.

Las opiniones no concuerdan sobre la fecha de este lienzo, cuya autografía está fuera de duda. Según el catálogo del Museo se pintó hacia 1641-42 para el oratorio del cuarto de la reina, en el Alcázar madrileño. Palomino creía el cuadro anterior, coetáneo del de *Las Lanzas*, aunque con el mencionado destino. En cambio, observando la sutileza y soltura de su manera, Madrazo, Cruzada, Beruete, Justi y otros estudiosos lo sitúan en la última época del artista, con lo que cambia la reina, para cuyo oratorio se pintó, y que, de ser Isabel de Borbón pasaría a ser Mariana de Austria. Luego ha prevalecido la primera fecha, y así lo admiten Allende-Salazar, Mayer, Lafuente, Pantorba y Bardi, proponiendo Camón Aznar la de 1643 ó 44, lo que, en relación con la noticia que da Viñaza en sus *Adiciones* (I-27) de que fue copiado por el pintor zaragozano Jusepe Martínez para La Seo de Zaragoza, le hace pensar que Velázquez pudo concluirlo en esa ciudad lo que “permitiría hacer compatible la dedicación de este lienzo al oratorio de la reina (Isabel de Francia)... y el año de 1644, que es el que estilísticamente corresponde a esta composición, de tintes tan carminosos y de dicción tan leve y delgada”. (Camón, *Velázquez*, II-666). En cambio, Gudiol vuelve a Palomino y lo data hacia 1635.

La composición puede derivar, como se ha señalado, del mismo tema por el Greco (versiones del Prado y de Illescas, San José de Toledo y colecciones Epstein y Talaveruela), lo que admiten Moreno Villa y acentúa Sente-nach. Otros hablan de una estampa de Durero, de 1510; Gerstenberg piensa en un Rubens, aunque de estilo y dinamismo opuestos; Camón alude a sendas estampas, sacadas por Jan Sadeler y por Karel de Mallery, de un cuadro de Martin de Vos. De hecho, la escena celestial apenas puede concebirse en otro orden, con el Padre a la derecha, el Hijo a la izquierda y el Espíritu Santo, en forma de paloma, volando sobre la cabeza de la Virgen, sentada en un plano inferior.

Sin embargo, Velázquez le ha insuflado su acostumbrada originalidad, residente, más que en la iconografía del tema, en el modo de tratarlo, en la naturalidad de posturas de los personajes sentados, en la humanidad de sus cabezas, en la entonación roja que vira hacia el carmesí en los mantos, hacia el morado en las túnicas del Padre y el Hijo, lo que, en unión de la silueta sanguinolenta del grupo sobre el fondo luminoso de nubes, puede recordarnos un gran corazón, cuya parte superior se transforma en el aro de flores (delicadísimo) que sostiene el Hijo y el Padre Eterno, desusadamente calvo y con un orbe de vidrio transparente en la otra mano. Ello me ha permitido (1988, pág. 266 y ss.) aventurar, como hipótesis posible, la relación de este gran corazón con el de la Virgen, quien señala delicadamente su posición en el pecho con









El Greco. *La coronación de la Virgen*.  
Madrid, Museo del Prado

la punta de los dedos (y no con la mano abierta de las ofrendas místicas), todo ello acaso inspirado por la temprana devoción al Sagrado Corazón de María, ya recomendada desde 1611, en unión de la del de Jesús, por San Francisco de Sales. En 1676, fray Antonio de Fuente Lapeña, provincial de los Capuchinos en Castilla, recogía, en su curioso libro *El Ente dilucidado*, la teoría, aseverada por “muchos autores”, de que Jesús fue concebido en el corazón de su Madre, lo que años después sería condenado por el Santo Oficio. Eso no impide que hubiese podido gozar de la veneración de la reina Isabel, para cuyo oratorio fue encargado el cuadro.

Sea lo que fuere, este cuadro, a primera vista no muy atractivo, se revela, en una contemplación más pausada, como uno de los más admirables del artista, por una técnica adecuada a cada fragmento de la composición, espesa y acartonada en las gruesas vestiduras, suelta y penetrante en las cabezas y manos (se ha recordado ante la de la Virgen —como ante su *Inmaculada* de Londres— la concentración de *La ciegucecita* del escultor Martínez Montañés en la catedral de Sevilla). Los dos angelotes que juegan con las caídas del manto de la Virgen, al que se imprime una curvatura en pico que todavía recuerda más la tradicional imagen de un corazón humano, así como las dos parejas de querubines que están a sus pies (como escapados de una peana de Alonso Cano) acentúan con su revoloteo la sensación de pesantez del grupo principal, ante ese celaje que puede recordar, como también la Paloma radiante, a El Greco. El cuadro, tras el incendio del Alcázar, del que se salvó afortunadamente, en 1734, se depositó en el convento de San Gil, donde estuvo atribuido a Alonso Cano. Ponz lo vio en el Palacio Nuevo, ya devuelto a Velázquez, a fines del siglo XVIII.







## 60 *Juan Francisco Pimentel, conde de Benavente*

Lienzo. 109 × 88 cm

Madrid. Museo del Prado, 1193

**PROCEDENCIA** Figura por primera vez en el inventario del Palacio de La Granja, de 1746, entre los bienes de Isabel de Farnesio. En 1774 sigue allí / En 1794 está inventariado en el Palacio Real / En el Prado desde 1819.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 182, Mayer 333, Pantorba 92, López Rey 487, Bardi 97, Gudiol 126.

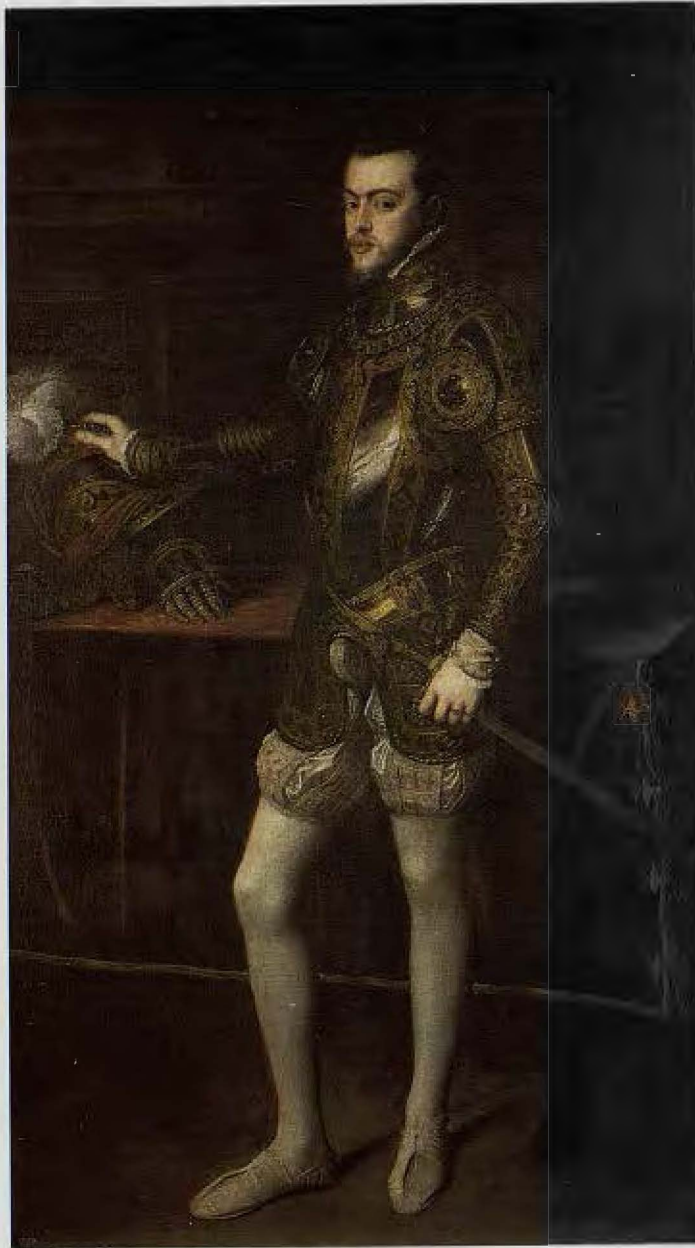
Este retrato suele fecharse hacia 1648; según Pantorba, entre abril y noviembre de dicho año, ya que el 3 de abril se concedió al modelo el Toisón de Oro con que aparece en este cuadro y en noviembre salió Velázquez para Italia, siendo probable que a su regreso, en el verano de 1651, ya no estuviera en la corte el conde, que falleció en Valladolid en 1652. Es un retrato de media figura, aunque, al estar forrado desde hace muchos años y recortado por los cuatro lados, pudo ser mayor y acaso, incluso, de cuerpo entero.

El formato y la composición son, sin embargo, muy clásicos. Aparece el personaje de frente, levemente girado hacia su derecha, donde hay una mesa que sostiene la bengala o bastón de mando y el casco, sobre el que se apoya la mano derecha, cubierta del guantelete de la armadura. Es ésta completa y de gran valor, damasquinada ricamente en oro; el guantelete de la izquierda se apoya en el pomo de la espada. La banda carmesí que cruza el pecho acredita el grado de general y es el trozo más vivo en el cromatismo de este lienzo, centrando su composición, por otra parte refrescado con el cielo azul que aparece al fondo, derecha, tras una cortina muy oscura. Lleva el conde golilla que parece sostener con su almidón el robusto cuello y fuerte y noble cabeza del retratado, con cabello entrecano peinado en tupé sobre la frente y gallardo bigote y barba blancos, en contraste con las cejas, todavía muy negras, sobre los ojos oscuros, de firme mirada, aunque no directamente al espectador, sino levemente desviada, como si pasara sin percatarse de su presencia.

Don Juan Francisco Pimentel, X conde de Benavente, fue identificado en este cuadro por Beruete, aunque no con total firmeza, pensando que en lugar de ser el IX conde, don Antonio Alonso Pimentel, fallecido en 1633, como habían supuesto Madrazo en el catálogo "extenso" de 1883, y Cruzada-Villaamil en sus *Anales* de 1885, era más probable, dado el estilo del retrato, que fuera su hijo, nacido en Benavente el 19 de noviembre de 1584 y que, al aparentar algo más de sesenta años, coincidía con la fecha de su nacimiento, pero no evitando la hipótesis de que pudiera tratarse del "sucesor de éste, don Antonio Alfonso, muerto en 1677". El catálogo del Prado y gran parte de los estudiosos votan a favor de don Juan Francisco, que, además de conde de Benavente, lo fue de Luna y Mayorga, señor de Herrera y merino mayor de Asturias, así como presidente del Consejo de Italia. En la corte ocupó el puesto de gentilhomme de cámara del rey Felipe IV, que ya había ostentado su progenitor. Contrajo matrimonio, primero con su prima hermana, doña Mencía Fajardo y Zúñiga y, al quedar viudo y de edad madura, con doña Antonia de Mendoza, que era dama de la reina Mariana de Austria. Fue nombrado gobernador de Extremadura en la guerra con Portugal. De aquí la







Tiziano. *Felipe II*.  
Madrid, Museo del Prado

banda carmesí, levemente asalmonada, que da a ese cuadro, dorado y negro, su atractivo militar.

Camón Aznar (1964, II, pág. 711) señala en este cuadro cierto arcaísmo: Es una “magnífica pintura, pero con una precisión y dureza que no encontramos en obras de esta época. Es un retrato arcaizante, en técnica y hábito guerrero”. A este respecto hay que recordar que se han señalado, en la pintura de la rica armadura milanesa, influencias de El Greco (Beruete) y de Tiziano (J. O. Picón, Pantorba...). Es evidente que, al retratar una armadura, no caben las pinceladas sueltas, veladuras y transparencias que Velázquez usa en telas finas y encajes. Por lo demás, Velázquez admiraba a Tiziano, “el que lleva la bandera” de la pintura, según dijo al poeta veneciano Marco Boschini, y es ti-

zianesco el empaque y composición de la media figura, y en especial, la armadura, que suele recordar a los críticos la de Felipe II en el retrato de Tiziano, también en el Prado (el catálogo del Museo dice que “parece la misma que ostenta Felipe II” en el cuadro n.º 411). Es muy revelador que este cuadro estuviera atribuido a Tiziano en el primer inventario (de 1746) en que aparece citado en el palacio de La Granja. Es posible que lo comprase en Sevilla Isabel de Farnesio, en unión de un retrato de cuerpo entero, en la colección del marqués de Casa-Torres, cuya cabeza es copia de la del Prado, y que figuró, en 1896, en la venta por subasta de los bienes de la casa de Osuna, en Madrid. Para Bardi, que reproduce este cuadro (97-A) pertenece al vizconde de Baiguer. El personaje va vestido de negro, con capa corta y lleva un papel en la mano que se dirige “al conde de Benavente”. Mayer y Cook lo adscriben a Mazo.



## 61 *La costurera*

Lienzo. 74 × 60 cm

Washington, D. C. National Gallery of Art, Andrew Mellon Collection, 1937.1.81

PROCEDENCIA Kerlevant, marqués de Gonvello / París, Christiane de Polès / París, Wildenstein and Co. / Andrew Mellon Collection, hasta 1936 / National Gallery, Washington, n.º 81, desde 1937.

BIBLIOGRAFÍA Mayer 558, Pantorba 164, López Rey 605, Bardi 84, Gudiol 160.

Es una de las obras más discutidas de Velázquez, ya que su aspecto inacabado se presta, o a dudar de su autografía, o a situarla casi al final de la carrera del pintor, como hace José Gudiol, que la data hacia 1650. Lafuente Ferrari (1943) la data entre 1641-43, y la cataloga con el n.º 771. Para Bardi sería de 1640. Pero, como señala López Rey, al no estar acabado este cuadro es imposible fecharlo. No hablan de él Trapier ni Camón Aznar. Para Pantorba, que la cataloga entre las obras de autenticidad no aclarada, con el n.º 164, no se ve la mano de Velázquez en “esta obra inconclusa o, si se quiere, ‘mancha’ para obra de mayor empuje. En la cabeza... algo de la dicción velazqueña, en su fase ‘preparatoria’ podría admitirse, pero con muchas reservas”. En el inventario de los bienes de Velázquez, hecho a su muerte, figura “otra caveça de una mujer aciendo labor”, con el n.º 169. Para Sánchez Cantón, en 1942, ese asiento del inventario significaría que sólo estaba terminada la cabeza de esta media figura y si fuera así “documentase un lienzo valioso y desconcertante: el n.º 81 de la National Gallery de Washington. Tuve ocasión de verlo en diciembre de 1930 en casa de Mr. Mellon, quien, sin embargo, no lo adquirió hasta 1937. La iluminación deficiente y la prisa no me consintieron estudiarlo debidamente. La impresión de lo característico en las obras de Velázquez era perturbado por rasgos ajenos”. El inventario viene a explicar, según este crítico, que “habiendo quedado sin terminar, puso mano en el lienzo otro pintor, verosíblemente Mazo”, lo que deshace la hipótesis de Mayer de que la modelo fuera la esposa de éste, Francisca Velázquez. A este respecto, López Rey apunta, con ironía, que si el cuadro está sin terminar, nadie lo terminó. Más adelante, Sánchez Cantón cree “inaceptable” la atribución a Velázquez (1942 y 1944). En cambio, en 1945 (en *The Burlington Magazine*, vol. 87) parece dispuesto a moderar esa negación tan perentoria aceptando al menos la autografía de la cabeza. Martín Soria y Pantorba no admiten la autografía velazqueña. Bardi, reseñando estas discusiones, lo coloca sin embargo en el catálogo de los originales del maestro, como “prevalentemente atribuido”. Gudiol acepta plenamente la autografía destacando “en este apunte magistral la luminosidad del amplio pañuelo blanco que cubre los hombros de la dama y la audacia técnica que se manifiesta en la simplificación de las manos, que llega, como en otras obras del pintor, a ser una simple anotación de lo esencial, esto es, de lo que basta para que la mirada del espectador reconstruya la forma total de lo pintado” (Gudiol, 1973, pág. 292).

Mayer consideraba este cuadro como hecho sobre el modelo de Francisca Velázquez, hija del pintor y esposa de Mazo; para Gudiol, se trataría más bien de Juana Pacheco, hija de Francisco Pacheco y esposa de Velázquez







Velázquez. *La dama del abanico*.  
Londres, colección Wallace

por su “parecido físico con *La dama del abanico* de la colección Wallace” (Londres). Pantorba no ve parecido alguno entre las dos (1955, pág. 232). López Rey hace notar que en el inventario citado, en que intervino Mazo, éste no dice que se trate de su mujer; y que bien pudiera tratarse de una pintura de género, aunque eso sí, debe de tratarse de alguien cercano a Velázquez, pues se parece mucho a *La dama del abanico*. (Yo sigo esta opinión del parecido, aunque sea vidriosa siempre). Por lo demás, cree ver unas líneas del escote como posible preparación para pintar acaso un encaje. Jonathan

Brown (1986, pág. 158) que no discute la autografía, pone este boceto como modelo del modo de trabajar del maestro: "En primer lugar, aplicó una imprimación de color verde grisáceo, para a continuación esbozar rápidamente el contorno de la figura. Una vez establecidas las principales zonas de color, debió sin duda retirarse del lienzo para comprobar el equilibrio de la composición, y, al igual que en muchas de sus obras, no debió de gustarle lo que vio, pues introdujo diversas modificaciones... Una vez efectuada la corrección, Velázquez se concentró en la cabeza hasta darla casi por terminada...".



## 62 *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*

Lienzo. 167 × 252 cm; con los añadidos, 220 × 289 cm

Madrid. Museo del Prado, 1173

**PROCEDENCIA** Figura inventariado entre los bienes de don Pedro de Arce, montero del rey, en 1664 / Figura después en la colección del duque de Medinaceli y pasó a las colecciones reales a comienzos del siglo XVIII / Aparece registrado en los inventarios del Palacio del Buen Retiro entre 1734 y 1772 y en el Palacio Nuevo en 1772 y 1794 / Se encuentra en el Prado desde su fundación, en 1819.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 23, Mayer 130, Pantorba 120, López Rey 56, Bardi 119, Gudiol 133.

Los catálogos del Museo del Prado lo describen, hasta 1945, como “Obrador de hilado y devanado y pieza para ventas en la fábrica de tapices de Santa Isabel, de Madrid. Cinco mujeres trabajando. En la habitación alta, tres damas contemplan un tapiz de tema mitológico, en el que se ve a Minerva y Juno”. Sin embargo, esa explicación no parecía satisfactoria, dada la entidad de esta obra maestra. Ortega y Gasset supuso que encubría un tema mitológico, acaso las Bodas de Tetis y Peleo, acaso las Parcas; Angulo Íñiguez afinó más la interpretación, al recordar la “Fábula de Aracne”, que Ovidio recoge en sus *Metamorfosis* (Libro VI) y que cuenta que Palas-Atenea (es decir, Minerva), hábil en todas las artes, se molestó al saber que Aracne, una doncella lidia, presumía de ser la mejor tejedora de tapices y se había permitido representar a Júpiter, padre de Minerva (por generación casi espontánea), sin mediar amoríos, en algunos de éstos, en especial el de adoptar la apariencia de un toro para raptar y gozar a la doncella Europa. Minerva castigó a la indiscreta artesana convirtiéndola en araña. María Luisa Caturra halló, algo después, un inventario de las pinturas que poseía el montero del rey, don Pedro de Arce, en su casa de



Miguel Ángel. *Ignudi*.  
Vaticano, Capilla Sixtina







Rubens. Copia del *Rapto de Europa*, de Tiziano.  
Madrid, Museo del Prado

Madrid, en 1664, y en el que figuraba una “Fábula de Aracne, de Velázquez”, y se ha dado por probado que éste es el tema del cuadro, en el que el pintor, bajo apariencias cotidianas, nos conduce a ideas neo-platónicas que no hubieran desaprobado los contertulios de la “academia” sevillana de su suegro, Pacheco. (Sobre este tema del simbolismo escondido bajo apariencias de realidad figurativa puede verse, entre otros, mi libro *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, 1.ª edición francesa de 1968, a la que han seguido tres españolas; sobre el cuadro en cuestión hay una copiosísima bibliografía, entre la que destacaré los nombres de Angulo, Azcárate, Enriqueta Harris, Trapier, Emmens y Tolnay). Diego Angulo Íñiguez descubrió en 1947 (*Velázquez, cómo compuso sus principales cuadros*), que las dos mujeres sentadas en primer término son una imitación literal de los dos efebos *ignudi* colocados, en la bóveda de la Capilla Sixtina, a los lados de la *Sibila Pérsica*, convertidos en una suerte de “travestis” madrileños, sin que nadie, hasta esa fecha, los descubriera; lo que había de ser, para Velázquez, la demostración de que los miguelangelistas que le reprochaban no saber dibujar no habían nunca *visto* a Miguel Ángel.

No cabe, en este comentario forzosamente breve, detenerse en esas discusiones, que a veces demuestran que tampoco nuestros contemporáneos han *visto* el cuadro; realmente; e incluso mirando el cuadro muy de cerca, apenas podemos distinguir, en la pieza del fondo, los personajes *reales* de los *pintados*: hay tres damas, que parecen *reales* (una de ellas mira hacia nosotros en ese cuidado de los barrocos de poner sus escenas en comunicación directa con el público), pero tras ellas hay dos personajes (Minerva armada y Aracne) y un

















*Las hilanderas, con los añadidos*

tercero (un fragmento del Toro-Júpiter llevándose a Europa, según Tiziano) que Tolnay, Trapier, Azcárate, Harris y Angulo ven en campos distintos, los dos primeros en la *realidad* y los últimos, *tejidos*, mientras Harris cree que todos forman parte del tapiz que contemplan las damas *modernas*. Para colmo de confusiones, el lienzo sufrió un añadido en la parte alta y a los lados, tan acomodada a su ambiente que hay quienes la creen original y que, en todo caso, ha sido la imagen que los visitantes del Museo han tenido durante cerca de dos siglos; en la actualidad, y sin recortar el lienzo, para evitar protestas, se expone alternativamente *entero* (o sea con los añadidos) y *reducido* a su origen (ocultando los bordes bajo el tapizado de la pared).

Hay autores que prefieren dejarse de interpretaciones simbólicas y reducen el cuadro a la visita de tres damas (una de ellas posiblemente de la real familia) a la manufactura de Santa Isabel. Aun así, Velázquez sería genial, al pasar al fondo (suerte de “cuadro dentro del cuadro”) lo principal (convenientemente subrayado por Le Brun en la *Visita de Luis XIV a la manufactura de los Gobelinos, en París*), que sería esa visita y enfatizando el trabajo de *Las hilanderas*.

En la imposibilidad de alargar el tema, señalemos, como posible, la interpretación de Charles de Tolnay (1949): Minerva y Aracne son los personajes “travestis” del primer plano, pero también los del tercero, primeramente como símbolos de las artes manuales, pero al fondo referidos al arte de la Pintura, tan defendido en su nobleza por pintores y tratadistas, Pacheco entre ellos (Gállego, 1976). La luz del Arte (el fondo) ilumina el oficio servil del primer término. Sería, como *Las meninas*, un alegato a favor de la nobleza e ingenuidad (exención de impuestos) de la Pintura frente a los oficios manuales. En la primera domina la Idea sobre la ejecución.

El cuadro se considera de la última época del pintor, de hacia 1657, “hecho de modo que parece no tuvo parte la mano en la ejecución, sino que le pintó sola la voluntad” como escribe, oportunamente para nosotros, Mengs a Ponz en una carta que éste incluye en su *Viaje de España* (VI, 1776). Sería, pues, posterior a *Las meninas* (1656) y una de las últimas obras de Velázquez.

Es curioso que este cuadro no fuera pintado para el rey, sino para su montero, lo que explica que no entrase en las reales colecciones hasta el siglo XVIII en que, al parecer, se agrandó, tras el incendio del palacio viejo en 1734, en que sufrió algunos desperfectos. La composición varía según incluyamos o no el arco (“muy goyesco”, según J. Rogelio Buendía en *El Prado Básico*, pág. 226). Muy concreta y cerrada si el cuadro se reduce a su origen, se diluye aunque gana en *aire* con la añadidura, con la que algunos elementos (como la escala de madera, que no se sabe donde se apoya) quedan mal explicados. Se ha elogiado mucho el garbo y la belleza de la obrera que devana, a la derecha (Aracne), y sobre cuya nuca y espalda cae la luz; pero no es menos asombrosa la vieja de la izquierda (Minerva) cuya rueca va tan aprisa que sus radios desaparecen al impulso de una mano que ya no es más que una mancha: increíble representación dinámica, dos siglos y medio antes de que la pintura europea se propusiera (con los futuristas en particular) la expresión visual del movimiento.



## 63 *La Venus del espejo*

Lienzo. 122,5 × 177 cm

Londres. The Trustees of the National Gallery, 2057

PROCEDENCIA Don Gaspar Méndez de Haro, marqués del Carpio y Heliche (1651-1686) / Duque de Alba (1688-1802) / Don Manuel Godoy (vendida después de 1808) / Londres, Buchanan (1813) / Rokeby Hall, Yorkshire / J. B. S. Morritt / Londres, Agnew and Son, en 1905 / Desde 1906 en la National Gallery.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 34, Mayer 58, Pantorba 90, López Rey 64, Bardi 105, Gudiol 132.

También conocido con los nombres de *The Toilet of Venus* (El tocado de Venus), *Venus y Cupido* y *The Rokeby Venus* (La Venus de Rokeby) por haberse conservado en este lugar del Yorkshire, en la colección Morritt, antes de su venta en 1905 e ingreso, al año siguiente, en la National Gallery, este lienzo es generalmente considerado como una de las obras maestras, no sólo de Velázquez, sino de toda la pintura europea del siglo XVII. Excepcionalmente expuesto fuera de Inglaterra, figuró en la exposición "Velázquez y lo velazqueño" (Casón del Buen Retiro, Madrid, 1960-61), en el tercer centenario de la muerte del artista y ahora llega a Madrid por segunda vez, a no ser, como algún autor cree (cf. Jonathan Brown, pág. 178, en relación con López Rey), anterior al segundo viaje a Italia, y por tanto de la década de los cuarenta, contemporáneo de *La coronación de la Virgen* (Prado, [CAT. 59]) y pintado en Madrid, con lo que esta estancia en la Villa y Corte sería la tercera.

La autoría es indiscutible. La fecha, en cambio, ofrece algunas dudas. Para unos sería necesariamente anterior a 1648, fecha de la salida de Velázquez de Madrid, ya que aparece en 1 de junio de 1651 en el inventario del "menaje de la casa del Excmo. Sr. Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Eliche", sobrino y sucesor en el favor de Felipe IV del conde duque de Olivares, con una descripción bastante acertada: "Una pintura en lienzo de una muger desnuda tendida sobre un paño pintada de espaldas recostada sobre el brazo derecho mirándose en un espejo q. tiene un niño de la mano de Velasquez", documento descubierto en 1952 por don José Manuel Pita Andrade y publicado por Neil MacLaren ese mismo año en el catálogo de "The Spanish School" de la National Gallery (pág. 77). Como ya había otra "Venus" en el inventario realizado a la muerte de Velázquez, en 1660, en su propio taller, que no puede ser la que nueve años antes poseía Heliche (o Eliche o Liche, según los escribanos), parece probable que, como escribe con gracia Pantorba (pág. 166) "tenemos, pues, otro desnudo de Velázquez por descubrir".

Es cierto que el estilo del artista estaba lo bastante maduro para no necesitar ver los cuadros de Tiziano y otros venecianos en Italia, ya que había visto otros en las reales colecciones españolas; pero también es posible que en su viaje segundo reafirmara esas admiraciones y quisiera pintar una Venus, aun sin que le encargara el tema el libertino marqués madrileño, a quien pudo, por lo demás, enviar el cuadro desde Italia antes de su propio regreso a España, cuando desembarcó en Barcelona, en junio de 1651, precisamente en las fechas en que ya se acababa de inventariar dicho lienzo en Madrid.





A favor de que lo pintase en Italia, además de ciertas influencias, más o menos dudosas, del *Hermafrodita* Borghese (hoy en el Louvre) del que mandó Velázquez hacer un vaciado, o de uno de los *ignudi* imitando bronce, que Miguel Ángel pintó en la bóveda de la Capilla Sixtina (bajo el triángulo de *David y Goliat*), que apunta Charles de Tolnay (cf. “La Venus au Miroir, de Velázquez” en *Varia velazqueña*, I, pág. 339 y ss.), quien piensa que pudo hacer posar a una joven modelo en la misma postura que ese fresco “qu’il a donc ainsi refait d’après nature”, está la idea, algo romántica, de que quisiera pintar un tema de desnudo ante los numerosos ejemplares que veía en Italia por todas partes, acaso movido por su amor hacia una desconocida de que, al parecer, tuvo un hijo, según ha publicado Jennifer Montagu en *Burlington Magazine* (1983, págs. 683-84). En cualquier caso, conocía a la perfección antes de ese viaje las “poesías” que Felipe II encargó a Tiziano. Y sabemos que para el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid pintó cuatro temas mitológicos (perdidos en el incendio) de los cuales, dos trataban temas —*Psiquis y Cupido y Venus y Adonis*— que parecen exigir desnudos femeninos.

El tema del tocado de Venus ha sido repetidamente pintado antes de Velázquez, por Tiziano, Tintoretto, Veronés y Rubens, y ya, como señala Tolnay, Giovanni Bellini pintaba en 1515 una *Mujer al espejo*, hoy en Viena. El de la mujer acostada deriva de la *Venus* de Giorgione (Pinacoteca de Dresde), tema muy aprovechado por Tiziano, en especial en la *Venus* de los Uffizi de Florencia. En las reales colecciones madrileñas había un *Tocado de Venus* de Tiziano, con un Cupido sosteniendo el espejo (tres ejemplares en el Ermitage de Leningrado, en la Cá d’Oro de Venecia y en la National Gallery de Washington), pero con Venus de frente. Rubens pinta su *Venus* de espaldas, con un espejo que refleja su rostro (Viena, Kunsthistorisches Museum), pero con el cuerpo erguido, como el precedente. Velázquez combina ese tema con el de la Venus acostada, de que existían dos ejemplares de Tiziano en el Alcázar (n.ºs 420 y 421 del Museo del Prado), pero de frente. Muy acertadamente, Tolnay, que admite diversas influencias, pero sobre todas las del *ignudo* de la Sixtina, nos recuerda que el mismo Rubens aconsejaba (en *De imitatione statuarum*) inspirarse en los antiguos, pero mirando el modelo natural. De hecho, como de costumbre en Velázquez, todas las influencias y precedentes quedan asumidos y digeridos, y lo que estamos viendo es un prodigio de naturalidad y de novedad, a la vez cotidiano y sorprendente.

Es, una vez más, el mito desmitificado y vuelto del revés, como quería Ortega y Gasset; o, más exactamente, la realidad inmediata sirviendo de referencia a una idea, como he tratado de demostrar en el libro *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, que concluye sobre una larga meditación sobre este cuadro de Velázquez (2.ª parte, cap. III). “Acostada sobre las sábanas de seda gris de un lecho protegido por una cortina carmesí, una mujer desnuda, vista de espaldas, parece embebecida en la contemplación de su rostro, en un espejo ornado de cintas azules que le tiende un niño alado y desnudo, de rodillas en la misma cama. El gris y el rojo ponen de manifiesto la maravillosa carnación de esa mujer y de ese niño. Las alas de éste no permiten dudas respecto a su condición sobrehumana: se trata, sin duda, de Cupido, y la mujer acostada es, probablemente, su madre, Venus”. Aquí se introduce una breve reflexión sobre el espejo y su valor óptico y emblemático, en especial en la pintura de los Países Bajos. Velázquez hace repetir a ese espejo la

imagen que no era posible en el cuadro (cf. las cabezas de los reyes en *Las meninas*), pero insuflándole una significación conceptista.

Si comparamos el Cupido de Velázquez con los que sostienen espejos en Tiziano, Veronés o Rubens, veremos que no se parece a ellos. “Cupido se está arrodillando, bajando la cabeza con aire melancólico; no pone las manos separadas en el marco del espejo, como lo hubiera hecho sin duda de interesarle sólo sostenerlo; las tiene una sobre otra, cruzadas, no como un devoto, sino como un preso, y sobre las muñecas le cae esa cinta que nunca ha servido para colgar el espejo (no hay más que ver cómo están colgados los cuadros en *Las meninas* o en *La familia del pintor* de Mazo) sino que es la ligadura con la que, voluntaria, pero tristemente, el Amor se ata a la imagen de la Belleza. Cupido nos aparece así rendido y prisionero, pero sin rebelión, de esa fatal hermosura. La mujer que nos da insolente la espalda no se preocupa más de Cupido que del espectador. Toda su atención está concentrada en su rostro, reflejado en ese espejo que es atributo de Verdad y de Vanidad. Y cabría proponer un título más para este cuadro emblemático: *El Amor vencido por la Belleza*. Alciato no lo hubiera inventado mejor, pero lo hubiera inventado de otro modo”.

Permítase esta larga cita, que me evita mayores desarrollos. Respecto a la cara que el espejo refleja, de una insensibilidad aldeana, según la opinión de Carl Justi, que recoge Tolnay (ver también *Gazette des Beaux Arts*, 1949, pág. 32), hasta el punto que MacLaren y Gerstenberg han creído en la posibilidad de un añadido de otra mano, Tolnay señala, tan atinadamente como suele, que “no se trata de un ‘retrato mitológico’ (Tiziano) sino de la mitología que se revela de repente en el ‘retrato’ de un ser cualquiera”. Ello pudiera venir a abundar en mi hipótesis emblemática: el espejo, que es verídico, no puede ocultarnos la vulgaridad de un rostro que no corresponde a la idea de belleza de un cuerpo divinizado; y el propio Cupido, que está preso de esa imagen, ni siquiera la mira, sino que nos la enseña, acaso para moralizar.

Aunque sobre el concepto de belleza aplicada a lo erótico, que varía constantemente a lo largo de la Historia, habría también mucho que hablar. La diabólica tentadora del *Santo Tomás* de Orihuela [CAT. 29] no es, a nuestro gusto, más atractiva que la *Venus del espejo* (y más nos vale olvidar las tentadoras musicales de los “San Jerónimo” de Zurbarán o de Valdés Leal...).

Para no alargarnos más en estas disquisiciones, contemplemos el cuadro, tan auténtico y real que, en marzo de 1914, una sufragista lo acuchilló con siete puñaladas (que, por suerte, apenas se notan), como si tratara de asesinar a esa mujer...









## 64 Vista del jardín de la "Villa Medicis", en Roma

Lienzo. 48 × 42 cm

Madrid. Museo del Prado, 1210

PROCEDENCIA Alcázar de Madrid, inventarios de 1666, 1686 y 1700 / Salvado del incendio de 1734, pasa al Buen Retiro, inventarios de 1772, 1789 y 1794 / Palacio Real Nuevo / Museo del Prado desde 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 42, Mayer 154, Pantorba 102, López Rey 157, Bardi 102, Gudiol 61.

La fecha de este cuadrito y su pareja, otra vista del mismo jardín romano [CAT. 65], es discutida por los eruditos. Indudablemente, ambos están pintados del natural, es decir, durante el primer viaje a Italia (1629-30) o en el segundo (1649-51). El catálogo del Prado recoge ambas hipótesis, sin decidirse por una. A favor de la primera está el hecho de que Velázquez vivió en la Villa Medicis en el verano de 1630, según atestigua Pacheco (*Arte de la Pintura*, I, cap. VIII): "Llegó a Roma, donde estuvo un año muy favorecido por el Cardenal Barberino, sobrino del Pontífice (Urbano VIII), por cuya orden le hospedaron en el Palacio Vaticano... Después, viendo el Palacio o Viña de los Medicis, que está en la Trinidad del Monte, y pareciéndole el sitio a propósito para estudiar y pasar allí el verano, por ser la parte más alta y más airosa de Roma... pidió al conde de Monte Rey, Embaxador de España, negociase con el de Florencia le diesen allí lugar... y estuvo allí más de dos meses, hasta que unas tercianas le forzaron a baxarse cerca de la casa del Conde...". Muchos (como Gerstenberg, López Rey, Gudiol, Pérez-Sánchez, Camón Aznar...) se inclinan por la primera fecha; el catálogo del Museo, a partir de 1933 indica, aunque sin certidumbre, la segunda fecha, apoyada en "la crítica actual (que) los considera, por la técnica admirable, obras de la segunda estancia romana del pintor"; en la última edición (1985) manifiesta mayor reserva. A favor de la datación tardía estuvieron Von Loga y Allende-Salazar, y más tarde, Trapier, Brown, Bardi, etc. Personalmente (1983, págs. 84-85) me incliné por la primera fecha, vista la semejanza técnica con el paisaje del fondo de *La túnica de José* de El Escorial [CAT. 25], pintada en el primer viaje, y la vecindad del casino Ludovisi, con los frescos de Guercino. Hay que tener en cuenta que estos dos cuadros pudieran ser parte de los cuatro paisajes comprados al pintor en 1634 por el protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, para el rey, según carta de pago (publicada por Cruzada Villaamil, *Anales...* 1985, pág. 32) en la que, entre otras pinturas, de Velázquez y otros, se alude a "cuatro paisitos". Para Trapier, Velázquez "no estuvo influído por sus contemporáneos, sino que fue más allá de su tiempo, y la pintura ha sido con frecuencia comparada a los paisajes romanos de Corot". Según esta autora, esas dos obras "no reflejan en absoluto la tensión dramática de las escenas de Salvator Rosa, que estuvo en Roma en ese año, ni la belleza clásica de los paisajes de Claudio Lorena y Poussin" (*Velázquez*, pág. 311).

Un interesante artículo de Enriqueta Harris (en *Burlington Magazine*, septiembre, 1981) titulado "Velázquez and the Villa Medici" aporta precisiones importantes sobre la fecha de esos paisajes basadas en una noticia de Glenn M. Andres (1976), quien fecha las dos *vistas* en 1650, siguiendo el parecer de





Lafuente Ferrari, sin mencionar la anterior estancia de Velázquez en la villa. En ese artículo, Andres se refiere a dos campañas de trabajos de restauración en esa residencia; la primera, en 1626, en expectativa de la llegada del gran duque Ferdinando II en 1627, se realizó en 1626, esto es con bastante anterioridad al primer viaje de Velázquez; la segunda, entre 1648-49, durante la estancia del cardenal Carlo de Medicis, tío del gran duque, en la villa. En dos documentos se habla de reparaciones en lo que Andres llama "the grotto", y que probablemente es la gruta artificial a que da entrada la *serliana* en el paisaje de Velázquez que llamamos "la tarde", aunque este estudioso no se refiere al cuadro. "Estos son para reparaciones de lo que se llama *la gruta*, *la gruta de su alteza* y *la gruta del Príncipe-Cardenal*, y también para reparaciones de algunas de las grutas menores debajo de la balaustrada, cercanas a la *gran gruta*. De acuerdo con las cuentas del carpintero y el albañil las obras incluyeron la restauración de los muros y entrada de la *gruta*, y realizaron estanterías para almacenar el vino, y soportes para el techo, que estaba en peligro de caer", es-



Detalle de *La túnica de José*.  
Véase CAT. 25, pág. 169

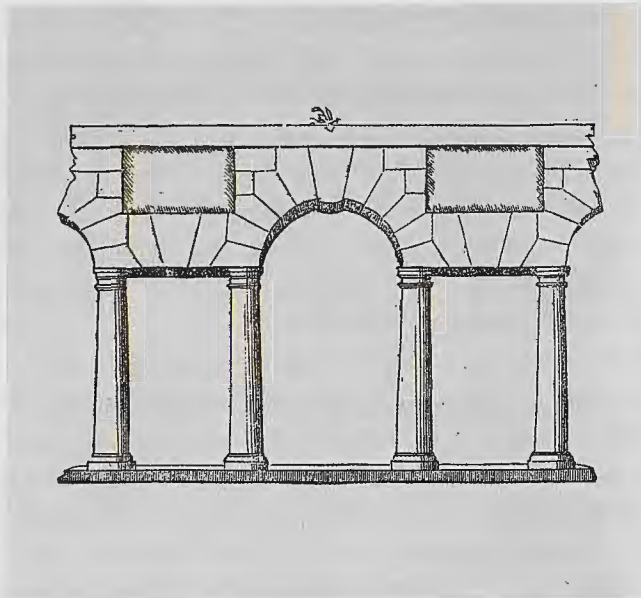
cribe E. Harris. Las cuentas se refieren a febrero y marzo de 1649, “pero seguramente no fueron las únicas, ya que es improbable que todas las reparaciones necesarias se hicieran en pocas semanas”. De aquí se deduce, que, cuando Velázquez llega a Roma, en mayo de 1649 (cf. J. M. Pita Andrade, 1960, págs. 403-404), los tablones que cierran la entrada de la serliana estuvieran todavía colocados, tal y como él los pinta en *La tarde* y siguieran colocados todavía durante parte de su estancia. En ese caso habría que fechar ambos cuadros (que son sin duda, contemporáneos) entre mayo de 1649 y noviembre de 1650, duración de la estancia del pintor en Roma.

Es evidente que según situemos estas dos obras en 1630 o veinte años después, su asombrosa novedad, aunque no desaparece (y Trapier lo muestra), varía; afirma Brown (1986, pág. 205) que “el dibujo del natural era ya, en 1649, una práctica extendida, mientras que el óleo al aire libre seguía siendo una modalidad infrecuente”. Los tratadistas italianos solían afirmar que fue Agostino Tassi el primer paisajista inspirado en el natural y que Salvator Rosa pintaba al aire libre, lo que es difícil de creer a juzgar por sus paisajes, muy bellos, pero nada naturalistas y con un énfasis teatral muy barroco. Los de Poussin son, como todo en él, cosa mental; los de Lorena, magníficos espectáculos luminosos. Velázquez es el primero en plantar su caballete en el jardín de la villa, para ejecutar del natural esas dos *impressions*, como hubiera dicho Claude Monet (y de ahí que suelen conocerse como *La tarde* y *El mediodía*). Los paisajistas en Roma dibujaban del natural, a veces con efectos de aguada tan eficaces como los de los citados, y ejecutaban luego sus cuadros al óleo en el taller. Brown reproduce (1986, pág. 205) un dibujo del inglés Richard Symonds (British Library, Londres) de hacia 1650-52, que representa un “esbozo de caja para pintar al aire libre”. Pero no hay ejemplos fidedignos de su empleo ni de cuadros así ejecutados.

Pero ¿eran cuadros las dos vistas de Velázquez? Según Pantorba (1955, pág. 185) “Velázquez no se propuso pintar dos ‘países’ sino sólo recoger unas fugaces impresiones”. No son cuadros, sino “dos apuntes, dos simples notas de color”. Y Justi decía, en la óptica de su tiempo (1888), que “acabados, hubieran sido deliciosos; tales como están la fantasía tiene que ayudar a ver”.

No menos difícil de explicar que la técnica y el lugar de ejecución es el tema. Es totalmente anacrónica (en sentido de avance incomprensible) una pintura hecha sin una idea previa, sin un tema argumental. En Poussin, en Claudio Lorena, en Salvator Rosa, en los paisajistas en Roma a mediados del siglo XVII, hay que justificar el paisaje por una acción o episodio con personajes, por pequeños que éstos sean; por ello se ha tratado de analizar la intención de los seres humanos apenas bosquejados por Velázquez. En el cuadro que nos ocupa, *La tarde*, hay dos hombres charlando, ante una puerta serliana, tapada con unos tablones, como si estuviera en obras, que da paso a un interior oscuro que sabemos es una gruta (porque sigue existiendo); sobre el arco corre una balaustrada que cierra la parte superior de la terraza, y sobre ella hay un lienzo, posiblemente un mantel o sábana, arrugado, sobre el que asoma el busto de una persona, aparentemente mujer, posiblemente criada. Un fondo de cipreses hace resaltar, en claro, los citados detalles. En la parte baja hay macizos de boj o arrayán, de uno de los cuales sobresale un busto, al parecer un Hermes barbado; el muro, a la derecha de la serliana, muestra unas pilastras y unas hornacinas, donde se expone una estatua. El cuadro pareja de





Sebastiano Serlio. Pórtico tomado del  
*Trattato de architettura*. Venecia, 1537

éste, *El mediodía* [CAT. 65] representa también una serliana, pero en situación antagónica a la anterior (ambas existen aún) dando a un amplio paisaje (el de la actual villa Borghese) a través de tres ventanas, a una de las cuales se asoma un caballero; la del centro está ocupada por una estatua de Ariadna recostada, como la que Velázquez trajo a Madrid (Prado); en primer término, entre dos macizos de boj, un jardinero se inclina atendiendo a lo que le dice un eclesiástico, de ropón carmesí, ambos apenas esbozados y con tan poca materia que el fondo se transparenta. Es difícil (aunque no imposible) atribuir a los dos caballeros del primer cuadro comentarios de arquitectura sobre la obra en ejecución de la gruta y a los segundos alguna consulta de jardinería. Pero ello no *justificaría* estas pinturas a ojos de los eruditos de su tiempo.

A mi juicio (Gállego, 1983, pág. 85), la explicación se basa en la repetición del tema de la serliana: un hueco terminado en medio punto flanqueado por dos huecos menores, adintelados: un tema arquitectónico, de los tan respetados por los pintores de la época, como aconsejaba Vicencio Carducho, paradigma del tratadista-pintor académico y enemigo de Velázquez y los “caravagistas”, en sus *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), donde asevera que el pintor es “advertido y majestuoso arquitecto” y dedica a la arquitectura, enteramente, el Diálogo 8.º. Velázquez parece indicarnos que el pintor ha de ser, ante todo, *pintor*, y verá la arquitectura como un motivo pictórico, que varía según su situación y la hora del día: casi una demostración (aunque parezca anacrónico) como las que Monet se proponía al pintar sus series de la catedral de Rouen o de la estación de Saint Lazare. ¿Qué es una serliana? Visualmente, lo que ordenen las circunstancias, un marco opaco a un espacio luminoso o un marco claro a un espacio oscuro, como en este caso. Y el hecho de que la represente en obras, cerrada por bastas y mal ordenadas tablas, acentúa esta intención *desacralizadora* del tema arquitectónico. Para acabarlo de expresar

claramente, en el tendedero de la terraza, del que sobresalen los palos, hay un lavadero oculto y una criada va a poner su lienzo a secar sobre la señorial balaustrada palladiana, a lo Veronés. Aquí se adelanta el artista un siglo a los vedutistas de ruinas romanas (tales como Panini, Hubert Robert o Fragonard) muy amigos de animarlas con lavanderas y ropa tendida al sol. Esta lección la da Velázquez con su característica indiferencia hacia los no avisados, seguro de que su regio patrono la entendería. Y de hecho el cuadro, que no llegaba a serlo, pasó a la colección regia como una auténtica lección de pintura pura.



## 65 Vista del jardín de la "Villa Medici", en Roma

Lienzo. 44 × 38 cm

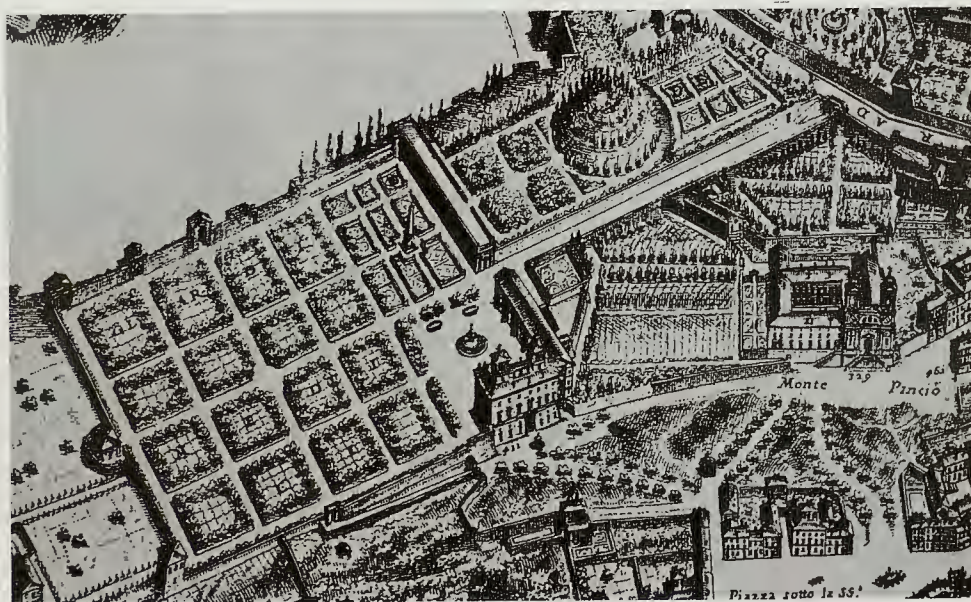
Madrid. Museo del Prado, 1211

**PROCEDENCIA** Se supone sea uno de los lienzos adquiridos a Velázquez por el rey a través del protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, en 1634 / Figura en los inventarios del Alcázar de 1666 y 1686 y en el de 1772 del Palacio del Buen Retiro / En el Prado, desde 1819.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 43, Mayer 155, Pantorba 103, López Rey 158, Bardi 103, Gudiol 62.

Sobre las discusiones respecto a la fecha de este cuadro, cuya autografía está fuera de dudas, véase lo que se recoge en el comentario a su pareja, también en el Museo del Prado [CAT. 64]; el catálogo del Museo no toma una postura definida en el dilema planteado por los críticos entre el primer viaje de Velázquez a Roma (1630), cuando residió cierto tiempo en la Villa Medici, y el segundo viaje (1650-51), recogiendo ambas hipótesis. El estudio sobre el tema publicado en 1981 por Enriqueta Harris parece inclinar las probabilidades hacia la segunda de estas fechas, entre mayo de 1649 y noviembre de 1650.

El cuadro aquí comentado suele conocerse con el nombre de *El mediodía*, para distinguirlo de su compañero, llamado *La tarde*. Ambos figuraban en el inventario del Alcázar en 1666 y, tras el incendio, pasaron al Buen Retiro. Como hemos indicado al comentar *La tarde*, el tema parece ser una variación "proto-impresionista" sobre un arco flanqueado por dos huecos adintelados que se conoce con el nombre de "serliana" por haberlo publicado Sebastiano Serlio. En *El mediodía*, a través de esa serliana, que es como una ventana abierta a un paisaje de cipreses, percibimos la variación de tonos atmosféricos que algunos llaman "tercera dimensión" y la luminosidad de ese fondo se conjuga con la del propio motivo arquitectónico, sobre el que cae un sol cenital, entre las frondas de unos árboles; en *La tarde* sucede lo contrario:



G. B. Falda. Detalle del *Plano de Roma*, con vista topográfica de la Villa Medici. 1676







ese motivo arquitectónico destaca en claro sobre un fondo oscuro, de la gruta a que da acceso y de la fila de cipreses que surgen tras ella. Sin embargo, se ha buscado “argumentos” más literarios; tan inverosímil parece que un pintor del siglo XVII pinte del natural (como evidentemente están hechos estos dos cuadritos) un paisaje sin “tema” religioso o literario.

Se ha tratado de explicar, por eso, quiénes pueden ser los dos personajes, abocetados, del primer término de *El mediodía*. A la derecha aparece un hombre con ropas cardenalcias que parece dar órdenes a un jardinero, que se inclina ligeramente ante él. Hay otro personaje, en silueta, con capa, que parece contemplar el paisaje y que por esa actitud nos recuerda a los del romántico alemán Gaspar-David Friedrich (1774-1840) que ponen en relación al espectador con un espacio diferente y que no acabamos de ver o comprender. El de Velázquez es una colina (la actual Villa Borghese) vista desde otra colina (la de la Trinitá dei Monti), dejando entre ellas un espacio más hondo (hoy vertiginosa y ruidosamente convertido en autopista) que el hombre de espaldas ve y nosotros, no. Pero acaso el “personaje” más importante del cuadro sea la estatua recostada que ocupa, sobre un plinto, la parte inferior del arco central: se trata de una *Ariadna*, (en la época también llamada *Cleopatra*) semejante a la que el propio Velázquez adquirió para Felipe IV, monumental escultura que hoy podemos ver en el propio Museo del Prado. La sombra del mediopunto cae sobre ella y la deja en una ligera penumbra, que acrecienta su aspecto de persona humana, sirviendo de contrapunto horizontal a los tres agudos cipreses que surgen, ya lejos, tras ella. La estatua fue trasladada más tarde al palacio Pitti de Florencia.

Por esa escultura algunos llaman a este paisaje *La logia de Ariadna* o *El pabellón de Ariadna*, al estar construida la serliana, a modo de *loggia*, sobre uno de los torreones de la muralla Aureliana, comúnmente llamada en Roma el *muro torto*. L. Díaz del Corral, que ha tratado con acierto estos temas (ver “Los

*Ariadna*. Escultura clásica adquirida por Velázquez, en Roma, para Felipe IV. Madrid, Museo del Prado



paisajes de la Villa Medici y el espíritu de la antigüedad”, en *Varia velazqueña*, I, pág. 280 y ss.), señala que también Corot pintó, casi dos siglos después, un paisaje en este lugar. También ha tratado del tema Antonio Bonet Correa (*Goya*, número dedicado a Velázquez, 1960, *Archivo Español de Arte*, misma fecha, y en los estudios velazqueños publicados, en la misma, por la Casa de Velázquez).



Lienzo. 81,3 × 69,9 cm

Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund, Rogers Fund, and Bequest of Miss Adelaide Milton de Groot (1876-1967), by exchange, supplemented by gifts from the friends of the Museum, 1971 (1971.86)

PROCEDENCIA Nápoles, colección Baranello / Id., colección de sir William Hamilton, hacia 1798 / Venta Hamilton, Londres, 1801; por 39 guineas lo adquiere el conde de Radnor / Longford Castle, Inglaterra, desde 1811 / The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1971.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 180, Mayer 351, Pantorba 98, López Rey 517, Bardi 106, Gudiol 135.

El ingreso de esta obra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en 1971, "principally from purchase funds bequeathed by Isaac D. Fletcher & Jacob S. Rogers, supplemented by gifts from friends of the Museum" a un precio jamás alcanzado anteriormente por un cuadro, llevó inmediatamente a la popularidad un retrato hasta ese momento conocido sobre todo por los especialistas, por haber pertenecido a colecciones privadas. Stirling fue el primero que supuso que este cuadro, propiedad del conde de Radnor, quien lo había adquirido poco antes (1801), pudiera ser el retrato de Juan de Pareja, de que tan elogiosamente habla A. Palomino en su *Museo Pictórico* (1714-1724) como luego veremos.

Pero poco después, otro erudito, Waagen, descubría en la colección del conde de Carlisle (en Castle Howard) un retrato semejante. Stirling, catalogó ambos en 1848, lo que más tarde hizo también Curtis, mientras Bürger no recogió ninguno. Carl Justi citó los dos. Cruzada Villaamil sólo uno, pero dándolo por perdido y citando a Palomino. En 1898, Aureliano de Beruete afirma que "el retrato de Pareja pintado por Velázquez es sin duda el que posee el conde de Radnor"; cuadro que figuró en 1873 en la exposición de Viejos Maestros de la Royal Academy de Londres, que volvió a exponerlo en 1904 y 1921. El cuadro de Carlisle, un poco más pequeño que el de Radnor (74 x 60 cm), fue adquirido por Archer M. Huntington, para donarlo a la Hispanic Society of America (en 1925), que admite que "no es la mejor versión, pero una cercana réplica... evidentemente pintada en el taller del maestro y bajo su dirección. La falta de espontaneidad en el tratamiento del traje gris verdoso, la pérdida de firmeza en el trazo y la debilidad de los brillos son notables". (*A History of the H. S. of America Museum and Library, 1904-1954*, Nueva York, 1954, pág. 246).

Sobre la fecha de la ejecución apenas hay discrepancias. Palomino la sitúa en 1650, inmediatamente antes del *Retrato del Papa Inocencio X* (Galería Doria-Pamphili), pues Velázquez "quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural; hizo la de Juan de Pareja..." (Palomino, op. cit., III, 106). Afirmación discutible, ya que poca relación tiene el rostro oliváceo del "moro" con el cutis rojizo del Papa, pero que se suele aceptar sin discusión.

En el mismo libro y tomo (III, 128), Palomino incluye la biografía de Juan de Pareja "natural de Sevilla, de generación mestizo y de color extraño. Fue esclavo de don Diego Velázquez y aunque el amo (por el honor del arte)











Juan de Pareja. *La vocación de San Mateo*.  
Madrid, Museo del Prado

nunca le permitió que se ocupase en cosa que fuese pintar, ni dibujar, sino sólo moler colores y aparejar algún lienzo, y otras cosas ministeriales del arte y de la casa, él se dio tan buena maña que, a vueltas de su amo y quitándose del sueño, llegó a hacer de la Pintura cosas muy dignas de estimación”. Como he señalado en otro libro (Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1976, pág. 85), la costumbre de tener un ayudante esclavo era bastante extendida: Pacheco, maestro de Velázquez, tenía uno turco; Murillo tuvo otro, cuyo origen no consta. No olvidemos que en ese momento se discute la nobleza de la Pintura como Arte Liberal ya que no figura con sus compañeras en el Trivio ni en el Cuadrivio. Velázquez en ese tema era muy puntilloso (ver op. cit., en especial cap. VIII), pero sólo por voluntad regia llegó a ser caballero de Santiago, contra el parecer del Consejo de dicha Orden.

A este respecto, hemos de recordar, aunque dudosa, la anécdota que nos refiere Palomino: conociendo Pareja la costumbre del rey, cuando se llegaba al taller de Velázquez (que estaba en el mismo Alcázar) de volver (o hacer volver) los cuadros que estaban arrimados contra la pared, Pareja colocó en esa posición un cuadrado que había pintado. “Apenas lo vio el rey cuando llegó a volverlo; y al mismo tiempo, Pareja, que estaba esperando la ocasión, se puso a sus pies y le suplicó le amparase para con su amo, sin cuyo consentimiento había aprendido el arte...”. Ello dio lugar a Felipe IV de pronunciar una frase lapidaria dirigida a su pintor: “No sólo no hablad más de esto, pero advertid que quien tiene esta habilidad no puede ser esclavo”. Velázquez (que acaso estaba al tanto de la astucia de su ayudante) no puso obstáculo alguno a esta manumisión. Y Pareja, agradecido “todo lo restante de su vida sirvió, no sólo a Velázquez... sino después a su hija, que casó con don Juan Bautista del



Mazo". J. Brown no recoge la anécdota y fecha la manumisión de Pareja en 1654, en virtud de un documento firmado por su amo en Roma.

Juan de Pareja parecía nacido en Sevilla, hacia 1610, ya que Palomino escribe que "murió en esta villa, por el año de 1670, a poco más de los sesenta de su edad". (Según Brown, nació en Antequera en fecha desconocida). Cuando en 1650 acompañó a su señor a Italia, tendría unos cuarenta, que es la edad que aparenta en este retrato, en el cual su amo le dio una orgullosa pres-tancia, digna de un Otelo. El Museo del Prado posee suyo un gran lienzo de *La vocación de San Mateo* (225 x 325 cm) firmado y fechado en 1661, en un papel que el propio pintor, retratado de cuerpo entero, lleva en la mano. Este retrato permitió la identificación del de Velázquez, un par de lustros anterior. Ni en ese cuadro, ni en una *Huída de Egipto* (Museo Ringling, Sarasota) ni en el *Bautismo de Cristo* de 1667, que ofrece asombrosas semejanzas con El Greco (Museo de Huesca), demuestra Pareja que aprendiera nada del estilo de su maestro y más se acerca a un italianismo convencional, a diferencia de Mazo, que imitó con éxito la técnica de Velázquez. Pese a ello y según el inapreciable Palomino tuvo "singularísima habilidad para los retratos" hasta confundirlo con Velázquez. Si el retrato del autor teatral Agustín Moreto y Cabañas, del Museo Lázaro Galdiano (en cuyo dorso figura como de Velázquez), es de Pareja, como supone Camón Aznar (*Summa Artis*, tomo XXV, págs. 390-92), era un buen retratista, aunque más cercano a Murillo que a su dueño y señor, acaso por esa orgullosa postura del liberto, que da a su efigie velazqueña su nobilísimo aspecto. Según López Rey, hacia 1630 fue a Madrid con su hermano Jusepe, y sería entonces cuando entró en el taller de Velázquez, mucho antes de su retrato de Roma, que López Rey fecha entre el 10 de julio de 1649 y el 19 de marzo de 1650.

Este retrato fue expuesto en esta última fecha en el pórtico del Panteón de Agripa, entonces iglesia de Santa María de la Rotonda, según era costum-



Juan de Pareja. *La vocación de San Mateo*. Detalle.  
Madrid, Museo del Prado



Detalle cat. 66





Juan de Pareja. *Bautismo de Cristo*.  
Huesca, Museo de Bellas Artes

bre de los pintores por la fiesta de San José y (según el testimonio de Palomino, citando al flamenco Andrés Esmit (Schmit) “todo lo demás parecía pintura, pero éste sólo verdad; en cuya atención fue recibido Velázquez por Académico romano”. Ese éxito lo presagiaba ya la admiración de sus amigos romanos a quienes, anteriormente, había enviado el cuadro con el propio Pareja como recadero y que “se quedaban mirando el retrato pintado y a el original, con admiración y asombro, sin saber con quién habían de hablar o quién les había de responder” (Palomino, *ibid.*), auténtico *trompe-l'oeil* a que Velázquez ya estaba acostumbrado (retrato de Pulido Pareja) según ese autor.

Como juicio estético, sigue en pleno valor el de un pintor y crítico como Beruete que dice así: “La cabeza, de un tono cobrizo, destaca, llena de relieve y de expresión, sobre la blancura del cuello. La abundancia de la crespa cabellera acentúa aún más el carácter del personaje. El fondo es gris verdoso. Por el brío y la espontaneidad del retrato, bien se ve que Velázquez... lo pintó... de un golpe” (Beruete, 1898). Gudiol (1973, pág. 268) “observa un brusco retorno a la paleta sobria de sus primeros tiempos, con preponderancia del negro” y se asombra de ese rostro “sin apenas elementos lineales. Sólo las manchas cromáticas, el modo de depositar la materia, con arrastres geniales, y aprovechando a veces ciertas asperezas, determinan los rasgos del personaje”.

Como indiqué en mi libro (*Diego Velázquez*, 1983, pág. 111) Velázquez ingresó el 13 de febrero de 1650 en la cofradía “*Dei Virtuosi*” de la iglesia de la Rotonda (Panteón) y por eso pudo exponer el retrato de su esclavo el siguiente 19 de marzo, en unión de los cuadros de los demás cofrades. Es decir, que la realidad contradice la anécdota de Palomino, invirtiendo los hechos:

aunque es probable que el ingreso en la “Congregazione dei Virtuosi” se debiera a que éstos habían ya visto el cuadro, llevado a su sede por el propio modelo. La nobleza casi desdeñosa del esclavo, señorialmente vestido, con la rica valona de encaje de Flandes (que estaba prohibida en España hasta a los súbditos libres y que hasta Felipe IV evitaba, en pro de la austeridad de las costumbres) y la firmeza casi desafiante de su mirada, incluso la banda o tahalí que cruza su pecho, acentúan ese carácter casi guerrero, que nos hace pensar en el celoso marido de la Desdémona shakespeariana. Es, sin duda, uno de los más formidables retratos de Velázquez, pese (o debido) a su sencillez cromática, que concentra toda la fuerza en la cara del modelo. Copiando desabridadamente esa efigie, años después, para autorretratarse en el cuadro de *San Mateo*, Juan de Pareja debió de percatarse de su incapacidad de ser, no un hombre libre, sino un gran pintor. Pese a lo cual, es probable que, como señala Pantorba (1955, pág. 178), el ejemplar Carlisle se pintara, bajo la dirección de Velázquez, tal vez por el propio Pareja (cf. T. Rousseau y E. Faby, estudios sobre el cuadro, publicados por el Metropolitan Museum, 1971). Además de la réplica o copia de la Hispanic Society of America, Nueva York (ejemplar Carlisle) existe otra en el Musée Chéret, de Niza, procedente de la colección Trachel de la misma ciudad francesa.



Juan de Pareja (?). Agustín Moreto.  
Madrid, Museo Lázaro Galdiano



## 67 *Autorretrato*

Lienzo. 45 × 38 cm

Valencia. Museo de Bellas Artes

PROCEDENCIA Colecciones Vaticanas / José Martínez 1798 / Francisco Martínez Blanch / Donado por Martínez Blanch a la Academia de San Carlos de Valencia, en 1835.

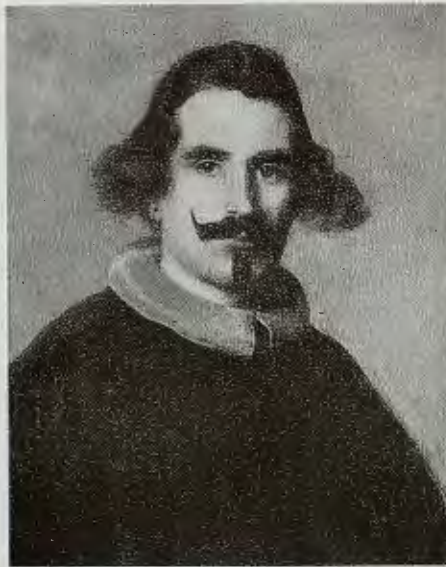
BIBLIOGRAFÍA Curtis 198, Mayer 172, Pantorba 77, López Rey 171, Bardi 82, Gudiol 143.

Han sido variados los autorretratos de Velázquez admitidos por los investigadores. Mayer anotaba diez; Lefort admitía nueve; Curtis, ocho; seis, Stirling, Bürger y Cruzada. Allende-Salazar sólo admitía uno, éste del Museo de Valencia, como autorretrato propiamente dicho; dejamos aparte, evidentemente, el autorretrato que figura en *Las meninas* [CAT. 73], que es indiscutible. Ha perdido verosimilitud el que algunos autores creían ver en *Las lanzas* [CAT. 35]. Pantorba admite como probable el cuadro de la galería Capitolina, de Roma (n.º 39 de su catálogo), considerado autorretrato por Justi, pensando en el aludido por Pacheco como de su propiedad y pintado en Roma, durante su primer viaje. Beruete pensaba que ese cuadro era de Velázquez, pero posterior a esa fecha de 1630. Por otra parte, Richard Norton (en 1918) seguido por Allende-Salazar (en 1925) piensan que ese cuadro fue pintado por Bernini, pintor, amén de escultor y arquitecto. El cuadro capitolino es excelente, pero pudiera representar a un clérigo, dado el cuello blanco que lleva.

El cuadro de Valencia aparece con la típica golilla almidonada, propia de la época de Felipe IV. Desde Federico de Madrazo, lo han considerado



Velázquez (?). *Autorretrato*.  
Florencia, Galleria degli Uffizi



Velázquez (?). *Autorretrato*.  
Roma, Galleria Capitolina







Autorretrato de Velázquez.  
Detalle de *Las meninas*.  
Véase CAT. 73, pág. 421

autorretrato Stirling, Curtis, Lefort, Beruete, Justi, Allende-Salazar, López Rey (n.º 176), Pantorba, con dudas (n.º 77), Gudiol (n.º 143), Bardi (n.º 82, con reparos). Trapier (1948, págs. 333-36) cree que, dado su mal estado de conservación, es imposible atribuirlo con certeza al maestro; algo semejante piensa Camón Aznar (1964, II, pág. 684) que lo califica de “cuadro duro y sombrío, en el que han hecho grandes estragos el tiempo y las restauraciones. Ello impide dar un dictamen enteramente favorable a la seguridad de que sea de mano de Velázquez”, aunque Camón no duda en que el personaje retratado sea el pintor “si se le relaciona con el que aparece en *Las meninas*”. En contra de otros pareceres, este crítico considera que ese lienzo es cuadro entero y no un fragmento, como piensan otros relacionándolo con una media figura de la Galería de los Uffizi, de Florencia. (Sobre el tema, ver los estudios de César Pemán, Luisa Becherucci y Felipe M. Garín en *Varia velazqueña*). En bibliografía reciente, Jonathan Brown reproduce, como frontispicio de su libro so-

bre Velázquez (1986) el cuadro de los Uffizi, como "After Velázquez" (según o copia de Velázquez) y recoge, como posible obra suya, el cuadro de Valencia que, como tal, figuró en la gran exposición de París *Cinco Siglos de Arte Español* (Petit Palais, 1987, n.º 27).

Sobre la posible fecha tampoco hay unanimidad, creyendo Allende y Pantorba que el modelo aparenta unos cuarenta años, por lo que sería pintado entre 1638 y 40, mientras Beruete lo cree posterior, hacia 1644-49, y Pemán, comparándolo con el de *Las meninas* lo sitúa en los cincuenta. Para Mayer pudiera ser una copia. Camón subraya que "es obra enérgica, de rasgos muy secos, de gran precisión de dibujo..." y expresión que se aparta de la expresión abierta del autorretrato de *Las meninas*. Los que defienden su autenticidad hacen derivar de él el de la Pinacoteca de Munich, los dos de los Uffizi de Florencia y otros dos de las antiguas colecciones británicas Cook y Ellesmere.



Pretendido autorretrato de Velázquez.  
Detalle de *La rendición de Breda*.  
Véase CAT. 35, pág. 213



Lienzo. 74 × 58,5 cm

Londres. The National Trust, Kingston Lacy (Bankes Collection)

PROCEDENCIA Figura en la colección del marqués del Carpio en 1682 / Adquirido en Bolonia por un antecesor de Ralph Bankes

BIBLIOGRAFÍA Bardi 100, Gudiol 141.

La limpieza, hace pocos años, de este lienzo por la National Gallery de Londres reveló uno de los más magistrales retratos realizados por Velázquez durante su segunda estancia en Roma. Según Palomino (*Museo Pictórico*, III, 106, 5.º), además de retratar al Papa Inocencio X, “retrató al Cardenal Panfilio, a la ilustrísima señora Doña Olimpia, a Monseñor Camilo Máximo, camarero de Su Santidad, insigne pintor, a Monseñor Abad Hipólito, camarero también del Papa, a Monseñor mayordomo de Su Santidad y Monseñor Miguel Angelo, barbero del Papa, a Ferdinando Brandano, Oficial mayor de la Secretaría del Papa, a Jerónimo Bibaldo, a Flaminia Triunfi, excelente pintora. Otros retratos hizo, de los cuales no hago mención, por haberse quedado en bosquejo, aunque no carecían de semejanza a sus originales; todos estos retratos pintó con astas largas, y con la manera valiente del gran Ticiano y no inferior a sus cabezas...”. Agrega nuestro historiador y pintor que también retrató a “Juan de Pareja, esclavo suyo” a cuyo retrato [CAT. 66] dedica las mayores alabanzas. Es probable que, entre esos retratos bosquejados o a medio acabar, figurasen los del mecenas Cassiano del Pozzo, protector de Poussin y amigo de Francesco Barberini, muy querido por Velázquez, a quien acaso retratara también (sobre el tema ver Gállego, *Diego Velázquez*, cap. 7: *La Roma de Inocencio X*, Barcelona, 1.ª edición, 1983). Por desgracia se han perdido (aunque no hay que desconfiar de que alguno de ellos aparezca) los retratos de doña Olimpia, cuñada del Papa, del abad Hipólito, del mayordomo de quien Palomino calla el nombre, de Brandano, de Bibaldo y de Flaminia Triunfi (al no pensar arriesgadamente que su retrato es *La Venus del espejo*, de la National Gallery de Londres [CAT. 63]). Se conservan el magnífico de *Inocencio X* (Roma, Galería Doria-Pamphili); el exquisitamente rosado busto del cardenal *Camillo Astalli* (Hispanic Society, Nueva York), a quien Palomino, Pantorba y otros autores confunden con Camillo Pamphili; el supuesto de *Miguel Angelo, barbero del Papa*, que se identifica con la preciosa cabeza de la colección Wildenstein [CAT. 69]; el ya citado *Juan de Pareja* [CAT. 66]; y este *Camillo Massimi*, que se une a esta exposición en su edición madrileña. Pantorba incluye, entre las obras de autenticidad no probada, el del *Mayordomo del Papa*, que perteneció a la colección del marqués de Salamanca (más tarde de la duquesa de Dreyfuss-González, París), que puede ser de Velázquez, o retocado por él (lo que al crítico parece más probable) o simplemente copia de Pietro Martire Neri (n.º 172 del catálogo de Pantorba); Gudiol lo recibe por auténtico (n.º 142 del catálogo de 1973).

Como he escrito en otro lugar (op. cit.) “el gran protector de Velázquez (en Roma) será monseñor Camillo Massimi, mecenas asimismo de Poussin; tiene unos treinta años cuando Velázquez le pinta ese retrato (colección Bankes) de tan increíble sencillez; el pintor concentra el interés en la luz dor-







Velázquez. *Cardenal Camillo Astalli Pamphili*.  
Nueva York, The Hispanic Society of America

mida sobre el rostro, con una nitidez que prelude a Vermeer, un rostro prematuramente obeso, ligeramente irónico y abúlico”. Es un retrato de amigo y, en efecto, según Haskell (cf. el excelente estudio *Patrons and Painters*, Londres, 1963) lo fueron desde entonces; cuando, años después, Massimi, nombrado nuncio en España, se queda detenido en su viaje (acaso en Sagunto) por orden de Felipe IV, que desconfía de él, Velázquez, por una vez, muestra sus sentimientos: “Señor mío —escribe al nuncio en desgracia, el 28 de marzo de 1654, en una carta, en el British Museum, publicada por Enriqueta Harris— yo tuve grandísimo gusto con su carta (...) y mucho más tuviera de verle en esta corte, y si en tanto se le ofreciera a V.S. Ilma. mandarme, aquí me tiene a su obediencia, con muchos deseos de servirle...” (cf. *Varia velazqueña*, tomo II, n.º 160, pág 286).

El retrato, que figuraba en 1677 en la colección del retratado, fue identificado por Enriqueta Harris en 1958 (*Burlington Magazine*) por lo que no figura en estudios anteriores. Gudiol (n.º 141) y Bardi (n.º 100) lo recogen; también Camón Aznar lo admite muy elogiosamente (1964, II, págs. 740-41), recordando que un antecesor de Ralph Bankes lo adquirió en Bolonia, adonde había pasado de la colección del marqués del Carpio, donde figura en

1682. La identificación de este cuadro como retrato de Massimi se debe a otro retrato que le pintó Carlo Maratta después de 1670 y que fue grabado a su muerte, en 1677, por "Alb. Clowet", de innegable parecido con el de Velázquez, aunque visto más de frente.

Lo más asombroso de este hermosísimo cuadro son las vestiduras azules del monseñor, que, con el blanco del cuello y los tonos rojizos de la cara, forman una armonía inhabitual en el pintor, tan sólo comparable con el retrato de *La infanta Margarita* de 1657, del Kunsthistorisches Museum de Viena.



## 69 *El llamado barbero del Papa*

Lienzo. 48,3 × 44,4 cm

Nueva York. Colección particular

PROCEDENCIA Chilham Castle, sir Edmund Davis, Inglaterra / París y Nueva York, Wildenstein & Co. / Nueva York, colección particular

BIBLIOGRAFÍA Curtis 229, Mayer 463, Pantorba 170, López Rey 482, Bardi 101, Gudiol 139.

La primera noticia de este cuadro es su exposición en Londres, en 1909, en las Grafton Galleries, como propiedad de sir Edmund Davis, en Chilham Castle. En 1936, A. L. Mayer lo incluye como obra autógrafa, no anterior a 1647, en su catálogo de Velázquez y sugiere que pudiera ser un personaje de la corte papal de Inocencio X, acaso un bufón. Más tarde piensa en un barbero. Palomino, en su biografía de Velázquez (*Museo Pictórico*, III, 106, V), afirma que además de retratar al santo padre “retrató a el Cardenal Panfilio (Camilo Astalli Pamphili, retrato en la Hispanic Society of America, de Nueva York), a la ilustrísima señora Doña Olimpia (Maidachini, cuñada del Papa, retrato desaparecido) a Monseñor Camilo Maximo (Massimi, retrato en la colección Bankes de Wimborne [CAT. 68]), camarero de Su Santidad, insigne pintor, a monseñor Abad Hipolito, camarero también del Papa, a monseñor (Cristoforo Segni) mayordomo de Su Santidad (cuadro discutido de la colección Kister, Suiza) a monseñor Miguel Angelo, barbero del Papa, a Ferninando Brandano, Oficial Mayor de la Secretaría del Papa, a Jerónimo Bibaldo, a



Velázquez. *Inocencio X*.  
Roma, Galleria Doria Pamphili







Velázquez. *La Venus del espejo*.  
Londres, The National Gallery.  
Véase CAT. 63, pág. 369

Flaminia Triunfi, excelente pintora (que hay quien identifica con *La Venus del espejo*, de la National Gallery de Londres [CAT. 63]). “Otros retratos hizo, de los cuales no hago mención, por haberse quedado en bosquejo, aunque no carecían de semejanza a sus originales: todos estos retratos pintó con astas largas y con la manera valiente del gran Tiziano y no inferior a sus cabezas...”. Este cuadro no es bosquejo, sino que está perfectamente terminado; al no ser un monseñor, de los citados por Palomino, se ha creído que puede ser el barbero del Papa y con ese apodo se ha quedado.

La autografía es generalmente admitida. Tan sólo Pantorba incluye este retrato entre las “obras de autenticidad no aclarada”, aunque señalando que “la reproducción basta para darnos idea de la admirable calidad pictórica —y además ‘calidad velazqueña’— de este retrato”, que sitúa en fecha muy cercana a 1648 o, quizás, en el último decenio de la vida del pintor (Pantorba, 1955, pág. 235). Señala Gudiol que “las facciones están reciamente perfiladas por sus propias sombras, que producen una acusada acentuación del relieve. La técnica, al margen de la mayor acentuación del claroscuro, no es dramática ni analítica, sino simple, directa y sintética. Son también las variaciones de tono y las diferencias de toque en el tratamiento de la pasta las que determinan las zonas del rostro, partiendo de la oscuridad del fondo, que sirve para dar a la mirada una referencia de valores, hasta el brillo de la piel de la frente. En

suma, es una obra en la que todo lo puso el pintor” (Gudiol, 1973, pág. 281). Pensamos que en esta concentración de los valores en la faz del retratado, apuntando apenas el cabello, el traje y el cuello blanco (con qué finura) Velázquez ha podido recordar ciertos retratos de escuela veneciana, Tintoretto y los Bassano, pero también de escuela española, El Greco y Tristán. Se trata de un admirable trozo de pintura, en el cual, gracias a la elegancia distante de los largos pinceles de Velázquez, una fisonomía vulgar adquiere visos de nobleza y una sutil expresión de afable y resignada melancolía. Renunciando a los encantos del color (que tanto cuenta en los retratos coetáneos del papa, en sinfonía de carmesíes en la galería Doria Pamphili, de Roma; de Camillo Massimi, en azules profundos; de Camillo Astalli, en luminosos rosas). Velázquez logra aquí una obra maestra en su austeridad, paradójicamente luminosa en sus atmósferas tenebristas. Tal como está, es difícil pensar, como Mayer, que pudiera ser fragmento de un cuadro mayor. El propio Pantorba, ante “un cuadro tan hermoso... donde bien puede decirse que sentimos el aliento del hombre retratado”, significa como un “exceso de cautela” el no decidirse a admitir su autografía. La fecha más probable será la de 1650.

Brown (1986, nota 28, pág. 297) apunta que no existen datos que permitan identificar al modelo con el barbero Michel Angelo Augurio, ni con ningún miembro concreto de la corte romana. En cualquier caso, el apodo se ha impuesto, con mayor posibilidad de acierto que otros (cf. Gállego, 1983, cap. 7.º, *La Roma de Inocencio X*).



Lienzo. 44,5 × 40 cm

Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection, 1949 (49.7.43)

PROCEDENCIA Se ignora la fecha de salida de Madrid / París, colección Ledieu, en donde la cataloga Curtis en 1883 / Nueva York, colección Payne Bingham, desde 1899 / Id., Jules S. Bache collection desde 1928 / Id., The Metropolitan Museum of Art, desde 1949 (49.7.43).

BIBLIOGRAFÍA Curtis 249, Mayer 521, Pantorba 107, López Rey 385, Bardi 109, Gudiol 145.

Este retrato es posterior al otro del mismo museo (colección Robert Lehman [1975-1.147]), en que la hija de Felipe IV y de Isabel de Francia parece más niña. Para Pantorba, éste sería el último retrato de María Teresa pintado por Velázquez, hacia 1654; Bardi, en cambio, piensa que pudiera ser de 1651, ya que las facciones de la modelo le parecen más juveniles que en el retrato oficial “de los dos relojes” (Kunsthistorisches Museum, Viena), que fecha en 1652; también Gudiol da 1651 como fecha de ejecución, poco tiempo después del anterior, señalando que “el rostro resulta en este lienzo más efectista, con toques de luz raras veces utilizados por nuestro pintor” (Gudiol, 1973, págs. 285-86) López Rey piensa en 1651-52, nada más regresar Velázquez de Italia, separado tres años del anterior, pintado antes del viaje, que se notan en la forma de las sienes, más convexa, y en el almendrado ojo izquierdo; en la época del primer retrato, María Teresa tendría unos diez años y en el “de los dos relojes”, que este crítico fecha a fines de 1652 o comienzos del 53, pocos meses más de los quince, mientras que en el que aquí contemplamos puede tener unos trece. La autografía parece generalmente admitida. También es opinión generalizada que esta cabeza es un fragmento de un lienzo mayor. López Rey advierte que tiene añadidos en los cuatro lados (1978, págs. 42 y 154-55). En su catálogo *raisonné*, en que figura con el n.º 385, este autor señala las diferentes medidas que se han ido dando de este lienzo: en 1920, 34,4 x 38,3; más tarde, 33 x 37,5. Al sufrir los añadidos 44,5 x 40 cm.

Carl Justi (en las sucesivas ediciones alemanas y en la española de 1953), ha señalado el aspecto diplomático de esta multitud de retratos que Velázquez ejecuta en sus últimos años, en relación con las bodas de los vástagos del rey de España con otros príncipes europeos: envíos a Viena y Bruselas, pero también a París. Señala a este respecto Jonathan Brown que hasta el cardenal Mazarino, ministro de Francia, pese a las guerras, parecía desear un retrato de María Teresa con miras a un matrimonio con el futuro Rey Sol, que en efecto, tendría lugar más adelante; pero también el archiduque Leopoldo Guillermo parecía pretender la mano de la infanta. De París llegaban numerosas peticiones de retratos, en parte debidas a Ana de Austria, hermana de Felipe IV y reina de Francia (Brown, 1986, págs. 217-18. Como señala este autor, con gracia, “volaba, al parecer, la paloma de la paz y en el pico llevaba lienzos en lugar de la rama de olivo”). Ello explicaría la intervención frecuente del taller en estas obras, dada la abundancia de ellas y el bajo precio en que se pagaban. Por el retrato de María Teresa, que el embajador de Venecia encargó a don Luis de Haro, para sus, momentáneamente, enemigos franceses, en 1653, y que acaso sea el que aquí nos ocupa, se pagaron tan sólo







Velázquez. *María Teresa de España*.  
Viena, Kunsthistorisches Museum

cincuenta reales (Justi, 1953, pág. 674-76 y Brown, 1986); acaso una réplica de taller cumplió el objeto del encargo, que era conocer las facciones de la posible novia de un soberano.

En esta preciosa cabeza, la infanta mira y no mira al espectador, con la reserva de una honesta doncella; eso hace pensar que sea anterior al retrato “de los dos relojes”, en que mira fijamente a quien la mira, con aire soberano. El tocado de la muchacha es original y delicioso; en vez de las moñas, lazos y plumas lleva esparcidos por la apretada y rizosa cabellera (o peluca) gran cantidad de lazos o adornos de tela fina en forma de mariposas, que parecen posadas sobre un arbusto cuya flor fuera la cara de la joven. Se cuentan más de una docena, más la que, más cercana a la sien de la infanta, tiene cuerpo de



Taller de Velázquez. *María Teresa de España*.  
Philadelphia Museum of Art,  
colección John G. Johnson



Velázquez. *María Teresa de España*.  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,  
colección Robert Lehman

mariposa verdadera. “Ante este complicado ornato capilar ¿qué habría hecho un artista de menos ‘recursos’ técnicos que el maestro?” —se pregunta Pantorba— (1955, pág. 188). “Pese a todo, la cabeza se salva por la sola virtud del pincel velazqueño, diestro, como ninguno, en toques de gracia”.

Con este tocado conocemos tan sólo otras dos versiones, réplicas o copias, que reproduce Bardi (1969, n.º 109-A y 109-B, pág. 104); la más interesante, con el letrero en francés “LINFANTE. MARIE. TEREZE” (semejante al que hasta hace pocos años llevaba el retrato de la Infanta Margarita, del Museo del Louvre) hace pensar que esa versión perteneciera a la casa real de Francia. Hoy está expuesta en el Museum of Art de Filadelfia, colección Johnson. Tiene el interés de que se ve parte del busto y brazos de la retratada, al haberse copiado el original antes de ser recortado.



## 71 *La reina Mariana de Austria*

Lienzo. 231 × 131 cm

Madrid. Museo del Prado, 1191

PROCEDENCIA Estaba en El Escorial en 1700, y aparece en los siguientes inventarios de 1746, 1771 y 1794 / Pasa al Museo del Prado en 1845.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 232, Mayer 848, Pantorba 109, López Rey 355, Bardi 110, Gudiol 148.

Este retrato es uno de los mejores de la última década del pintor. El ser necesariamente posterior al segundo viaje de Velázquez a Roma, 1649-51, ya que antes de su partida todavía la nueva reina no había llegado a Madrid, y, en 1651, ella estuvo enferma tras su primer parto, amén de consideraciones estilísticas, limita las hipótesis de datación a partir de 1652. El catálogo del Museo del Prado indica 1652-53, con lo que coinciden López Rey y Pantorba.

Gudiol da 1652, como Brown (1986, pág. 221) y Bardi. El hecho de que en 1653 se enviara a Viena una réplica de este cuadro (hoy en el Museo del Louvre, anteriormente en el Prado, donde llevaba el n.º 1190; fue objeto de un convenio en 1941, entre los gobiernos francés y español, en unión de otras obras), cifre más aún estas fechas. Pantorba concede el n.º 108 de su catálogo al retrato de *Felipe IV, armado, con un león a los pies*, [CAT. 72], “cuadro inconcluso” que “se pintaría entre 1652 y 1654” y que “empareja perfectamente con el retrato que sigue —de la reina— de dimensiones idénticas” (pág. 189); es el que figura en el catálogo del Prado con el n.º 1219, como pintado hacia 1653 y en el cual “lo magistral de algunos trozos declara la intervención de Velázquez” y advirtiendo que “en El Escorial este retrato tenía por pareja el admirable original n.º 1191” es decir, el que comentamos aquí. Es curioso que este re-



Velázquez. *La reina Mariana de Austria*.  
Dallas, Meadows Museum  
Southern Methodist University









Detalle CAT. 71





Velázquez. *La reina Mariana de Austria*.  
París, Museo del Louvre

trato, de calidad inferior al de la reina, quedase inacabado (“El león está poco más que abocetado” señala dicho catálogo). Ambos cuadros llegaron juntos al Museo, donde, últimamente, han sido colgados formando pareja, lo que no favorece que el público advierta la extraordinaria calidad del retrato de la reina. Ambos parecen haber sido aumentados de altura en la parte superior, cubierta con una cortina roja. En la reciente limpieza se ha descubierto una banda al lado izquierdo, añadida por Velázquez, que “hizo corto” y sobre ella pintó la mano derecha de la reina.







Doña Mariana (o María Ana) de Austria, hija del emperador Fernando III y de la hermana de Felipe IV, doña María de Hungría o de Austria (retratada por Velázquez al paso de la infanta hacia su nuevo país, en 1630) [CAT. 22], nació en Neustad el 21 de diciembre de 1634, y estaba destinada a ser esposa del príncipe Baltasar Carlos, su primo carnal. Pero al morir éste en 1646, su tío Felipe IV, viudo de Isabel de Francia (o de Borbón) desde dos años antes (1644), decidió casarse con su sobrina, pese a la enorme diferencia de edades (el rey, nacido en 1604, tenía más de cuarenta años y ella menos de quince), para conservar la hegemonía familiar en Europa. El matrimonio se realizó, por poderes, el 7 de octubre de 1649 y se consumó a la llegada de la nueva reina a Madrid. Fruto de esta unión fue la infanta Margarita, tantas veces retratada por Velázquez y centro del cuadro de *La familia* o *Las meninas* [CAT. 73], nacida en 1651 y más tarde emperatriz de Austria. En 1657 nace el príncipe Felipe Próspero, que moriría en su infancia, después de merecer el más conmovedor retrato de Velázquez (Kunsthistorisches Museum, Viena). Heredará la corona el príncipe Carlos (nacido en 1661), a la muerte de su padre, Felipe IV, en 1664. Su madre será regente hasta 1675, dejando varios retratos,



Juan Carreño de Miranda. *Doña Mariana de Austria, viuda.*  
Madrid, Museo del Prado

pintados por Mazo y por Carreño, con sus tocas de viuda, sentada a la mesa de autoridad. Morirá el 16 de mayo de 1696.

De estos retratos lúgubres nos ha quedado de doña Mariana una idea triste y lamentable, que acaso responda a su viudez, pero no a su llegada a Madrid, para ser reina. Como he escrito en otro lugar (1983, pág. 116 y ss.) “no hemos de pensar que fuera tan triste.... En 1652, Mariana es alegre, amiga de lujos y diversiones. En 1657, con motivo del cumpleaños de su señor marido, Mariana gastará nada menos que 4.000 ducados en vestidos de oro y plata *falsos*, porque no digan se gastan en esto los dineros, en tiempo tan apretado como éste” (cf. J. de Barrionuevo, *Avisos*, día 4 de abril). En julio de ese mismo año, los reyes estrenan una galera para el estanque del Retiro, con séquito de tritones y nereidas. El fastuoso marqués de Liche —sucesor de Olivares en el favor del rey— organiza fiestas de increíble fantasía y gastos: *Les plaisirs de l'île enchantée* de Versalles serán una imitación de las fastuosas fiestas madrileñas”. Pero, a la vez, la rígida etiqueta de la corte, va amargando el carácter de Mariana. La camarera mayor la reprimió por reír las locuras de los bufones. La preocupación por asegurar la sucesión masculina, en una familia donde los ni-



Juan Bautista Martínez del Mazo. *Doña Mariana de Austria, viuda*. Toledo, Museo de El Greco





Velázquez. *La reina Mariana de Austria*.  
Lugano, colección Thyssen-Bornemisza

ños mueren fácilmente, contra la pretensiones de los partidarios de don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, amargarán sus días de regencia.

En este maravilloso retrato va vestida con un traje negro y plata, que Velázquez anima y armoniza con los rojos de los lazos de las muñecas y peluca, las plumas jaspeadas de ésta, el terciopelo del tapete de la mesa y la gran cortina carmesí que sirve de dosel y marca la dignidad regia de esta joven fea, maquillada con exceso de colorete, pero de admirables manos aristocráticas. La derecha se apoya en el respaldo del sillón, a que tiene derecho como reina; la izquierda sostiene con elegante dejadez el enorme pañuelo de moda en la corte. Un reloj dorado, en forma de torre, subraya asimismo, sobre la mesa de justicia vestida de carmín exquisito, la categoría de esta reina, ejemplo y exactitud de sus deberes y que sabe dar en *punto* sus mercedes (sobre este simbolismo cf. Gállego, 1968, 2, II, pág. 213).

La belleza pictórica es insuperable en esa armonía algo sorda, de grises, rojos, negros azulados y amarillos dorados. El pañuelo es digno del Greco, con sus veladuras tan amplias, y la mano que lo sostiene está pintada, con asombrosa libertad, a grandes pinceladas, blanco, rosa y negro. La peluca (retocada luego, según Brown), es marrón, gris y rosa. Titilan las joyas de oro sobre los encajes y bordados gris plata. La silueta, gallarda y dominante, tiene la fuerza de la época gris, la de los primeros retratos reales; pero asombrosamente encajada en una sinfonía de acordes como no podría soñar un Manet. El cuadro ganaría sin la añadidura de la parte alta del cortinaje, que disminuye la alta estatura de la reina. La pincelada es tan suelta (las “manchas distantes” que elogiaba Quevedo), que sólo un *amateur* tan distinguido como Felipe IV podía admitirla; Luis XIV hubiera exigido mayor “acabado”. También la postura de la modelo es de esa enorme sencillez velazqueña, sin nada de afectación, na-

tural y a la vez majestuosa. Pero, como señalé hace unos años (1983, pág. 118), “todo en este gran lienzo nos interesa tanto o más que su rostro. Al equiparar el ser humano con lo que le rodea, Velázquez vuelve a aquella concepción igualitaria de sus bodegones sevillanos. Más de tres siglos antes que Cézanne, parece pensar que no hay categorías absolutas que pospongan un pañuelo a unas facciones. Y así, con la discreción habitual., conservando el esquema tradicional del retrato de la casa de Austria, el ayuda de cámara está destrozando el principio mismo del retrato: la superioridad semidivina de un ser de sangre real sobre los demás seres, de un ser humano sobre lo que no es humano”.

Hay retratos relacionados con éste, además del del Louvre (que Justí y Madrazo preferían al del Prado) en Viena, Sarasota, Kansas, Lisboa, Madrid (Academia de San Fernando), Lugano y el orante del Prado (n.º 1222), amén del del Metropolitan Museum de Nueva York, y cabeza de Dallas.



Velázquez. *La reina Mariana de Austria*.  
Madrid, Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando



## 72 *Felipe IV, armado, con un león a los pies*

Lienzo. 231 × 131 cm

Madrid. Museo del Prado, 1219

PROCEDENCIA Procede del Monasterio de El Escorial, en cuyos inventarios de 1700, 1746, 1771 y 1794 figura / Allí permaneció hasta 1845 en que vino al Prado.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 112, Mayer 234, Pantorba 108, López Rey 259, Bardi 112.

Este lienzo tenía por pareja en El Escorial el de su esposa segunda, doña Mariana de Austria, muy superior [CAT. 71], al ser una de las más altas obras de Velázquez. El catálogo del Museo señala que “lo magistral de algunos trozos declara la intervención de Velázquez”, afirmación que lleva, como consecuencia, que otros muchos trozos no son tan magistrales, ni, por lo tanto, de Velázquez, sino obra de taller. En 1845 ingresa en el Museo, donde se expone como obra de Velázquez y ayudantes. Beruete lo creía una imitación. Allende-Salazar piensa que fue abocetado por Velázquez y continuado por sus colaboradores, entre quienes Mayer piensa, como principal, en Juan Bautista del Mazo. López Rey piensa, como Beruete, en un imitador de la manera velazqueña. Pantorba, que lo admite como auténtico, con el n.º 108 de su catálogo, lo cree pintado entre 1652-54, y recuerda que Madrazo, en su “catálogo extenso” del Prado (1872) afirma que “su estilo descubre sin engaño que debió de ser pintado en los últimos seis o siete años de la vida de Velázquez”. Cruzada Villaamil lo creía de “hacia 1656”. Mayer piensa que fue diseñado por Velázquez y pintado por Mazo. Camón Aznar arguye que, aunque se ha creído ver en este lienzo una participación de Mazo, la apostura del rey, el color y la técnica llevan al convencimiento de que se trata de un Velázquez, pintado entre 1652 y 1654. Sánchez Cantón pensó en un original del maestro, pero no acabado, haciendo resaltar “la excelencia en la factura de las carnes y de la armadura”.

Es la armadura negra lo más atractivo de este cuadro, en que el rey aparece con guante de gamuza en la diestra, que tiene la bengala, y guantelete en la siniestra, que empuña la espada; parece mucho más alto que en los demás retratos velazqueños. Lleva un cuello o valona de encaje de Flandes, que sirve de contraste con la cabeza, algo avejentada y con aire de preocupación. Los pies, calzados con altas botas de montar, subrayan la leve diagonal de esta figura, algo caída hacia atrás, como cansada. Mesa con piezas de la armadura y león aparecen apenas abocetados.

En todo caso y aun admitiendo la intervención de Velázquez, este lienzo es tan inferior a su pareja que se les hace un flaco favor a ambos exponiéndolos juntos. Mariana merece un lugar muy aparte.





## 73 *Las meninas* o *La familia de Felipe IV*

Lienzo. 310 × 276 cm

Madrid. Museo del Prado, 1174

PROCEDENCIA En el Alcázar en 1666, 1686 y 1700 / Figura en los inventarios del Palacio Nuevo de 1772, 1794 y 1814 / Ingresó en el Museo en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 21, Mayer 166, Pantorba 116, López Rey 229, Bardi 117, Gudiol 155.

No hay dudas sobre la autografía de este lienzo, el más famoso de Velázquez, ni sobre su fecha, 1656, y que entró directamente en el Alcázar de Madrid, en cuyo “despacho de verano” se registra diez años después. Se ignora, en cambio, si el tema partió del rey o del propio pintor, con todas las implicaciones que esto lleva consigo en obra tan compleja, bajo su aparente claridad, y que ha dado (y dará, ineluctablemente) tal cantidad de interpretaciones. El asunto tiene tal carácter de espontaneidad que, hace un siglo, se consideraba como una pintura proto-impresionista. Incluso la explicación, puntual, que nos ofrece el catálogo del Museo sobre esta escena familiar (de hecho, el cuadro se llamaba, en su tiempo, *La familia* —de Felipe IV, se entiende— y con el sentido romano que abarca parientes y domésticos) puede prestarse a discusión, ya que afirma, para comenzar, que está “Velázquez pintando un lienzo con los retratos de Felipe IV y doña Mariana”, siendo que, puesto ese lienzo de dorso, no estamos seguros de lo que el artista pinta (que, como he apuntado en alguna ocasión, pudiera ser el propio cuadro de *Las meninas*, lo que entraría en su complejo y ordenado talante), y, por lo demás, y como Charles de Tolnay ha señalado (ver comentario de *Las hilanderas* [CAT. 62]), no está en acción de pintar, esto es, de aplicar el pincel a la tela en un trabajo manual, sino en actitud de pensar y contemplar el *disegno interno* de la obra, que, antes que el reflejo de una realidad externa y casual, sería la expresión de una doctrina platónica vigente (como ya escribió Menéndez Pelayo) en la “academia” sevillana de su maestro, Pacheco. Nos damos cuenta de que, nada más iniciar la descripción de este cuadro, tan transparente y a la vez misterioso como el agua de una alberca, nos vemos presos en una red de interpretaciones. Un cuadro, en su apariencia natural, tan invisible que justifica la exclamación del crítico Théophile Gautier, al enfrentarse con él por vez primera: “Pero ¿dónde está el cuadro?”.

La escena se sitúa quizá en un aposento del Alcázar de Madrid, donde Velázquez tenía su taller: una pieza amplia, con varias ventanas en el muro de la derecha, de las que sólo dos dejan entrar la luz exterior, y entre las que cuelgan cuadros. Al fondo hay una puerta entreabierta, que da a una escalera muy luminosa, en la que destaca la silueta de un hombre vestido de negro, con capa, sombrero en una mano, mientras la otra parece apartar una cortina; junto a la puerta, un espejo de ancho marco negro refleja las efigies de la reina Mariana y del rey, de busto, bajo una cortina o dosel, como los que Velázquez emplea en sus retratos oficiales; imposible asegurar que ese reflejo lo sea de la realidad, es decir, de la real pareja, situada fuera del cuadro, en el espacio *real* del espectador, que, dada la fuerte iluminación del primer término de la pintura y lo neutro de su suelo uniforme (que puede ser una moqueta, ya que no hay losas ni trama de estera), se confunde con el pintado,









como señala Charles de Foucauld. Imposible averiguar si lo que hay bajo el espejo es un mueble, un arcón; ni si son dos cuadros los rectángulos casi negros a ambos lados de ese fondo, ya que Velázquez no nos brinda explicaciones, sino que nos da los datos, claros o confusos, que está viendo. A la izquierda del espejo parece haber una puerta cerrada, semejante a la abierta. En la parte alta de esa pared hay dos cuadros grandes, casi indescifrables, pero que la paciencia de los investigadores ha identificado con dos copias pintadas por Juan Bautista del Mazo, alumno y yerno de Velázquez, de sendos cuadros mitológicos de Rubens (*Minerva y Aracne*), y de Jordaens (*Apolo y Pan*). No vemos más de ese fondo, ni la pared de la izquierda, ya que el primer término de ese lado lo ocupa el dorso del enorme lienzo ante cuyo anverso está Velázquez, en pie, mirando hacia nosotros (es decir, ¿hacia los reyes?, con el pincel en ristre en su diestra y la paleta en la izquierda, que sostiene asimismo un tiento, muy bien vestido de negro, con mangas acuchilladas de seda blanca, y una cruz roja de la Orden de Santiago, añadida (por el mismo rey, según una legendaria tradición) cuando el pintor fue nombrado caballero de esa Orden, posiblemente ya después de su muerte en agosto de 1660.

El centro de este escenario lo ocupa, con cierta petulancia infantil, la infanta Margarita, nacida en 1651, y que contaba, por tanto, cinco años si este cuadro se pintó, como cree Sánchez Cantón, a fines del verano del 56; en pie (aunque no se ven los suyos, tapados por la falda con guardainfante), de frente hacia el observador (o ¿hacia sus padres?) en cuya dirección (nos) mira. A ambos lados están sus doncellas de honor, llamadas “meninas” (en un lusitanismo usado también para los pajes) que han dado su actual nombre al cuadro, que aparece por primera vez así llamado en el catálogo del Museo de 1843; se trata, pues, de un nombre moderno. Están perfectamente identificadas (sobre ello cf. Fco. Javier Sánchez Cantón: *Las Meninas y sus personajes*, Barcelona, 1943) ya desde la época de Palomino: a la izquierda de la infanta, arrodillada (como de costumbre al servir un alimento) doña María Agustina Sarmiento, que ofrece a la niña, en una salvilla plateada, un búcaro o jarrita de barro colorado, hacia el que Margarita tiende su mano derecha; al lado opuesto, levemente inclinada para mostrar su respeto, doña Isabel de Velasco, la otra “menina”, a cuya derecha vemos a una enana macrocéfala, Maribárbola, de origen alemán, que también mira hacia nosotros, y a su lado, un enanito, tan bien proporcionado que más parece un niño, y que se identifica con Nicolás de Portosanto o Pertusato, nacido en Italia, con el pie izquierdo posado sobre un grande y apacible can, que no se inmuta de ese juego, sentado como está mirando, también, en dirección del observador (o de los reyes). En igual dirección se dirige la mirada de un hombre, de negro, con las manos cruzadas sobre el cinto, apenas abocetado (pues la penumbra donde está, detrás de la Velasco, no permite mayores precisiones) y que ha de ser un “guardadamas”, hacia quien se dirige hablando y manoteando una mujer vestida de dueña, con toca y traje blancos con manto negro, identificada con cierta doña Marcela de Ulloa, que ocupaba el puesto de “guarda menor de damas” desde 1643. Y ya sólo nos queda identificar la figura encuadrada en la puerta del fondo (ver el ensayo de André Chastel sobre *La figure dans l'encadrement de la porte*, Madrid, 1960) que resulta ser José Nieto Velázquez, que fue primero “jefe de la tapicería de la reina” y luego aposentador, como el propio pintor, que no era, que conste, su pariente.









Detalle  
CAT. 73



El *argumento* banal, aunque encantador, sería la irrupción de la menuda infanta (que aparece en un retrato del Kunsthistorisches Museum de Viena con un traje parecido) en el taller donde Velázquez está pintando, posiblemente un retrato de la real pareja de sus padres, y probablemente en presencia de éstos. Las miradas de la niña, el pintor, la enana, el guardadamas, el perro y, de soslayo, doña Isabel, y aparentemente, el aposentador Nieto, se dirigen al espectador colocado frente al cuadro, en el lugar en que, verosímelmente, pudieran estar los reyes, reflejados en el espejo.

Cuenta Palomino —que dedica a este cuadro un capítulo de su *Museo Pictórico*—, que tanto Felipe IV como su esposa, doña Mariana, y “las señoras infantas y damas” solían acudir a ver pintar a Velázquez “estimándolo por agradable deleite y entretenimiento”, lo que certifica la aparente cotidianidad de la escena pintada, cuya complejidad se revela, sin embargo, en el comentario de Lucas Jordán al verla por primera vez, y que también recoge Palomino: “Ésta es la Teología de la Pintura”.

No se engañaba Eusebi, conserje y catalogador del Prado, cuando, en el de 1828, alaba la “composición sabia e ingeniosa, dibujo natural y correcto, cuadro admirable por el colorido y por el efecto de la luz. Se admira en él aquel vapor que se repara en la sala, que envuelve y aleja todos los objetos que deben debilitarse de tono en alejándose... Sólo él podía atreverse a poner un agujero claro en el medio de la composición, de una luz tan viva que hace brillar la puerta, la escalera y la persona que sube por ella, con una verdad que hace dudar si es cosa pintada o si es la naturaleza misma que se está mirando... Este cuadro es un prodigio en las dos perspectivas, lineal y aérea”. A todo ello, a la composición, que repite la forma y proporciones de los dos “tríos” principales (Velázquez, Agustina y Margarita; Isabel, Maribárbola y Nicolasito), con un eco en el perro sentado, y que instala a los personajes en esa sensible cámara semi-oscura del taller, tan meditada que no se advierten los *pentimenti* usuales en las correcciones velazqueñas; a la armonía, algo amortiguada, de los tonos, pero tan valientemente yuxtapuestos como ha demostrado la reciente limpieza del cuadro; a esta maravillosa naturalidad que da a la enorme *conversation piece* un carácter como de improvisación *alla prima*; a todos los valores estéticos y técnicos que hacen de este cuadro una obra maestra incomparable, se han agregado, últimamente, implicaciones y resonancias *de fondo*, que lo han convertido en tema obligado de explicaciones varias, todas coincidentes en su intención de trascendencia. Esta estupenda pintura es, pues, una *cosa mentale* como quería Leonardo da Vinci de las suyas.

Sobre ello no podemos detenernos, ya que desborda los límites de un catálogo de exposiciones (ver la *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, de J. A. Gaya Nuño, Madrid, 1963; los dos tomos de *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960; y los títulos que recoge J. Lassigne en *Les Ménines*, Friburgo, 1973, etc.). Recordaré, solamente, la idea de Charles de Tolnay (1949), para quien Velázquez se sitúa fuera de la composición, como si la viera en su idea, imaginándola más que pintándola, en el momento creador que enaltece al artista. Y los temas de los dos cuadros grandes del fondo, *Minerva y Aracne* (que Velázquez trata también en *Las hilanderas*) y *Apolo y Pan* (referente a la superioridad del dios de las artes sobre el rústico semidiós de los bosques, de quien se vengó tan cruelmente como Minerva de Aracne, por haberse pretendido su rival en la música) nos dan la moraleja (Gállego, 1978) expresada, disimuladamente,









Detalle CAT. 73

en una imagen casi invisible: el triunfo del divino Arte sobre la Artesanía y oficios manuales, considerados secundarios y (en la época de Velázquez), indignos de un caballero (recordar que Velázquez tuvo que *probar*, por los testimonios de Alonso Cano y Francisco de Zurbarán, entre otros muchos, que no tenía ni había tenido obrador de pintura y que, si pintaba, era por obedecer al rey, para alcanzar la anhelada encomienda de Santiago). La nobleza de la pintura fue una obsesión de los pintores del Siglo de Oro, luchando para la *ingenuidad* (es decir, exención de impuestos) de ese arte (Gállego, 1976), y se basa en que la actividad del pintor es idear, inventar, encarnar una idea, siendo la ejecución tan secundaria como el rasgueo de la pluma de un poeta. *Las meninas* no serán, pues, sino la proyección espiritual del artista, la imagen de una idea interna y no la simple imitación del natural, ni el lucimiento de una técnica manual, paradójicamente probada por una imitación y una técnica por-



Detalle CAT. 73

tentosas. Y la cruz que premia esa actividad ha de basarse en renegar de ella (Gállego, ed. 1983, cap. 9).

Pero no caigamos en teorías, mientras no terminemos de contemplar este cuadro, que es, ante todo, eso, una pintura, un “starry interplay of ambivalences”, como escribe J. López Rey, (1963, pág. 13), una conjunción de intenciones y significados, de apariencias y realidades, de técnicas y creación, cuyo mero aspecto visual es capaz de dejarnos en éxtasis. Como decía Carl Justi, “no hay cuadro alguno que nos haga olvidar éste”.

Parece ser que hubo un boceto de *Las meninas* que poseyó Jovellanos (que escribió unas *Reflexiones y conjeturas* sobre el tema) y que, en el siglo pasado, se creyó identificar (por Waagen, Stirling, Bürger y Curtis) con una obra de la colección Bankes, en Kingston-Lacy (Inglaterra), sin duda alguna copia del original.



Lienzo. 128,5 × 100 cm

Viena. Kunsthistorisches Museum, 321

**PROCEDENCIA** Es, con toda probabilidad, un regalo de Felipe IV a la corte de Viena, con proyectos de futuro matrimonio / En 1816 figura en la Galería Imperial. De donde pasa al Kunsthistorisches Museum, catálogo n.º 321.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 253, Mayer 514, Pantorba 111, López Rey 394, Bardi 113, Gudiol 152.

La fecha de este maravilloso retrato, oscila levemente unos meses según los autores: 1653, para López Rey, Camón, Gudiol y Brown, y 1654, hacia donde se inclinan Bardi, Pantorba y el propio Museo. La identificación del personaje se debe a Carl Justi, considerándose antaño retrato de la infanta María Teresa. La infanta Margarita nació el 12 de julio de 1651 y aparenta en el retrato entre dos y tres años. La confusión anterior con su hermanastra se debe a que también llevaba el nombre de Teresa (Margarita Teresa), muy de actualidad en la devoción española a Santa Teresa de Jesús o de Ávila. La célebre capilla Cornaro de la iglesia romana de Santa María de la Victoria, donde Gian-Lorenzo Bernini representará el *Éxtasis de Santa Teresa*, es de 1644-51, es decir, contemporánea de la pequeña infanta, nacida en 1651 y que había de ser el modelo mejor para Velázquez. Las dimensiones del cuadro varían muy ligeramente: de 128 x 100 cm que da el Museo a 128,5 x 100 cm de López Rey y Pantorba hasta 127 x 99 cm que da Bardi.

La infanta Margarita Teresa era hija de Felipe IV y de su segunda esposa y sobrina, doña Mariana de Austria [CAT. 71], y nació casi en los días del regreso de Velázquez de su segundo viaje a Italia, donde había confirmado su extraordinaria valía con los retratos de la corte del papa Inocencio X y la exposición del de su criado Juan de Pareja [CAT. 66]. Pintó de esta princesa cinco retratos auténticos conocidos, el primero éste de Viena y el último el n.º 1192 del Museo del Prado [CAT. 79], considerado la última obra del artista, terminada por su alumno y yerno, Juan Bautista del Mazo, después de la muerte del maestro en 1660. El Museo de Viena posee otros dos, uno con traje claro, semejante y contemporáneo a la figura central de *Las meninas* de 1656 y otro, de 1659, con traje azul y manguito de marfás cibelinas, además de otras réplicas, y de los retratos de la infanta María Teresa (contemporáneo o algo anterior) llamado “de los dos relojes”, y de los príncipes Baltasar Carlos (1640) y Felipe Próspero (1659), todos ellos enviados por Felipe IV a su familia imperial austriaca, en preparación de los matrimonios dinásticos de los Habsburgo. De hecho, si ambos príncipes, malogrados, no llegaron a emparentar con sus primas, Mariana se casaría con su tío, Felipe IV, y la infanta Margarita llegaría a emperatriz de Austria al casarse con el emperador Leopoldo el 12 de diciembre de 1666; muerto su pintor, la retrató entonces J. B. Martínez del Mazo, poco antes de esa boda, con el luto por la reciente muerte de su padre el rey (Prado, n.º 888). Murió prematuramente el 12 de marzo de 1673 y yace en la cripta imperial de los capuchinos de Viena. Por sus retratos por Velázquez se adivina un carácter animado y simpático y el gran lienzo de *Las meninas* (en la época llamado *La familia*) la representa











irrumpiendo en el taller de Velázquez seguida de su pequeña corte de damiselas (meninas) y enanos. Sin ser bella (ni su padre ni su madre eran hermosos, al menos a nuestro gusto del siglo XX) es graciosa y encantadora, con la elegante sencillez y dignidad propia de su familia y de su retratista.

Este cuadro es el más atractivo de todos y uno de los más bellos de Velázquez. La infantita aparece en pie, al parecer sobre un estrado cubierto de una alfombra de lana, negra y roja; apoya su mano derecha en una mesita cubierta por un sedoso tapete azul verdoso y sobre la que hay un búcaro de vidrio con un ramillete de un par de rosas, lirios y pequeñas margaritas, de una libertad de ejecución inverosímil a mediados del siglo XVII; otra rosa, algo mustia, ha caído sobre la mesa. La mano izquierda de la infanta sostiene un abanico cerrado, que acentúa su importancia. Un gran cortinaje verde oscuro enmarca su cabecita de bebé de cutis nacarado, mofletuda, cabellos lisos, rubio pálido y boquita gordezuela y apretada; sus ojos negros tienen ya la expresión distante debida a su rango. El traje es regio, aunque sin guardainfante, de tela asalmonada bordada en plata, con cuello y puños de encaje negro. Lleva al cuello una gargantilla dorada; de oro es también el joyel sujeto al pecho y la cadena, que lo cruza, en bandolera, como era moda en su tiempo. Todo en este retrato subraya, con cariño, la graciosa antinomia entre el aspecto regio y protocolario de un retrato oficial y la ingenuidad encantadora de una niña de poco más de dos años. Lleva, como su madre, lazos en las pulseras, y también en la cintura, pero no en la cabeza, muy simplemente peinada.

El color es de una sutileza armoniosa que entusiasma a los críticos, si la soltura de la técnica los asombra. La cortina y los pliegues del mantel de la mesa trazan una diagonal ante la pared muy oscura, poniendo de relieve la luminosa figura de la niña, contrapesada por las horizontales de mesa y estrado. La falda acampanada, de las llamadas "de alcuza" [ver CAT. 31], subraya por un lado la diagonal del fondo y la contradice por el otro. El *bouquet* del jarroncito de vidrio puede tener intenciones simbólicas (al figurar en él pequeñas margaritas, con rosas y lirios, que son flores regias), pero no podemos afirmarlo. Es como la interpretación de la florida edad de la modelo, semejante ella misma a una gran flor. El vidrio es de un asombroso efecto de brillo y transparencia, logrado con un par de pinceladas.

Fue Stirling el primero que pensó que este "retrato de niña" pudiera retratar a la infanta Margarita (1848), cuya identidad afirma Curtis en su catálogo de 1883, idea que sostuvo Justi, contra quienes (como Cruzada o el propio Museo poseedor) pensaban en su hermana mayor, María Teresa. De este retrato hay una gran réplica, muy hermosa, propiedad de la casa ducal de Alba (Madrid) que muchos consideran autógrafa [CAT. 75].



## 75 *La infanta Margarita*

Lienzo. 115 × 91 cm

Madrid. Colección Excmos. Sres. Duques de Alba

PROCEDENCIA En la casa de Alba, al menos desde 1796.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 254, Mayer 522, Pantorba 111 (b), Gudiol 153.

Es un retrato que repite exactamente el de Viena [ver CAT. 74] que lleva el n.º 321 en el Kunsthistorisches Museum, con una diferencia: que en el de la casa de Alba no existe el precioso florero que da tanto encanto y cierto tono simbólico al cuadro del museo austríaco. Acaso el cabello parece algo más largo en el cuadro madrileño, que, en contra de la opinión de Justi, Mayer, Beruete y Allende-Salazar, afirma Sánchez Cantón que es, no sólo autógrafo, sino que “probablemente es el ejemplar hecho del natural, repetido con mayor soltura, ensanchado en el fondo y completado con un florero, en el del museo de Viena”, lo que haría de él el primero de los retratos que Velázquez pintó de Margarita. Fue expuesto en el Museo del Prado, con otros cuadros de la casa de Alba, en 1942 y Pantorba escribió entonces que “aunque no pertenezca al gran maestro sevillano, siempre será un admirable trozo de pintura velazqueña”. Para Camón Aznar, se trata de una “preciosa réplica”, elogiando la belleza de la materia del traje, que autoriza la atribución de ese trozo al maestro, y asimismo la alfombra roja y la cortina y mantel verdes. Para Gudiol es también un réplica autógrafa del cuadro de Viena, con ligeras variantes. Bardi, que sigue la idea de Allende-Salazar y Lafuente Ferrari de que sería copia de Mazo, la confunde en su ilustración con otro ejemplar (con florero y letrero erróneo) del palacio nuevo de Schleiseim. Trapier y Brown silencian el cuadro de la casa de Alba al tratar del retrato de Viena.

Es de muy celebrar la ocasión que esta exposición nos ofrece de ver juntos esos dos preciosos retratos, única manera de poder formarse una opinión sobre el tema.





Lienzo. 83 × 248 cm; con las bandas superior e inferior añadidas, 127 × 248 cm

Madrid. Museo del Prado, 1175

**PROCEDENCIA** En 1659, Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid / Está registrado en el inventario de 1666, con el texto siguiente: "Otros dos quadros yguales de entrebentanas de a 3 varas de ancho y vara de alto, de dos fabulas, la una de Apolo desollando a un Sátiro, y la otra de Mercurio y Argos, con una Baca; ambos originales de Belázquez, tasados a cien doblones cada uno" / Vuelve a consignarse en los inventarios de 1686 y 1700 / En éste sigue tasado en cien doblones / Tras el incendio del Alcázar en 1734, es llevado a la Armería Real, donde está inventariado con el n.º 57 / En 1735 pasa al Palacio Nuevo / En el inventario de 1772 consta que le ha sido añadida media vara horizontalmente / En el de 1794 se tasa en seis mil reales / Figura, en 1818, en el primer catálogo del Museo del Prado / En el de 1828, el conserje y catalogador Eusebi hace constar que es "cuadro pintado a la primera vez", aludiendo a la magistral soltura de la técnica / Museo del Prado, catálogo de 1985, n.º 1175.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 33, Mayer 55, Pantorba 119, López Rey 62 y 127, Bardi 121, Gudíol 159.

Con la excepción de Camón Aznar, la mayoría de los eruditos fechan esta obra en los últimos años de Velázquez, generalmente en 1659, con lo que sería el postrer cuadro de composición salido de sus pinceles, contemporáneo del *Retrato del príncipe Felipe Próspero* y del *Retrato de la infanta Margarita vestida de azul y plata* (Kunsthistorisches Museum, Viena) ya que el posterior, plata y salmón, del Museo del Prado, lo dejó inconcluso a su muerte y hubo de completarlo su alumno y yerno Juan Bautista Martínez del Mazo (hacia 1662-64). Camón (1964, tomo I, pág. 488 y ss.) lo considera obra pintada entre la llegada del sevillano a Madrid y 1635, pues "siempre nos sorprendió la diferencia de tonalidad tan absoluta entre esta obra y las pinturas de los últimos años de Velázquez", ya que "tiene su gama afín a su época romana y aún recoge la tradición de su etapa grísea madrileña" con "una tonalidad ocre agrisada que corresponde a una paleta no posterior a 1634". El resto de los autores y el catálogo del Museo le asignan la fecha aproximada de 1659. Elisabeth du Gué-Trapièr (1948, pág. 361 y ss.) lo coloca en la vecindad de dos acontecimientos: la llegada a Madrid del Mariscal de Gramont, en octubre de ese año, para pedir la mano de la infanta María Teresa para el rey Luis XIV, visita en la que Velázquez "se encargó de acompañar al Mariscal, en palacio, para mostrarle las pinturas y objetos de arte", y, en relación con ella, la decoración del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, para el cual Velázquez pintó cuatro cuadros de tema mitológico: Venus y Adonis, Psiquis y Cupido, Apolo y Marsias y éste de Mercurio y Argos. Los tres primeros fueron destruidos por el fuego en el incendio de 1734, nefasto para la pintura española, aunque fasto para la arquitectura, ya que dio lugar a la construcción del Palacio Nuevo o de Oriente, uno de los más suntuosos de Europa, muy superior a su antecesor el viejo alcázar, pese a los cuidados de Velázquez y otros artistas por tratar de mejorarlo, por ejemplo en la célebre "pieza ochavada". Jonathan Brown se exhiba sobre estas colecciones de pinturas (cuyas obras maestras fueron a parar al Salón de los Espejos) de Rubens, Van Dyck, Domenichino, Tintoretto, L. Bassano, Ribera, Gentileschi y Velázquez (de quien podía verse el gran cuadro *La expulsión de los moriscos de España*, también totalmente des-







Detalle cat. 76

truido por las llamas en 1734) que pintó esos cuatro nuevos cuadros, cuyos solos títulos nos hacen soñar (Brown, 1986, pág. 245 y ss.).

El propio *Mercurio y Argos* sufrió quemaduras en sus bordes que aconsejaron agrandararlo; ya que en el inventario de Palacio de 1686 el lienzo medía 83,5 x 250 cm, y ha pasado luego a los 127 x 248 que recoge la última edición del catálogo del Prado (1985, págs. 730-31).

Este lienzo formaba pareja con el de *Apolo y Marsias* y estaban destinados a decorar la parte de un muro encima de sendas ventanas, lo que explica su desusado formato longitudinal. El incendio oscureció el barniz (Gudiol, 1973, págs. 292 y 317) y “tenemos la convicción de que una limpieza adecuada devolvería al lienzo su aspecto original”; lo que acaba de hacerse, poniendo de manifiesto la sutileza de tonos argentados de la paleta y la ligereza de técnica, casi acuarelada, que ha asombrado a todos los especialistas. Es evidente que Velázquez aprovecha la dificultad que opone el contraluz de la ventana, debajo del cuadro, para darle un aspecto de sabia visualidad, basada en las graduaciones de la luz natural a que debía de verse. Brown (op. cit) afirma que “la extraordinaria libertad de ejecución vino sin duda propiciada por la ubicación original del cuadro, pero ésta no basta para explicar los atajos técnicos utilizados por el pintor. Se trata más bien, y especialmente para la mirada acostumbrada a la experiencia del arte moderno, de que Velázquez ha llegado de manera intuitiva a comprender la naturaleza dual del arte de la pintura, es decir, su capacidad para crear formas y a la vez expresar su propia esencia”. Como señala Pantorba (1955, págs. 203-4) “en esa tira de tela dos figuras humanas y una vaca no pueden componerse con más acierto, con mayor equilibrio. El juego de las grandes masas y las zonas luminosas, en grave acorde con las sombrías, alcanzan ese punto de lo insuperable que es sello velazqueño... Las formas, robustas, se modelan con asombrosa sencillez, con brío y sin esfuerzo; como quien dice, abocetando”.

En cuanto al propio concepto del tema, Velázquez parte de ese *aggiornamento* tan típico de la cultura española del Siglo de Oro al tratar los temas mitológicos: despojarlos de todo énfasis, “volcar el mito del revés”, como dijo Ortega y Gasset (1943, ed. española 1950, pág. 481), ponerlo en relación con la realidad cotidiana; lo mismo sucede en el *Marte* [CAT. 51] o en *La fragua de Vulcano* [CAT. 23]. El sombrero alado de Mercurio se convierte en un viejo chambergo de plumas tiesas, propio de ese rufián que, tras adormecer al guardián de la vaca con la música de su flauta, se arrastra sigiloso empuñando disimuladamente la espada que ha de asestar el golpe mortal, descubriendo, al caer su harapienta capa, una musculatura de jayán, más que de mensajero del Olimpo. Argos, aunque inspirado (más o menos) en la estatua romana del *Galo moribundo* (Museo Capitolino, Roma), tiene una asombrosa naturalidad en su aspecto de gañán traspuesto. La cabeza, casi enteramente cubierta por el pelo lacio, no carece de nobleza y atrae la simpatía del espectador. Hay en esta figura, adaptada al estrecho espacio del lienzo, algo de la euritmia de los personajes de las esquinas de los frontones clásicos. La luz se apoya en esas piernas, en la mano pesadamente caída, en el pecho, semidescubierto ya a la agresión. La vaca completa esa composición (de la que es causa) con un deslizarse hacia la izquierda que acentúa el afán de huida de Mercurio. Una mancha verdosa y unos sueltos celajes de atardecer completan la atmósfera dormida, pero a la vez tensa, de esta obra maestra.



La fábula, muy conocida, figura en el Libro I de la *Metamorfosis* de Ovidio. Júpiter, enamorado de Io, la envolvió en una espesa neblina para detenerla en su huída y gozarla “sin enfados” (como dice Pedro Sánchez de Viana en su versión castellana de 1589). Asombrada de esa repentina oscuridad, Juno, esposa de Júpiter, sospecha una nueva infidelidad de su marido; y bajando del Empíreo a la tierra, esparce y deshace la nube. Júpiter tiene el tiempo justo de transformar a Io en una bella ternera. Juno, desconfiada, se la pide como regalo y el infiel no se atreve a negarse. La diosa deja a la metamorfoseada ninfa al cuidado del pastor Argos, que tenía la cabeza ceñida por cien ojos, que descansaban a parejas, mientras el resto vigilaba. Júpiter envía a Mercurio, su mensajero divino, que, haciéndose el encontradizo con Argos, le invita a un recital de flauta o siringa, con ritmos tan muelles que consigue que el pastor cierre sus cien ojos; en cuanto le ve dormido, le da muerte y huye con la ternera. Juno, compadecida, recoge los cien ojos de Argos y los coloca en la cola del pavo real, su animal favorito y emblemático.

Es evidente que Velázquez no ha pintado el centenar de ojos cerrados. Argos es un simple guarda fatigado. Tampoco los pintó P. P. Rubens en su cuadro de este tema para la Torre de la Parada, cazadero de Felipe IV (Prado, n.º 1673), en cuyo lienzo contrasta la barroca energía del asesino y de la vaca con la abrumada siesta de Argos. No hay aquí ese silencio, esa cautela del cuadro velazqueño. Es interesante comparar esos temas con la escultura de Thorvaldsen *Hermes* (o Mercurio, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro), versión neoclásica y noble del traicionero dios del comercio, aunque lleve como emblemas, no el caduceo ni el gorro, sino las armas que empleó contra Argos, la siringa y la espada a medio desenvainar.



Rubens. *Mercurio y Argos*. Madrid, Museo del Prado



Detalle cat. 76



Lienzo. 64,1 × 53,7 cm

Londres. National Gallery, 745

**PROCEDENCIA** El cuadro estaba en Florencia, convento de San Donato, en la colección del príncipe ruso Anatole Demidoff, muerto en 1870. La colección fue comenzada por su padre en 1814, lo que hace probable que el cuadro saliera de España tras la guerra de la Independencia, aunque no en el equipaje del rey José. Estaba allí entre 1862 y 1864 / Vendido en París por Emmanuel Sano a la National Gallery, en junio de 1865, en unión de un paisaje de Ruysdael, por 1.200 libras.

**BIBLIOGRAFÍA** Curtis 123, Mayer 247, Pantorba 174, López Rey 273, Bardi 115-D, Gudiol 163.

Este retrato del rey de España es uno de los últimos que le pintó Velázquez, el último según Gudiol (pág. 292). Está en relación con el n.º 1185 del Museo del Prado [CAT. 78], pintado entre 1655 y 1660 según el catálogo, que lo considera anterior al de Londres; el personaje de la National Gallery se diferencia del del Prado en que lleva una cadena de oro con el Toisón, botones dorados en el traje, así como bordados en las mangas, siendo la tela del traje negro mate (paño o terciopelo) mientras la del Prado tiene brillos de seda. Las cabezas son muy semejantes y con la misma golilla, con algunos *pentimenti* en la de Londres. Según McLaren (1952, págs. 62-70), las partes oscuras de la golilla, así como las gudejas rubias de la mejilla izquierda y el fondo a la derecha están algo gastados. También sugiere que el lienzo pueda estar algo recortado en el lado izquierdo si se compara con las dimensiones de sus copias. Según Pantorba, esos dos retratos son los únicos bustos que quedan de todos los que pintó Velázquez del rey, ambos originales del maestro y sin ser copia el uno del otro, ya que Felipe IV aparenta en el del Prado unos dos o tres años menos que en el de Londres (Pantorba, 1955, pág. 194). El modelo tendría unos cincuenta años y la fecha de esos cuadros puede situarse en torno a 1656, año en que Velázquez pinta *Las meninas*, en cuyo fondo aparece un doble retrato de Felipe IV y Mariana de Austria vistos en un espejo; la posición invertida de ambos (él hacia la derecha y ella a la izquierda) en relación con sus retratos aislados abona la hipótesis de que lo que se ve en ese espejo no son los modelos, sino sus retratos, y que refleja un cuadro. También aparece invertido el retrato de Londres en el excelente grabado que sacó de este cuadro Pedro de Villafranca como frontispicio de la *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* (Trapier, 1948, pág. 333, quien piensa, sin embargo, que esa estampa está sacada de un retrato perdido, dadas ligeras diferencias con el cuadro). La limpieza realizada en 1946-47 reveló, según McLaren, que “si bien la cabeza es ciertamente de Velázquez, el vestido y la cadena son de un ayudante”. Según este crítico, sólo tres de las numerosas copias de estos retratos siguen el modelo del Prado, mientras veinte repiten el de la National Gallery. McLaren da a su cuadro la fecha de 1657.

Pantorba avanza la hipótesis de que el cuadro de Londres no fue “manchado” directamente del natural, sino valiéndose del del Prado, como estudio, estando más trabajado el de la National Gallery. Camón cree, en cambio, (1964, pág. 795) dudoso que el cuadro de Londres sea autógrafo de Velázquez.







quez; Armstrong creía lo contrario: ello es prueba de patriotismo, más que de técnica. En ambos es soberbiamente sencilla.

Felipe IV, hijo de Felipe III y de Margarita de Austria, nació en 1605 y subió al trono en 1621. El primer retrato del rey por Velázquez se pintó, según Pacheco (*Arte de la Pintura*) en agosto de 1623. El que examinamos es posiblemente el último, de 1656-57. Durante casi un cuarto de siglo podemos seguir los avances de la edad en las facciones reales, que expresan fatiga y cierta tristeza en los últimos retratos, cuando los problemas políticos, tanto en la Península y Europa como en las Indias, se multiplican. Jerónimo de Barriónuevo cuenta en sus *Avisos* (8 de noviembre de 1656) que aproximadamente en las fechas de este retrato, el rey visitó el panteón de sus mayores en El Escorial y se pasó allí dos horas, solo, de rodillas, "arrimado al nicho donde se ha de enterrar", tras lo que "salió con los ojos encarnizados (*sic*) de llorar y cada uno como un puño... Le han oído decir que ya es hora de ordenar sus cosas y mirar por sí" esto es, por la salvación eterna de su alma (Gállego, 1983, págs. 121-22). Barrionuevo le atribuye la frase siguiente: "Cierto es que estoy con tanto disgusto que deseo morirme, porque ¿quién ha de vivir con lo que cada día me sucede, ni con quien dispone las materias tan mal, para que se yerre todo?". Sin embargo, como he indicado (*op. cit.*), Velázquez no ha querido marcar en su rostro esas decepciones: el rey ha de guardar su distancia, su sosiego mitológico, su indiferencia a las contingencias, que, según los maldicientes, le hacen merecer el nombre de Felipe el Grande, que le dan ciertos cortesanos, "grande como un pozo, más grande cuanto más tierra le quitan". Eso nos ayuda a comprender la expresión lejana y algo adormecida de sus últimos retratos por Velázquez, que siempre es sincero, aunque respetuoso hacia su regio patrono.

Las copias más conocidas de este retrato son (Pantorba, pág. 200) las de los Museos de Viena (Pantorba, n.º 175 y 176) y Cincinnati (id. 177), enumerando también las de la Pinacoteca de Turín, el Ermitage de Leningrado, el Louvre de París, la Galería de Glasgow, la Academia de San Fernando de Madrid, el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, la antigua colección Huth de Londres... Mayer da, en los números 248, 249, 250, 251, 252, 259 y 260 de su catálogo, noticia de otros tantos bustos de Felipe IV derivados del de la National Gallery de Londres. En el catálogo de ésta, MacLaren da una enorme lista de versiones y copias de este cuadro advirtiendo que "las hay de cierta calidad, siendo algunas más pobres y otras, obviamente, pastiches de fecha posterior", y que esa lista está lejos de ser completa. Las copias de Edimburgo, Ginebra y Madrid (Academia de San Fernando) están acompañadas de bustos de la reina Mariana, formando parejas. (Para más detalles ver MacLaren, 1952, y Pantorba, 1955).



Lienzo. 69 × 56 cm

Madrid. Museo del Prado, 1185

PROCEDENCIA Cedido por Fernando VII, junto con otras pinturas, en 1816 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Llegó al Prado, procedente de la Academia en 1827.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 128, Mayer 246, Pantorba 114, López Rey 266, Bardi 115, Gudiol 146.

Este retrato se relaciona íntimamente con el de la National Gallery de Londres (inventario n.º 745) que figura en este catálogo [CAT. 77]. A éste remitimos al lector, respecto a las circunstancias en que ambos fueron pintados, cuando la edad y las desgracias morales y políticas habían dado al regio modelo un aire algo melancólico, sin privarle del sosiego intemporal propio de un soberano español. El cuadro de Madrid tiene un par de pinceladas de luz, debajo del ojo y en la guía del bigote izquierdo, muy acusadas. Pero la mayor diferencia entre ambos retratos es que en el del Prado (que el catálogo del Museo supone anterior al de Londres, como la mayoría de los autores) Felipe IV aparece vestido de un tejido sedoso, mientras en el de la National Gallery va de terciopelo o paño mate y sin brillos, y ostenta botones dorados y bordados en las mangas, además de llevar una cadena con el Toisón de Oro. Pese a todo ello (o acaso a causa de esa riqueza superpuesta) la “Sacra Católica Real



Pedro de Villafranca. *Felipe IV*, en *Descripción... de El Escorial* (1657)





Majestad” parece más intensa, más interior en el cuadro del Prado, como derivada de una esencia personal y no de indumentaria. Vestido de seda negra, con su simple golilla y sin ningún atributo de su realeza, Felipe IV nos resulta más regio; y recordamos la anécdota que se cuenta de Juana de Arco, reconociendo al rey de Francia, mezclado entre los cortesanos de Reims y vestido sencillamente, que quería probar su sobrenatural virtud.

El catálogo del Museo del Prado fecha este lienzo entre 1655 y 1660 y lo considera anterior al de Londres (sobre su numerosa descendencia [ver CAT. 77] y, con más detenimiento, Pantorba, en su n.º 114, referente a este retrato, n.º 117 sobre el de Londres y, ya dentro de las obras de autenticidad no probada, n.º 175 (Viena), 176 (Bilbao), 177 (Cincinnati), y 178 colección madrileña). Sobre la autografía del cuadro del Prado no hay discusiones ni sobre su altísima calidad. Como dice Pantorba “es la efigie más sencilla, la más sobria, la menos espectacular —por lo mismo, la más humana— de cuantas de Felipe IV se conocen”; “un retrato impresionante, penetrante. Lejos, muy lejos de los llamados retratos de corte, nada hay en él compuesto ni convencional, nada rebuscado ni forzado. Es un espejo limpio, transparente, al que se asoma un hombre, la faz y el alma de un hombre”. (*La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, 1955, pág. 194).





## 79 *La infanta Margarita de Austria*

Lienzo. 212 × 147 cm

Madrid. Museo del Prado, 1192

PROCEDENCIA En el Alcázar hasta 1734 / Inventariado en el Palacio Nuevo en 1747, 1772 y 1794 / Ingresó en el Prado en 1819.

BIBLIOGRAFÍA Curtis 246, Mayer 537, Pantorba 123, López Rey 409, Bardi 124.

Este maravilloso cuadro, que Velázquez no pudo concluir y que fue terminado por su discípulo y yerno Juan Bautista del Mazo, será la última obra de Velázquez. En el lienzo de Mazo *La familia del pintor* (Kunsthistorisches Museum de Viena) Velázquez aparece pintando, sin modelo, un retrato semejante, aunque varíen los colores. Manos y cabeza pueden ser obra del alumno, en especial el rostro, “de técnica un tanto pobre y cansada”, como juzga acertadamente Pantorba (1955, n.º 123, pág. 209). Tampoco la cortina de fondo es digna del maestro, en especial las bandas laterales, de otro color. En cambio, nada comparable con el vestido de enorme guardainfante, rosado y plata, de tan pasmosos reflejos que, a escasa distancia, nos ofrece los juegos de luz de la realidad más poética; bello es asimismo el gran pañuelo que sostiene colgante de la diestra, mientras la mano izquierda tiene un exquisito ramillete de rosas y violetas. El traje, que describe el catálogo del Museo como “valona carifiana,



Detalle de *La familia del pintor*,  
de Juan Bautista Martínez del Mazo.  
Viena, Kunsthistorisches Museum.  
Véase pág. 211









jubón degollado de grandes haldas, guardainfante rosa de lama de plata”, resulta así, pese a su (actual) extravagancia, de una incomparable elegancia y hermosura.

No parecen admisibles las teorías que pretenden que Mazo, por orden del rey, quiso poner de actualidad la faz de Margarita, ya muerto Velázquez, para enviarle a su prometido, Leopoldo de Austria. Nos resistimos a creer que Mazo (olvidando aquel respeto que Palma el Joven manifiesta al firmar la inacabada *Piedad* de Tiziano, en la galería de la Academia de Venecia) se hubiera atrevido a poner el pincel en un rostro acabado por su maestro. Por lo demás, este cuadro no se envió a Viena, sino que quedó en Madrid, en el Alcázar. En Viena existe una réplica, más corta, de media figura, que pudiera ser de Mazo. En el catálogo del Prado de 1828 se dice “cuadro pintado con pincel franco y libre y a la primera vez”. Figura como retrato de la infanta Margarita en los cuatro primeros catálogos del Museo, ya que antes se la tomaba por su hermana María Teresa, como en los inventarios de palacio de 1772 y 1794, a cuya idea volvió Madrazo en su catálogo “extenso” de 1872. La confusión puede deberse a que Margarita también se llamaba Teresa, por la devoción de la familia real a la doctora de Ávila, recientemente canonizada; atribución que respetaron también Curtis y Cruzada-Villaamil. Justi y Beruete defendieron la identificación correcta, y lograron que el nombre de María Teresa se le atribuyera por última vez en el catálogo del Prado de 1893.

Vladimir Kemenov, en el libro *Velázquez in soviet museums* (1977), cuya sobrecubierta reproduce un detalle de un retrato de Margarita, semejante al del Prado, del Museo de Arte Occidental de Kiev, defiende su autenticidad, con ayuda de buenas fotografías, que, en todo caso, revelan un rostro que, visto al natural, parece más satisfactorio que el de Madrid. Concluye de acuerdo con quienes consideran el retrato del Prado como una obra inacabada de Velázquez y el más recortado de Viena (con un broche al pecho con el águila bicéfala del imperio austríaco) como una copia de Mazo u otro ayudante del maestro. El retrato de Madrid quedaría inacabado cuando, en 1659,



Velázquez (?). *La infanta Margarita*.  
Kiev, Museo de Arte Occidental





Velázquez. *La infanta Margarita*.  
Viena, Kunsthistorisches Museum



Velázquez. *La infanta Margarita*.  
Viena, Kunsthistorisches Museum

Velázquez recibió otro encargo para Viena, “y comienza a pintar un nuevo retrato de la infanta Margarita, algo mayor de edad, con traje azul, así como el retrato del pequeño infante (error por príncipe) Felipe Próspero. El cuadro del Prado, de mayor tamaño, permaneció inacabado”. Recogemos esta teoría, que invierte la datación, aproximativa, de la Margarita *azul* de Viena, colocándola después de la Margarita *rosa y plata* de Madrid, aunque no la compartamos. Eso sí, la cabeza de Kiev es superior probablemente a la de Madrid; al menos, como quiere Kemenov, parece ejecutada por la misma mano que ha pintado el traje.

Sobre la infanta Margarita, ver CAT. 74. Recordemos simplemente, que, hija de Felipe IV y su segunda esposa, doña Mariana, nació en julio de 1651 y todos sus retratos por Velázquez han de ser anteriores a la muerte de éste en 1660. Además de los tres de Viena, azul y plata, blanco, rosa y plata, existe el amarillo-marfil y negro del Louvre. Mazo la retrató hacia 1666, año de su boda, de luto por la muerte de su padre, todavía en el Alcázar de Madrid, con una puerta que permite ver a Carlos II niño y a la enana Maribárbola, cuadro bellissimo, casi más cercano a El Greco que a Velázquez (Prado, n.º 888). Murió en Viena en 1673 y está enterrada en la cripta imperial de los Capuchinos. Es, evidentemente, el centro de atención de *Las meninas* y el más encantador modelo de la real familia.









## BIBLIOGRAFÍA

- ✂ AINAUD DE LASARTE 1946  
Ainaud de Lasarte, Juan. "Pinturas de procedencia sevillana". *Archivo Español de Arte*, 18, 1946, págs. 54-62.
- ALCIATI EMBLEMATA  
Alciati, Andrea. *Emblemata*. Augsburg, 1531. Edición española, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*. Traducción de Bernardino Daza Pinciano. Lyon, 1549.
- ✂ ALLENDE-SALAZAR 1925  
Allende-Salazar, Juan, *Velázquez: des Meisters Gemälde*, por Walter Gensel. Berlín y Leipzig, 1925.
- ANDRES 1976  
Andres, Glenn M. *The Villa Medici in Rome*. Nueva York y Londres, 1976.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1948  
Angulo Íñiguez, Diego. "Las Hilanderas". *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, págs. 1-19.
- ANGULO ÍÑIGUEZ 1952  
Angulo Íñiguez, Diego. "Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne". *Archivo Español de Arte*, 25, 1952, págs. 67-84.
- ARENAS 1960  
Arenas, Arsenio F. "Velázquez en Munich". *Goya*, 34, 1960, pág. 208.
- ARMSTRONG 1896  
Armstrong, Walter. *Velázquez: A Study of His Life and Art*. Londres, 1896.
- AULNOY 1926  
Aulnoy, Comtesse d'. *Relation du voyage d'Espagne*. París, 1926.
- AZCÁRATE 1988  
Azcárate, José María de. *Guía del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1988.
- BARDI 1969  
Bardi, P. M. *Tout l'oeuvre peint de Velázquez*. Introducción de Yves Bottineau. París, 1969.
- BARRIONUEVO AVISOS  
Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos (1654-58)*. Edición de A. Paz y Meliá. Biblioteca de Autores Españoles, vols. 221 y 222. Madrid, 1968-69.
- BAXANDALL 1957  
Baxandall, David. "A Dated Velázquez Bodegón". *Burlington Magazine*, 99, 1957, págs. 156-57.
- BEROQUI 1918  
Beroqui, Pedro. "Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1918, 2.ª serie, II, pág. 61.
- BERUETE 1898  
Beruete, Aureliano de. *Velázquez*. París, 1898. Edición española, Madrid, 1987.
- BORENIUS 1931  
Borenius, Tancred. "Velázquez's Portrait of Góngora". *Burlington Magazine*, 59, 1931, págs. 153-54.
- BOSCHINI 1660  
Boschini, Marco. *La carta del navegar pintoresco*. Venecia, 1660. Edición de Anna Palucchini, Venecia y Roma, 1966.
- BROWN 1978  
Brown, Jonathan. *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*. Princeton, 1978. Edición española, Madrid, 1980.
- BROWN 1986  
Brown, Jonathan. *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven y Londres, 1986.
- BROWN y ELLIOTT 1980  
Brown, Jonathan, y J. H. Elliott. *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven y Londres, 1980. Edición española, Madrid, 1981.
- BÜRGER 1865  
*Ver Stirling-Maxwell 1865*.
- CAMÓN AZNAR 1964  
Camón Aznar, José. *Velázquez*. 2 vols. Madrid, 1964.
- CAMÓN AZNAR 1978  
Camón Aznar, José. *La pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, 25. Madrid, 1978.
- CARDUCHO 1633  
Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633. Editado por Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1977.
- CEÁN BERMÚDEZ 1800  
Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 6 vols. Madrid, 1800. 2.ª ed. Madrid, 1965.
- CHAUNU 1966  
Chaunu, Pierre. *La Civilisation de l'Europe classique*. París, 1966.



- COOK 1906  
Cook, Herbert. "A Re-discovered Velázquez". *Burlington Magazine*, 10, 1906, págs. 171-72.
- COSSÍO 1952  
Cossío, José María de. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, 1952.
- CRUZADA VILLAAMIL 1885  
Cruzada Villaamil, Gregorio. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid, 1885.
- CURTIS 1883  
Curtis, Charles B. *Velázquez and Murillo: A Descriptive and Historical Catalogue*. Nueva York, 1883.
- CHASTEL 1960  
Chastel, André. *La figure dans l'encadrement de la porte*. Madrid, 1960.
- DELEITO Y PIÑUELA 1942  
Deleito y Piñuela, José. *Sólo Madrid es corte: La capital de dos mundos bajo Felipe IV*. Madrid, 1942.
- DELEITO Y PIÑUELA 1959  
Deleito y Piñuela, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. 3.ª ed. Madrid, 1959.
- DELEITO Y PIÑUELA 1964  
Deleito y Piñuela, José. *El rey se divierte. Recuerdos de hace tres siglos*. 3.ª ed. Madrid, 1964.
- DELEITO Y PIÑUELA 1966  
Deleito y Piñuela, José. *El declinar de la monarquía española*. 4.ª ed. Madrid, 1966.
- DÍAZ PADRÓN 1985  
Díaz Padrón, Matías. En *Splendeurs d'Espagne et les villes belges (1500-1700)* (Catálogo de la exposición, Palais des Beaux-Arts, 25 septiembre-22 diciembre, 1985). Editado por Jean-Marie Duvosquel e Ignace Vandevivere. Bruselas, 1985, págs. 427, 429-31.
- DÍEZ DEL CORRAL 1960  
Díez del Corral, Luis. "Los paisajes de la Villa Medicis y el espíritu de la antigüedad". *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, pág. 280 y ss.
- DÍEZ DEL CORRAL 1979  
Díez del Corral, Luis. *Velázquez, la monarquía e Italia*. Madrid, 1979.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ 1983  
Domínguez Ortiz, Antonio. *Historia de Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla, 1983.
- ELLIOTT 1986  
Elliott, John H. *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*. New Haven y Londres, 1986.
- FAHY 1971  
Fahy, Everett. "[Juan de Pareja by Diego Velázquez]. A History of the Portrait and Its Painter". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 29, 1971, págs. 453-75.
- FARGUE 1946  
Fargue, Leon-Paul. *Velázquez*. París, 1946.
- FÉLIBIEN DES AVAUX 1666-88  
Félibien des Avaux, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. París, 1666-88.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ 1983  
Fernández Álvarez, Manuel. *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid, 1983.
- FORD 1851  
Ford, Richard. "The Life of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez". En *Penny Cyclopaedia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*. Londres, 1851.
- GÁLLEGO 1965  
Gállego, Julián. "Baltasar Carlos, Príncipe de Aragón". *Heraldo de Aragón* (julio-septiembre 1965). Reedición en *Temas de cultura aragonesa*, Zaragoza, 1979.
- GÁLLEGO 1968  
Gállego, Julián. *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*. París, 1968.
- GÁLLEGO 1972  
Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972.
- GÁLLEGO 1974  
Gállego, Julián. *Velázquez en Sevilla*. Sevilla, 1974.
- GÁLLEGO 1976  
Gállego, Julián. *El pintor, de artesano a artista*. Granada, 1976.
- GÁLLEGO 1983  
Gállego, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona, 1983.
- GÁLLEGO 1984  
Gállego, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid, 1984.
- GASSIER y WILSON 1971  
Gassier, Pierre y Wilson, Juliet. *The Life and Complete Work of Francisco Goya, with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Drawings, and Engravings*. Nueva York, 1971.
- GAYA NUÑO 1958  
Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España: Historia y catálogo*. Madrid, 1958.
- GÉRARD 1976  
Gérard, Véronique. "Les Problèmes artistiques de l'Alcázar de Madrid, (1537-1700)". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12, 1976, págs. 307-22.
- GERSTENBERG 1957  
Gerstenberg, Kurt. *Diego Velázquez*. Munich y Berlín, 1957.
- GERSTENBERG 1960  
Gerstenberg, Kurt. "Velázquez als Humanist". En *Varia Velazqueña*, vol. I, *Estudios sobre Velázquez y su obra*, págs. 207-16. Madrid, 1960.
- GÓMEZ MORENO 1925  
Gómez Moreno, Manuel. "Un velázquez en el Museo de Orleans". *Archivo Español de Arte*, mayo-agosto, 1925, págs. 230-31.
- GONSE 1983  
Gonse, Louis. "Un tableau de Velázquez au Musée de Rouen". *Gazette des Beaux-Arts*, París, 1983, págs. 125-29.
- GUDIOL 1960  
Gudiol, José. "Algunas réplicas en la obra de Velázquez". En *Varia Velazqueña*, vol. I, *Estudios sobre Velázquez y su obra*, págs. 414-19. Madrid, 1960.
- GUDIOL 1973  
Gudiol, José. *Velázquez, 1599-1660: Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona, 1973.
- HARRIS 1940  
Harris, Enriqueta. *The Prado: Treasure House of the Spanish Royal Collection*. Londres y Nueva York, 1940.



- HARRIS 1951  
Harris, Enriqueta. "Spanish Painting from Morales to Goya in the National Gallery of Scotland". *Burlington Magazine*, 93, 1951, págs. 310-17.
- HARRIS 1981  
Harris, Enriqueta. "Velázquez and the Villa Medici". *Burlington Magazine*, 123, 1981, págs. 537-41.
- HARRIS 1982  
Harris, Enriqueta. *Velázquez*. Oxford, 1982.
- HASKELL 1980  
Haskell, Francis. *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. 2.ª ed., New Haven y Londres, 1980.
- HISPANIC SOCIETY OF AMERICA 1954  
Hispanic Society of America. *A History of the Hispanic Society of America, Museum and Library, 1904-1954; With a Survey of the Collections*. Nueva York, 1954.
- HORNEDO 1961  
Hornedo, Rafael María. "Al hilo de la Exposición Velázquez y lo Velazqueño", Madrid, 1961. *Razón y Fe*, 758, t. 163, págs. 247-64.
- HUME 1928  
Hume, Martin. *The Court of Philip IV: Spain in Decadence*. 2.ª ed., Londres, 1928.
- JACOBUS DE VORAGINE  
Jacobus de Voragine. *The Golden Legend*. Traducido y adoptado del latín por G. Ryan y H. Ripperger, 1941. Reedición Nueva York, 1969. Edición española en Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- JORDAN 1974  
Jordan, William B. *The Meadows Museum: A Visitor's Guide to the Collection*. Dallas, 1974.
- JORDAN 1981  
Jordan, William B. "Velázquez's Portrait of Don Pedro de Barberana". *Apollo*, 114, 1981, págs. 378-79.
- JUSTI 1903  
Justi Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Bonn, 1888. 2.ª ed. Bonn, 1903.
- JUSTI 1953  
Justi, Carl. *Velázquez y su siglo*. Traducción de Pedro Marrades. Madrid, 1953.
- KAMEN 1971  
Kamen, Henry. *The Iron Century: Social Change in Europe, 1550-1660*. Londres, 1971.
- KEMENOV 1977  
Kemenov, Vladimir S. *Velázquez in Soviet Museums: Analysis and Interpretations of the Paintings in the Context of His Oeuvre*. Traducción de Roger Keys. Leningrado, 1977.
- KUBLER Y SORIA 1959  
Kubler, George, y Martín Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. Baltimore, 1959.
- LAFUENTE FERRARI 1943  
Lafuente Ferrari, Enrique. *Velázquez: Complete Edition*. Londres, 1943.
- LAFUENTE FERRARI 1960  
Lafuente Ferrari, Enrique. "Velázquez y los retratos del Conde-duque de Olivares". *Goya*, 37-38, 1960, págs. 64-74.
- LASSAIGNE 1973  
Lassaigne, Jacques. *Les Ménines*. Friburgo, 1973.
- LEFORT 1888  
Lefort, Paul. *Velázquez*. París, 1888.
- LIEDTKE Y MOFFITT 1981  
Liedtke, Walter A., y Moffitt, John F. "Velázquez, Olivares, and the baroque equestrian portrait". *Burlington Magazine*, 123, septiembre 1981, págs. 529-37.
- LOGA 1913  
Loga, Valerian von. "Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velázquez". *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 34, 1913, págs. 281-91.
- LONGHI 1927  
Longhi, Roberto. "Un San Tomaso di Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il '5 e il '600". *Vita artistica*, 2, 1927, págs. 4-11.
- LÓPEZ REY 1963  
López Rey, José. *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre, with an Introductory Study*. Londres, 1963.
- LÓPEZ REY 1968  
López Rey, José. *Velázquez' Work and World*. Londres, 1968.
- LÓPEZ REY 1972  
López Rey, José. "An Unpublished Velázquez: A Knight of Calatrava". *Gazette des Beaux-Arts*, 80, 1972, págs. 61-70.
- LÓPEZ REY 1974  
López Rey, José. Revisión de *Velázquez*, por José Gudiol. *La Chronique des Arts*, págs. 30-31. Suplemento de *Gazette des Beaux-Arts*, 83, 1974.
- LÓPEZ REY 1979  
López Rey, José. *Velázquez: The Artist as a Maker. With a Catalogue Raisonné of His Extant Works*. Lausana y París, 1979.
- LOZANO 1927  
Lozano, Eduardo. "Observaciones sobre algunos cuadros de Velázquez del Museo del Prado". *Arte Español*, 8, 1927, págs. 203-208, 236-39.
- LYNCH 1981  
Lynch, John. *Spain Under the Habsburgs*. 2.ª ed., 2 vols., Oxford, 1981.
- MACLAREN 1952  
MacLaren, Neil. *The Spanish School*. Catálogo de la National Gallery. Londres, 1952.
- MADRAZO 1850  
Madrazo, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M.* Madrid, 1850.
- MADRAZO 1872  
Madrazo, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Madrid, 1872.
- MUSEO DEL PRADO 1985  
Museo del Prado. *Catálogo de las pinturas*. Introducción de Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 1985.
- MARAÑÓN 1952  
Marañón, Gregorio. *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de mandar*. 3.ª ed., Madrid, 1952.
- MARAVALL 1960  
Maravall, José A. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid, 1960.



- MARAVALL 1983  
Maravall, José A. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. 3.ª ed., Madrid, 1983. Edición inglesa, Minneapolis, 1986.
- MARTÍNEZ DE ESPINAR 1664  
Martínez de Espinar, Alonso. *Arte de ballestería y montería*. Madrid, 1664.
- MATEOS 1634  
Mateos, Juan. *Origen y dignidad de la caza*. Madrid, 1634.
- MAYER s. d.  
Mayer, August L. "A study by Velázquez for the Apollo". París. *Les Beaux Arts*, París, s. d.
- MAYER 1921  
Mayer, August L. "Einige unbekannte Arbeiten des Velázquez". *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, febrero 1921.
- MAYER 1927  
Mayer, August L. "Three Studies". *Burlington Magazine*, 50, 1927, págs. 332-37.
- MAYER 1936  
Mayer, August L. *Velázquez: A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*. Londres, 1936.
- MÉLIDA 1905  
Mélida, José Ramón. "Los Velázquez de la Casa de Villahermosa". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 9, 1905, págs. 89-98.
- MÉLIDA 1906  
Mélida, José Ramón. "Un recibo de Velázquez". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10, 1906, págs. 173-98.
- MENÉNDEZ PELAYO 1947  
Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, vol. 2, Santander, 1947.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ 1932  
Millé y Giménez, Juan y Millé y Giménez, Isabel, eds. *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, 1932.
- MOFFITT 1982  
Moffitt, John F. "Velázquez, Fools, Calabacillas and Ripa". *Pantheon*, 40, 1982, págs. 304-309.
- MORAGAS 1964  
Moragas, J. de. "Los bufones de Velázquez". *Medicina e Historia*, VI. Barcelona, 1964.
- MORAGAS 1964  
Moragas, Jerónimo de. "Los bufones de Velázquez". *Medicina e Historia*, 1, noviembre-diciembre 1964, págs. 1-15.
- MORENO VILLA 1920  
Moreno Villa, José. *Velázquez*. Madrid, 1920.
- MORENO VILLA 1939  
Moreno Villa, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1536 a 1700*. Ciudad de México, 1939.
- ORTEGA Y GASSET 1943  
Ortega y Gasset, José. "Introducción a Velázquez". En *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, 1950. Reedición en *Obras Completas de José Ortega y Gasset*, vol. 8. Madrid, 1962, págs. 457-87.
- PACHECO 1649  
Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla, 1649. Nueva edición del manuscrito de 1638 por Francisco J. Sánchez Cantón, 2 vols. Madrid, 1956.
- PACHECO 1599  
Pacheco, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599. Facsímil editado por José María Asensio. Sevilla, 1868.
- PALOMINO 1724  
Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Vol. 3, *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724. 2.ª ed., Madrid, 1947.
- PANTORBA 1955  
Pantorba, Bernardino de. *La vida y la obra de Velázquez: Estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1955.
- PASSAVANT 1833  
Passavant, Johann D. *Kunstreise durch England und Belgium*. Frankfurt am Main, 1833.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR 1631  
Pellicer de Ossau y Tovar, José. *Anfiteatro de Felipe el Grande*. Madrid, 1631.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR 1790  
Pellicer de Ossau y Tovar, José. "Avisos Históricos". *Semanario Erudito*. Madrid, 1790.
- PÉREZ 1634  
Peréz, Antonio. *Authentica fides Pauli super prima et secunda Corinthiorum controversiis catholicis agitata pariterque discussa*. Barcelona, 1634.
- PICÓN 1899  
Picón, Jacinto Octavio. *Obras de Don Diego Velázquez*. Madrid, 1899, 2.ª ed., 1923.
- PICÓN 1947  
Picón, Jacinto Octavio. *Vida y obras de Don Diego Velázquez*. 4.ª ed. Buenos Aires, 1947.
- PITA ANDRADE 1952  
Pita Andrade, José Manuel. "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio". *Archivo Español de Arte*, 25, 1952, págs. 223-36.
- PITA ANDRADE 1960  
Pita Andrade, José Manuel. "Noticias en torno a Velázquez en el Archivo de la Casa de Alba". En *Varia Velazqueña*, vol. 1, *Estudios sobre Velázquez y su obra*. Madrid, 1960, págs. 400-13.
- PLUVINEL 1625  
Pluvinel, Antoine de. *L'Instruction du Roy en l'exercice de monter à cheval*. París, 1625.
- PONZ 1772-94  
Ponz, Antonio. *Viage de España*. 18 vols. Madrid, 1772-94.
- QUILLET 1816  
Quillet, F. *Dictionnaire des peintres espagnols*. París, 1816.
- RICCI 1931  
Ricci, E. y C. *Mille Santi nell'Arte*. Milán, 1931.
- RIPA 1603  
Ripa, Cesare. *Iconologia*. Edición de Venecia, 1669.
- RODRÍGUEZ VILLA 1913  
Rodríguez Villa, Antonio. *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid, 1913.
- ROUSSEAU 1971  
Rousseau, Theodore. "Juan de Pareja by Diego Velázquez. An Appreciation of the Portrait". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 29, 1971, págs. 449-51.



SALINGER 1956

Salinger, Margaretta. "Notes on the Cover: Don Gaspar de Guzmán, Count-Duke of Olivares, by Velázquez (1599-1660)". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 14, 5, 1956.

SÁNCHEZ CANTÓN 1942

Sánchez Cantón, Francisco J. "Cómo vivía Velázquez. Inventario descubierto por D. F. Rodríguez Marín". *Archivo Español de Arte*, 15, 1942, págs. 69-91.

✕ SÁNCHEZ CANTÓN 1944

Sánchez Cantón, Francisco J. Revisión de *Velázquez*, por Enrique Lafuente Ferrari. *Archivo Español de Arte*, 17, 1944, págs. 135-36.

SÁNCHEZ CANTÓN 1945

Sánchez Cantón, Francisco J. "New Facts about Velázquez". *Burlington Magazine*, 87, 1945, págs. 289-92.

SANTOS 1657

Santos, Francisco de los. *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Madrid, 1657.

SOEHNER 1963

Soehner, Halldor. "Spanische Meister". *Gemäldekataloge*, vol. 1, Alte Pinakothek, Munich, 1963.

SORIA 1954

Soria, Martín. "Las Lanzas' y los retratos ecuestres de Velázquez". *Archivo Español de Arte*, 27, 1954, págs. 93-108.

SORIA 1960

Soria, Martín S. "Velázquez y Tristán". En *Varia Velazqueña*, vol. 1, *Estudios sobre Velázquez y su obra*, Madrid, 1960, págs. 456-62.

✕ STEINBERG 1965

Steinberg, Leo. Revisión de *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre, with an Introductory Study*, por José López Rey. *Art Bulletin*, 47, 1965, págs. 274-94.

STIRLING-MAXWELL 1848

Stirling-Maxwell, William. *Annals of the Artists of Spain*. 4 vols. Londres, 1848.

STIRLING-MAXWELL 1855

Stirling-Maxwell, William. *Velázquez and His Works*. Londres, 1855.

STIRLING-MAXWELL 1865

Stirling-Maxwell, William. *Velázquez et ses oeuvres; Avec des notes et un catalogue des tableaux de Velázquez par W. Bürger [Théophile Thoré]*. París, 1865.

SUIDA 1949

Suida, William E. *A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art*. Sarasota, 1949.

TOLNAY 1949

Tolnay, Charles de. "Velázquez's *Las Hilanderas* y *Las Meninas*. An Interpretation". *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1949, págs. 21-38.

TORMO 1910

Tormo, Elías. "Villacís. Una incógnita de nuestra historia artística". *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, 1910, págs. 225-65.

TORMO 1911-12

Tormo, Elías. *Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor*. "Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos". 1911-12. 2.ª ed. Madrid, 1949.

TORMO 1923

Tormo, Elías. *Levante*. Guías Calpe. Madrid, 1923.

TRAPIER 1948

Trapiér, Elizabeth du Gué. *Velázquez*. Nueva York, 1948.

VARIÁ VELAZQUEÑA 1960

*Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*, edición de Antonio Gallego y Burín. 2 vols. Madrid, 1960.

VELÁZQUEZ Y LO VELAZQUEÑO 1961

*Velázquez y lo Velazqueño: Catálogo de la exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*. 2.ª ed. Madrid, 1961.

VIARDOT 1860

Viardot, Louis. *Les musées d'Espagne: Guide et memento de l'artiste et du voyageur, suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*. 3.ª ed. París, 1860.

VIÑAZA 1889-1894

Viñaza, Conde de la. *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-1894, 4 vols.

WAAGEN 1854

Waagen, Dr. *Treasures of Art in Great Britain*. Londres, 1854.

WATERHOUSE 1951

Waterhouse, Ellis K. *An Exhibition of Spanish Paintings from El Greco to Goya*. The National Gallery of Scotland. Edimburgo, 1951.

WEHLE 1954

Wehle, Harry Brandeis. *Art Treasures of the Prado Museum*. Nueva York, 1954.





## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

- Acedo, Diego de, 330; retrato de: *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*, vid. bajo Velázquez  
 Acedo y Velázquez, Lorenza, 330  
 Aertsen, Pieter, 29, 61, 65  
 Alberti, Rafael, 21, 56  
 Alberto, archiduque (gobernador de los Países Bajos), 146  
 Alcázar, Baltasar de, 110  
 Alciato, Andrea, 172, 218, 224, 253, 258, 371  
 Alfonso XIII (rey de España), 190  
 Ana de Austria, 4, 404  
 Andrés Ustarroz, Juan Francisco de, 253  
 Arce, Pedro de, 360  
 Arco, duques de, 90, 122, 296  
 Arenbergh, Alberto de, 217  
*Ares Ludovisi* (escultura romana), 40, 315, il. 312  
*Ariadna*, escultura clásica, il. 382  
 Astalli Pamphili, Camillo, 396, retrato de: *Cardenal Camillo Astalli Pamphili*, vid. bajo Velázquez  
 Augurio, Michel Angelo, 396, 403  
 Aulnoy, madame de, 239  
 Azaña, Manuel, 130

### B

- Bacciccia, Giovanni Battista, 45  
 Balbases, marqués de los, 35  
 Baltasar Carlos (príncipe), 37, 42, 157, 195, 202, 206, 207, 221, 222, 239, 265, 266, 283, 316, 326, 347, 414; retratos de: *El príncipe Baltasar Carlos* (Viena); *El príncipe Baltasar Carlos* (Wallace); *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (Prado); *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* (Prado); *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (Boston); *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero* (o *La lección de equitación*) (Wallace); *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero* (o *La lección de equitación*) (Westminster), vid. bajo Velázquez  
 Bañueles, Antonio, 116, 310  
 Barbarroja, vid. Castañeda y Pernia, Cristóbal de  
 Barberana y Aparregui, Pedro de, 198; retrato de: *Don Pedro de Barberana y Aparregui*, vid. bajo Velázquez

- Barberini, cardenal, 374, 396  
 Barrionuevo, Jerónimo de, 415, 445  
 Bassano, familia de pintores, 403, 436  
 Bellini, Giovanni, 370  
 Benavente, conde de (Juan Francisco Pimentel), 352, 355; retrato de: *Juan Francisco Pimentel, conde de Benavente*, vid. bajo Velázquez  
 Bernini, Gian Lorenzo, 3, 44, 430  
 Beuckelaer, Joachim, 29  
 Bibaldo, Girolamo, 400  
 Bologna, Juan de, 233  
 Boschini, Marco, 44  
 Brandano, Ferdinando, 400  
 Bruna, Francisco de, 94  
 Buero Vallejo, Antonio, 19

### C

- Cajés, Eugenio, 24, 33, 37, 54, 56, 142, 212  
 Calabazas, Juan de (Calabacillas o el Bizco), 142, 144, 145, 322; retratos de: *Don Juan de Calabazas, "Calabacillas"*; *El bufón Calabacillas, llamado erróneamente el Bobo de Coria*, vid. bajo Velázquez  
 Calderón, María (La Calderona), 342  
 Calderón, Rodrigo, 190  
 Calderón de la Barca, Pedro, 129, 212, 310  
 Callot, Jacques, 257  
 Cano, Alonso, 54, 142, 144, 178, 184, 186, 187, 292, 294, 295, 350, 428  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 61, 79, 94, 96, 97, 148, 211; obra de: *Baco*: 148, il. 148  
 Carducho, Vicente, 33, 37, 54, 61, 65, 76, 82, 212, 224, 378; obra de: *La expulsión de los moriscos*, il. 33  
 Carlisle, conde de, 384, 391  
 Carlos, infante (hermano de Felipe IV), 129; retrato de: *Infante don Carlos*, vid. bajo Velázquez  
 Carlos I (emperador), 14, 342; retrato de: *Carlos V en Mühlberg* (Tiziano), 37, 229, il. 38  
 Carlos I (rey de Inglaterra), 15, 50, 154, 274  
 Carlos II (rey de España), 130, 145, 196, 269, 276, 284, 342, 454  
 Carlos III (rey de España), 90, 94, 182, 266  
 Carlos IV (rey de España), 266  
 Carlos de Austria, infante, 129, 130  
 Carlos de Austria-Stiria, archiduque, 228

- Caro, Rodrigo, 110  
 Carpio, marqués de (Luis de Haro), vid. Haro, Luis de  
 Carracci, Agostino, 42  
 Carreño de Miranda, Juan, 54, 184, 196, 269, 340, 415; obra de: *Doña Mariana de Austria, viuda*, il. 414  
 Casado del Alisal, José, 214; obra de: *La rendición de Bailén*, il. 217  
 Castañeda y Pernia, Cristóbal, llamado Barbarroja, 334; retrato de: *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*, vid. bajo Velázquez  
 Castaños, general Francisco Javier, 214  
 Castelo, Félix, 37, 212, il. 39  
 Cervantes, Miguel de, 5, 24, 56, 142, 310  
 Céspedes, Pablo de, 82  
 Cetina, Gutierre de, 110  
 Cézanne, Paul, 73, 417  
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon, 79  
 Chinchón, condesa de, 182  
 Coello, Claudio, 184  
 Coloma, Carlos, 212  
 Colón, Cristóbal, 116  
 Colonna, Angelo Michele, 45, 284  
 Collantes, Francisco, 303  
 Contreras, Francisco de, 154  
 Córdoba, Gonzalo de, 217  
 Corneille, Pierre, 5  
 Corot, Jean-Baptiste-Camille, 374, 383  
 Corral e Ipeñarrieta, Cristóbal de, 195  
 Corral e Ipeñarrieta, Juan de, 195  
 Corral y Arellano, Diego del, 190, 195; retrato de: *Don Diego del Corral y Arellano*, vid. bajo Velázquez  
 Cortona, Pietro da, 36, 45, 284, 290  
 Crayer, Gaspar, 270; obra de: *El infante don Fernando de Austria vestido de cardenal*, il. 273  
 Cromwell, Richard, 50

### D

- Delacroix, Eugène, 309  
 Domenichino (Domenico Zampieri), 210, 436  
 Dughet, Gaspar, 284, 290  
 Durero, Alberto, 290, 322, 348; obra de: *San Antonio Abad y San Pablo el ermitaño*, 284, il. 288



## E

Elgin, Lord (Thomas Bruce), 263  
Encinillas, Marcos, 316, 330  
Enrique IV (rey de Francia), 239, 276

## F

Fajardo y Zúñiga, Mencía, 352  
Félibien des Avaux, André, 135, 265, 303  
Felipe II, 3, 4, 6, 13, 136, 139, 192, 193, 197, 224, 226, 232, 370; retrato de: *Felipe II* (Pantoja), il. 192  
Felipe III, 4, 13, 31, 130, 154, 190, 221, 222, 223, 224, 226, 239, 258, 259, 265, 270, 276, 445; retratos de: *Felipe III, a caballo*, vid. bajo Velázquez; *Felipe III* (Vidal), il. 223  
Felipe IV, 4, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 19, 31, 36, 37, 42, 44, 54, 68, 82, 83, 92, 116, 129, 130, 145, 154, 156, 157, 158, 180, 188, 190, 193, 196, 202, 221, 222, 224, 228, 232, 233, 240, 243, 253, 259, 265, 266, 269, 270, 273, 274, 276, 283, 290, 294, 295, 296, 318, 338, 342, 347, 352, 368, 382, 387, 392, 398, 404, 416, 420, 426, 430, 440, 442, 445, 446, 449; retratos de: *Felipe IV* (Boston); *Felipe IV* (Boston, Isabelle Stewart); *Felipe IV* (Dallas); *Felipe IV* (Londres); *Felipe IV* (Metropolitan, Robert Altman); *Felipe IV* (Prado, 1182); *Felipe IV* (Prado, 1185); *Felipe IV* (Sarasota); *Felipe IV, armado* (Prado, 1183); *Felipe IV, armado, con un león a los pies* (Prado); *Felipe IV, a caballo* (Prado); *Felipe IV, a caballo* (Florencia); *Felipe IV, a caballo* (Ringling); *Felipe IV, cazador* (Prado); *Felipe IV, cazador* (Castres); *Felipe IV en Fraga* (Frick); *Felipe IV* (*Silver Philip*), vid. bajo Velázquez; *Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Faisanes* (Lebrun), il. 55; *Cacería de Felipe IV* (Snayers), 266, il. 266; *Felipe IV* (Villafranca), 442, il. 442; *El príncipe Felipe y Soplillo* (Villandrando), il. 135  
Felipe Próspero (príncipe), 53, 269, 276, 414; retrato de: *El príncipe Felipe Próspero*, vid. bajo Velázquez  
Felipe de Austria, príncipe, 239  
Fernández, Luis, 82  
Fernando (cardenal infante), 145, 156, 265, 266, 280, 322, 326; retratos de: *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador*, vid. bajo Velázquez; *El cardenal infante don Fernando de Austria en la batalla de Nördlingen* (Rubens), ils. 18 y 270; *El cardenal infante don Fernando de Austria* (Van Dyck), il. 273  
Fernando II de Medici (gran duque), 376  
Fernando II de Aragón, 14  
Fernando III (emperador), 276, 414  
Fernando VII (rey de España), 70, 182, 312  
Fernando de Habsburgo, rey de Hungría, 156  
Fonseca, Juan de, 32, 68, 82, 120; retrato de: *Retrato de un caballero*, vid. bajo Velázquez  
Fonseca, Manuel de, vid. Monterrey, conde de Ford, Richard, 315  
Fortuny, Mariano, obra de: *Copia de Menipo*, 304, il. 304  
Fragonard, Jean-Honoré, 379  
Francisco de los Santos, 172

Friedrich, Gaspar-David, 382  
Fuensalida, Gaspar de, 55, 154  
Fuente, Catalina de la, 86  
Fuente Lapeña, fray Antonio, 350

## G

Gainsborough, Thomas, 270  
Galileo, 3, 116  
*Galo moribundo* (escultura romana), 439  
Gallegos, Manuel, 172, 229  
Gante, Manuel de, 116  
Gentileschi, Orazio, 436  
Giordano, Luca, 21, 426  
Giorgione (Giorgio da Castelfranco), 370  
Godoy, Manuel, 182  
Goltzius, Hendrik, obra de: *Clío*, 176, il. 176  
Góngora y Argote, Luis de, 31, 110, 112, 310; retratos de: *El poeta don Luis de Góngora y Argote* (Boston); *El poeta don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Lázaro Galdiano); *El poeta don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Prado), vid. bajo Velázquez  
González, Bartolomé, 135, 146, 193, 196, 197, 223, 224; obra de: *La reina Margarita de Austria*, 236, il. 227  
González, Estebanillo, 116  
Goya y Lucientes, Francisco de, 19, 21, 68, 146, 186, 229, 234, 259, 266, 269, 280, 303, 320, 347  
Gramont, mariscal duque de, 436  
Greco, El (Domenikos Theotocopoulos), 19, 100, 106, 108, 218, 348, 350, 354, 388, 403, 416, 454; obras de: *San Pablo*, il. 102; *Coronación de la Virgen*, il. 350  
Gris, Juan, 73  
Guercino (Giovanni Barbieri), 35, 36, 161, 172, 210, 211, 290, 374; obra de: *Aurora*, il. 289  
Guevara, Antonio de, 5  
Guzmán y Pimentel, Gaspar de (conde duque de Olivares), vid. Olivares, conde duque de

## H

Hals, Frans, 116  
Hamen, Juan van der, 326  
Haro, Diego Gaspar de (marqués de Heliche), 247  
Haro, Luis de (marqués de Carpio), 47, 398, 404  
Heemskerck, 61, 65  
Heliche, marqués de (duque de Medina de las Torres), 47, 415  
Henrietta-María de Francia, 154  
*Hermafrodita Borghese* (escultura clásica), 370  
Herrera, Fernando de, 110  
Herrera, Francisco de, el Viejo, 24, 99  
Holbein, Hans, el Viejo, 61, 65  
Homero, 161

## I

Ignacio de Loyola (San), 96, 99  
Inocencio X (Papa), 45, 254, 396; retrato de: *Inocencio X*, vid. bajo Velázquez

Ipeñarrieta y Galdós, Antonia de, 190, 195; retrato de: *Doña Antonia de Ipeñarrieta y su hijo don Luis*, vid. bajo Velázquez  
Isabel I de Castilla, 14  
Isabel de Borbón (o Isabel de Francia), 4, 15, 17, 196, 202, 221, 240, 253, 269, 276, 348, 404, 414; retratos de: *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*; *La reina Isabel de Borbón, a caballo*, vid. bajo Velázquez, *La reina Isabel* (Villandrando), ils. 196 y 236  
Isabel de Farnesio, 355  
Isabel de Valois, 4  
Isabel Clara Eugenia, archiduquesa, 146, 196

## J

Jaime I (rey de Inglaterra), 15  
Jáuregui y Aguilar, Juan Martínez de, 17  
Jerónima de la Fuente, madre, 86, 88, 197; retratos de: *La venerable madre Jerónima de la Fuente* (Araoz); *La venerable madre Jerónima de la Fuente* (Prado), vid. bajo Velázquez  
Jordaens, Jacob, 423  
Jordán, Lucas, vid. Giordano, Luca  
José I (José Bonaparte), 68  
Juan de Austria (hijo ilegítimo de Carlos V), 342; retrato de: *Don Juan de Austria* (anónimo), il. 344  
"Juan de Austria", 342; retrato de: *El bufón llamado "Don Juan de Austria"*, vid. bajo Velázquez  
Juan de la Cruz, 86  
Juan José de Austria (hijo ilegítimo de Felipe IV), 342, 416  
Juan de la Miseria, obra de: *Santa Teresa*, 86, il. 88

## L

La Tour, Georges de, 79  
Lebrun, Charles, diseño de tapiz de: *Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Faisanes*, il. 55; *Visita de Luis XIV a la manufactura de los Gobelinos*, 366  
Le Nain, Louis, 79, 162, 312; obra de: *Venus y la fragua de Vulcano*, il. 161  
Leonardo, Jusepe, 37, 212, 257, 265; obras de: *Palacio del Buen Retiro*, il. 13; *Toma de Brisach*, il. 254  
Leopoldo I (emperador), 430, 453  
Leopoldo Guillermo (archiduque), 404  
Lerma, duque de, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, 190, 258  
Lezcano, Francisco, 206, 207, 253, 299, 316, 326; retrato de: *Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas*, vid. bajo Velázquez  
Lope de Vega Carpio, Félix, 5, 24, 113, 310  
López de Vicuña, 113  
Lorena, Claudio, 374, 376  
Luis XIII (rey de Francia), 4, 8, 15, 154, 231, 253, 258  
Luis XIV (rey de Francia), 3, 15, 54, 276, 404, 414, 416, 436; retrato de: *Encuentro de Felipe IV y Luis XIV en la isla de los Faisanes*, il. 55  
Luis de Borbón (infante), 182  
Luis Felipe de Orleans, 239.



Luis de Granada, fray, 5  
Luis de Rebolledo, 86  
Luisa Magdalena de Jesús, sor, 53  
Luyck, Frans, 157; obra de: *Doña María de Austria, reina de Hungría*, il. 156

## M

Maea, J., obra de: *El conde duque de Olivares*, il. 16.  
Maidachini, Olimpia, 396, 440  
Maíno, Juan Bautista, 37, 97, 184, 212, 265; obras de: *La adoración de los Magos*, il. 96; *Recuperación de Bahía*, 257  
Malvezzi, Virgilio, 258  
Manet, Edouard, 146, 338, 341, 416; obra de: *El pífano*, il. 340  
Maqueda y Nájera, duque de, 44  
Maratta, Carlo, 45, 399  
Margarita de Austria, 130, 154, 157, 221, 270, 276, 445; retratos de: *Margarita de Austria, a caballo*, vid. bajo Velázquez; *La reina Margarita de Austria* (B. González), il. 226  
Margarita Teresa, infanta, 9, 50, 196, 404, 414, 423, 426, 430, 453; retratos de: *La infanta Margarita* (niña) (Alba); *La infanta Margarita* (niña) (Viena); *La infanta Margarita de Austria* (Kiev); *La infanta Margarita de Austria* (de salmón y plata) (Prado); *La infanta Margarita* (de azul y plata) (Viena); *La infanta Margarita* (de salmón y plata) (Viena); *Las meninas*, vid. bajo Velázquez  
Mariana de Austria, 44, 53, 157, 196, 228, 269, 276, 342, 348, 352, 414, 415, 420, 426, 430, 442; retratos de: *La reina Mariana de Austria* (Prado); *La reina Mariana de Austria* (Madrid, Academia); *La reina Mariana de Austria* (Dallas); *La reina Mariana de Austria* (Louvre); *La reina Mariana de Austria* (Thyssen); *Las meninas*, vid. bajo Velázquez; *La reina Mariana, viuda* (Carreño de Miranda), 413, il. 414; *La reina Mariana, viuda* (Martínez del Mazo) 415, il. 415  
María de Baviera, 228  
María de Hungría, 36, 130, 154; retratos de: *Doña María de Austria, reina de Hungría*, vid. bajo Velázquez; *Doña María de Austria, reina de Hungría* (Luyck), il. 156  
María de Medicis (reina de Francia), 239, 276  
María Teresa, infanta, 53, 54, 196, 253, 269, 433, 436; retratos de: *María Teresa de España*, (Metropolitan); *María Teresa de España*, (Metropolitan, Lehman); *María Teresa de España* (con dos relojes) (Viena); *María Teresa de España* (taller de Velázquez) (Filadelfia), vid. bajo Velázquez  
Maribárbola, 50, 423, 426, 454; retrato de: *Las meninas*, vid. bajo Velázquez  
Martínez, Jusepe, 322, 348  
Martínez de Espinar, Alonso, 252, 266; retrato de: *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*, vid. bajo Velázquez  
Martínez del Mazo, Juan Bautista, 50, 54, 154, 184, 196, 210, 242, 252, 266, 337, 355, 356, 358, 371, 387, 415, 418, 423, 430, 434, 436, 453, 454; obras de: *Los jardines del Palacio de Aranjuez*, il. 15; *El estanque*, 42, il. 39; *La familia del pintor*, 209, 231, 253, 450, ils. 211 y

450; *Vista de Zaragoza*, 253; *La cacería del Tabladillo en Aranjuez*, 274, 306; *San Fausto labrador*, il. 303; *La reina Mariana de Austria, viuda*, 415, il. 415  
Martínez Montañés, Juan, 83, 99, 104, 108, 110, 190; obras de: *Inmaculada Concepción*, 296; *El Cristo de la Clemencia*, 295; *La Cieguecita*, 99, 296, 350, il. 97; retratos de: *Juan Martínez Montañés*, vid. bajo Velázquez; *Juan Martínez Montañés* (Pacheco), il. 294; *Juan Martínez Montañés* (Varela), il. 292  
Masaniello, Tommaso Aniello, 342  
Massimi, Camillo, 396; retrato de: *Camillo Massimi*, vid. bajo Velázquez  
Mateos, Juan, 252, 266, 280  
Mathan, Jacob, obra de: *Jesús y los discípulos de Emaús*, il. 65  
Maura, Bartolomé, 184  
Mazarino, cardenal (Giulio Mazarini), 404  
Medicis, Carlo de (cardenal), 376  
Medina de las Torres, duque de, vid. Heliche, marqués de  
Mendoza, Antonia de, 352  
Mengs, Anton Rafael, 21, 68, 367  
Mesa, Juan, 104  
Merian, Mathäus, obra de: *Vista de Sevilla desde Triana*, il. 17  
Miguel Angel Bounarroti, 25, 36, 47, 210, 315, 362; obras de: *El penseroso*, il. 310; *Ignudi*, 362, 370, il. 360  
Mitelli, Agostino, 45, 284  
Mocenigo, Alvise, 130  
Monet, Claude, 290, 376, 378  
Monterrey, conde de, Manuel de Fonseca, 157, 374  
Monteverdi, Claudio, 3  
Moreto y Cabañas, Agustín, 388; retrato de: *Agustín Moreto* (¿Juan de Pareja?) 388, il. 391  
Moro, Antonio (Anthonis Mor), 33, 42, 135, 193  
Morra, Sebastián de, 347, retrato de: *Don Sebastián de Morra*, vid. bajo Velázquez  
Moxquera, Cristóbal, 110  
Murillo, Bartolomé Esteban, 84, 102, 104, 106, 184, 387

## N

Napoleón I (Napoleón Bonaparte), 68  
Nardi, Angelo, 33, 54  
Nassau, Justino, 212, 217  
Neuburg, príncipe de, 212  
Nieto, José, retrato de: *Las meninas*, vid. bajo Velázquez  
Nosseret, L., obra de: *El conde duque de Olivares*, il. 16

## O

Olivares, conde duque de, Gaspar de Guzmán y Pimentel (también conde de Olivares y duque de Sanlúcar), 13, 14, 15, 16, 17, 31, 37, 40, 47, 68, 110, 127, 130, 156, 190, 209, 244, 247, 252, 253, 257, 258, 259, 265, 269, 368, 415; retratos de: *El conde duque de Olivares* (grabado Nosseret), il. 16; *El conde duque de*

*Olivares* (Hispanic Society); *El conde duque de Olivares* (Madrid, Palacio Real); *El conde duque de Olivares* (São Paulo); *El conde duque de Olivares* (Várez-Fisa); *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* (Prado); *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* (Metropolitan), vid. bajo Velázquez  
Orange, Federico Enrique de, 214  
Ors, Eugenio d', 146  
Ortega y Gasset, José, 146, 218, 284, 360, 370, 439  
Ovidio, 23; obra de: *Metamorfosis*, 38, 158, 360, 440

## P

Pacheco, Francisco, 17, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 35, 40, 62, 76, 77, 80, 82, 83, 86, 88, 94, 96, 99, 110, 112, 154, 172, 176, 178, 180, 202, 210, 292, 296, 356, 362, 387, 420; obras de: *San Sebastián atendido por Santa Irene*, 65, il. 65; *Retrato de un hombre y una mujer*, 62, 74; ils. 74 y 80; *La Inmaculada de Miguel Cid*, 83, il. 83; *Juan Martínez Montañés*, il. 294; escritos de: *Arte de la pintura*, 76, 80, 82, 83, 94, 154, 172, 202, 366, 374, 445, il. 25; *Libro de descripción de verdaderos retratos*, 25, 80, 83, 86, 94, 110, 295, il. 82 y 294; retratos de: *Francisco Pacheco* (?), vid. bajo Velázquez  
Pacheco, Francisco (canónigo), 82  
Pacheco, Juana (Juana Miranda), 54, 94, 108, 209, 210, 356; retratos de: *La familia del pintor* (Martínez del Mazo), 209, 231, 253, 450, ils. 211 y 450; *Una sibila* (Madrid), vid. bajo Velázquez  
Palma, el Joven, (Iacopo di Antonio Negretti), 453  
Palmaroli, Cayetano, 94  
Palomino, Antonio, 21, 22, 31, 35, 43, 45, 50, 54, 58, 61, 68, 82, 168, 184, 240, 247, 257, 284, 348, 384, 387, 388, 390, 396, 400, 423, 426  
Pannini, Giovanni Paolo, 379  
Pantoja de la Cruz, Juan: 136, 193, 228; obra de: *Felipe II*, il. 192  
Páramo, María del, 74  
Paredes, condesa de, vid. Luisa Magdalena de Jesús, sor  
Pareja, Juan de, 45, 384, 387, 388, 391; retrato de: *Juan de Pareja*, vid. bajo Velázquez; obras de: *La vocación de San Mateo*, 388, 391, ils. 387 y 388; *El bautismo de Cristo*, 388, il. 390; Retrato de Agustín Moreto, 388, il. 391  
Pareja, Jusepe de, 388  
Pascal, Blaise, 3  
Passe, Crispin van de, el Joven, 258; estampas de: *Manaige Royale*, il. 252  
Patinir, Joachim, 284; obra de: *Paisaje con San Jerónimo*, 284, il. 289  
Pellicer de Tovar, José, 269  
Pereda, Antonio, 37, 84, 212, 265  
Pereyra, Manuel, 284  
Pérez, Antonio, 190  
Pérez de Araciél, García, 190, 195  
Pertusato, 423, 426; retrato de: *Las meninas*, vid. bajo Velázquez  
Pescara, marqués de, 347  
Picasso, Pablo Ruiz, 21



Pinturiccio (Betto di Biago), 290  
Pluvinel, Antoine de, 253, 258; obra de:  
  *Manaige Royale*, 231, il. 252  
Porreño, Baltasar, 232  
Porta, Giovanni Battista della, 299  
Pourbus, Franz, el Joven, 239  
Poussin, Nicolas, 34, 36, 374, 376, 396  
Pozo de Medina, 310  
Pozzo, Cassiano del, 396  
Primaticcio, Francesco, 315

## Q

Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de, 110,  
310, 416; retrato de: *Francisco de Quevedo*  
(copia de Velázquez), 200, il. 200

## R

Radnor, conde de, 384  
Rafael (Raffaello Sanzio), 25, 36, 44, 45  
Rembrandt van Rijn, 3, 315; obra de: *Hombre  
con casco dorado*, il. 312  
Rana, Juan, 341  
Reni, Guido, 36, 161, 172, 178, 211  
Reynolds, sir Joshua, 45, 270  
Ribera, José de, 36, 40, 103, 114, 116, 148, 258,  
306, 310, 318, 342, 436; obras de: *Esopo* 300,  
il. 300; *Arquímedes*, 148, 300, ils. 148 y 300;  
*El escultor ciego*, il. 295  
Richelieu, cardenal (Armand Jean du Plessis), 8  
Rioja, Francisco de, 17, 68, 82  
Ripa, Cesare, 142, 145, 303; obra de: *Iconología*,  
142, 176, 300, ils. 144 y 177  
Robert, Hubert, 379  
Rodríguez de Ardila, 310  
Rosa, Salvator, 374, 377  
Rubens, Pedro Pablo, 18, 34, 35, 38, 116, 122,  
140, 141, 146, 218, 231, 258, 262, 270, 299,  
303, 309, 348, 370, 371, 423, 436, 440;  
obras de: *Adán y Eva*, il. 34; *El cardenal  
infante don Fernando en la batalla de Nördlingen*,  
ils. 18 y 270; *El conde duque de Olivares*, il. 259;  
*Demócrito*, 116, 299, il. 306; *Heráclito*, 299,  
il. 306; *Mercurio y Argos*, il. 440; *El origen de la  
Vía Láctea*, il. 34; *Felipe II, a caballo*, 37, il. 38;  
*Copia del rapto de Europa de Tiziano*, il. 362

## S

Sacchi, Andrea, 36  
Salomon, Bernard, 218; obra de: *Abraham y  
Melquisedec*, il. 218  
Sande, Ana de, 130  
San Fernando de Quiroga, duque de, 182  
Sánchez Coello, Alonso, 33, 42, 136, 193  
Sánchez Coello, Alonso, seguidor de, obra de:  
  *La infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena  
Ruiz*, il. 196  
Sánchez de Viana, Pedro, 440  
Sanlúcar, duque de, vid. Olivares, conde  
duque de  
Santiago, Orden de, (o caballero de), 14, 22,  
32, 53, 162, 200, 387, 425, 428

Santos (prior de El Escorial), 50  
Sarmiento, Agustina, 210, 423, 426; retrato de:  
  *Las meninas*, vid. bajo Velázquez  
Schmidt, Andreas, 390  
Segni, Cristoforo, 400  
Serlio, Sebastiano, 187, 380; obra de: *Trattato de  
Architettura*, il. 378  
Snayers, Peeter, 214, 269, 274; obras de: *Vista  
caballera del sitio de Breda*, il. 212; *Toma de  
Breda*, il. 214; *Cacería de Felipe IV*, il. 266  
Spinola, Ambrosio, 35, 44, 214, 217, 218  
Suárez de Ribera, Cristóbal, 86  
Symonds, Richard, 377

## T

Tacca, Pietro, 233; obra de: *Felipe IV*, 233, 295,  
il. 233  
Tassi, Agostino, 377  
Tempesta, Antonio, 162, 257; obras de: *La  
fragua de Vulcano*, il. 158; *Los césares*, ils. 243  
y 257  
Teresa de Ávila, santa, 61, 86  
Teixeira, Pedro de, obra de: *Plano de Madrid*,  
il. 12  
Thorvaldsen, Alberto, 440  
Tintoretto (Jacopo Robusti), 44, 188, 370, 403,  
436; obra de: *Comunión de los apóstoles*, 35  
Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 24  
Tiziano (Tiziano Vecelli), 33, 35, 36, 42, 44,  
47, 148, 347, 354, 355, 362, 366, 368, 370,  
371, 396, 402, 453; obras de: *Carlos V en  
Mühlberg*, 37, 229, il. 38; *El rapto de Europa*,  
47; *Felipe II*, 355, il. 354  
Toscana, duque de, 36, 46  
Tristán, Luis, 31, 84, 106, 403  
Triunfi, Flaminia, 396, 402  
Twiss, Richard, 94

## U

Ulloa, Marcela, 423; retrato de: *Las meninas*,  
vid. bajo Velázquez  
Unamuno y Jugo, Miguel de, 40, 180  
Urbano VIII (Papa), 374

## V

Valdés Leal, Juan de, 7, 84, 371  
Valladolid, Pablo de, 116, 338; retrato de: *Pablo  
de Valladolid*, vid. bajo Velázquez  
Van Dyck, Anton, 39, 156, 231, 258, 270, 274,  
436; obra de: *El cardenal infante don Fernando  
de Austria*, il. 273  
Varela, Francisco, 294; obra de: *Juan Martínez  
Montañés*, il. 292  
Vargas, Luis de, 25  
Vega, Lope de, vid. Lope de Vega Carpio,  
Félix  
Velasco, Isabel, 423, 426; retrato de: *Las  
meninas*, vid. bajo Velázquez  
Velázquez, Cristóbal ("Velasquillo"), 144

Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y;  
obras de:  
  *Adoración de los Magos o Epifanía*, 31, 74, 80,  
94-99, 103, 108, 210, ils. 80, 95, 98  
  *El aguador de Sevilla*, 5, 28, 58, 68-73, 74, 77,  
78, ils. 69, 71  
  *El almuerzo* (Budapest), 104; *El almuerzo*  
  (Leningrado), 104, il. 100  
  *Apolo y Marsias*, 46  
  *Apostolado*, 77, 100, 102, 104  
  *Autoretrato* (Florenca), 394, 395, il. 392;  
  *Autoretrato* (?) (Prado), 90, 92, ils. 91, 93;  
  *Autoretrato* (Roma), 120, 392, il. 392;  
  *Autoretrato* (Valencia), 392, 395, il. 393  
  *Los borrachos o El triunfo de Baco*, 34, 114,  
146-152, ils. 147, 149, 150, 151, 153  
  *El bufón Calabacillas, llamado erróneamente el  
Bobo de Coria*, 42, 114, 316, 322-325, 328,  
ils. 323, 324, 325  
  *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda  
y Pernía*, 334-337, 344, ils. 335, 336, 337  
  *El bufón don Diego de Acedo, el Primo*, 188, 316,  
328, 330-333, ils. 318, 331, 332, 333  
  *El bufón llamado don Juan de Austria*, 42, 315,  
342-347, ils. 343, 345, 346  
  *Caballero de Santiago* (Dresde), 118  
  *Caballo blanco*, 263, il. 263  
  *Cabeza de venado*, 274, 283, il. 282  
  *Cardenal Camillo Astalli Pamphili*, 396, 400,  
403, il. 398  
  *Camillo Massimi*, 396-399, 403, il. 397  
  *Cardenal infante don Fernando de Austria,  
cazador*, 129, 270-275, 299, 334, ils. 271,  
272, 275  
  *Cena en Emaús*, il. 30  
  *El conde duque de Olivares* (Hispanic Society),  
112, 124, 259, il. 126; *El conde duque de  
Olivares* (Madrid, Palacio Real), il. 258; *El  
conde duque de Olivares* (São Paulo), 124,  
195, 259, il. 126; *El conde duque de Olivares*  
(Várez Fisa), 124-127, 259, il. 125  
  *La coronación de la Virgen*, 22, 40, 348-351,  
368, ils. 349, 351  
  *La costurera*, 118, 356-359, il. 357  
  *Cristo en casa de Marta*, 29, 61, 62-65, 76, 77,  
89, 202, ils. 63, 64, 66, 67, 89  
  *Cristo crucificado o Cristo de San Plácido* (Prado,  
1167), 22, 40, 178, 180-182, ils. 181 y 183  
  *Cristo en la Cruz o Cristo de las Bernardas  
Reales* (Prado, 2903), 178, 180, il. 179  
  *Cristo tras la flagelación o Cristo y el alma  
cristiana*, 180, 184, il. 41  
  *La dama del abanico*, 358, ils. 8 y 358  
  *Don Diego del Corral y Arellano*, 68, 190-193,  
197, 200, 201, ils. 191 y 198  
  *Don Juan de Calabazas (Calabacillas)*  
  (Cleveland), 142-144, 322, il. 143  
  *Don Pedro de Barberana y Aparregui*, 198-201,  
il. 199  
  *Don Sebastián de Morra*, 42, 316, 326-329,  
ils. 327 y 329  
  *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo  
don Luis*, 190, 195-197, il. 194  
  *Doña María de Austria, reina de Hungría*,  
154-157, 414, il. 155  
  *Dos jóvenes comiendo*, 28, 58, il. 27  
  *Esopo*, 39, 114, 116, 299-303, 304, 309, ils.  
298, 301, 302  
  *Estudio para la cabeza de Apolo*, 161, 164-167,  
il. 165



- Felipe III, a caballo*, 140, 141, 221-225, 231, 236, 240, ils. 220, 222, 225
- Felipe IV* (Boston Fine Arts), il. 134; *Felipe IV* (Boston, Isabelle Stewart), il. 134; *Felipe IV* (Dallas), 134; *Felipe IV* (Londres), 442-445, 446, 449, ils. 443 y 444; *Felipe IV* (Metropolitan, Robert Altman), 129, 132, 134, 141, 195, ils. 2 y 132; *Felipe IV* (Prado, 1182), 129, 132-136, 139, 141, 142, ils. 133 y 140; *Felipe IV* (Prado, 1185), 442, 446-449, ils. 447 y 448; *Felipe IV* (Sarasota), 135, 139-141, 224, il. 138
- Felipe IV, armado* (Prado, 1183), 122, 139, 140, il. 123
- Felipe IV, armado, con un león a los pies*, 408, 418, il. 419
- Felipe IV, a caballo*, 231-235, 239, 254, 262, ils. 230 y 235; *Felipe IV, a caballo* (Florencia), il. 232; *Felipe IV, a caballo* (Ringling), 139
- Felipe IV, cazador*, 265-269, 273, 299, ils. 264, 267, 268; *Felipe IV, cazador* (Castres), 269
- Felipe IV en Fraga*, 42, 139, 232, 244, 330, il. 43
- Felipe IV (Silver Philip)*, 53, 139, il. 141
- La fragua de Vulcano*, 36, 158-163, 164, 166, 168, 172, 175, 178, 312, 439, ils. 159, 160, 163, 167
- Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas*, 42, 202, 316-320, 328, ils. 317 y 321
- Francisco Pacheco*, 80-83, il. 81
- El geógrafo* (Rouen), 114-117, 334, 340, ils. 115 y 117
- Las hilanderas*, 23, 47, 61, 64, 94, 167, 175, 188, 206, 218, 360, 367, 420, 426, ils. 48-49, 361, 363, 364, 365, 366
- El hombre de la copa de vino* (Toledo, Ohio), 116, il. 114; *El hombre de la copa de vino* (Mora, Suecia), 116, 340, il. 114
- Infante don Carlos*, 129-131, 136, 142, ils. 128 y 131
- La infanta María Teresa de España* (Metropolitan, Lehman), il. 407; *La infanta María Teresa de España* (Metropolitan), 404-407, il. 405; *La infanta María Teresa de España* (Viena), 406, 430, il. 406
- La infanta Margarita (niña)* (Madrid, Alba), 434, il. 435; *La infanta Margarita (niña)* (Viena), 430-433, 434, ils. 431 y 432
- La infanta Margarita de Austria* (Kiev), 453, 454, il. 453; *La infanta Margarita de Austria* (de salmón y plata) (Prado, 1192), 430, 450-455, ils. 451, 452, 455; *La infanta Margarita de Austria* (azul y plata) (Viena), 399, 436, 454, il. 454; *La infanta Margarita de Austria* (de salmón y plata) (Viena), il. 454
- La Inmaculada Concepción*, 30, 77, 108, 210, 350, il. 29
- Inocencio X*, 45, 112, 334, 384, 400, ils. 20 y 400
- Imposición de la casulla a San Ildefonso o La descendión*, 106-109, ils. 107 y 109
- El jardín de "Villa Medicis", en Roma o La tarde*, 46, 56, 172, 374-369, il. 375
- El jardín de "Villa Medicis", en Roma o El mediodía*, 46, 56, 172, 378, 380-383, il. 381
- Juan Martínez Montañés*, 118, 292-297, ils. 293 y 297
- Juan de Pareja*, 45, 384-391, 396, 430, ils. 385, 386, 389
- Juan Francisco Pimentel, conde de Benavente*, 352-355, il. 353
- El llamado barbero del Papa*, 396, 400-403, il. 401
- Marte*, 39, 299, 304, 309, 310-315, 439, ils. 311, 313, 314
- Las meninas*, 21, 23, 29, 53, 61, 64, 72, 188, 193, 200, 210, 218, 252, 296, 309, 366, 367, 371, 392, 394, 395, 414, 420-429, 430, 442, 454, ils. 394, 421, 422, 424, 425, 427, 428, 429
- Menipo*, 39, 116, 299, 304-309, ils. 305, 307, 308
- Mercurio y Argos*, 46, 436-441, ils. 437, 438, 441
- La mulata* (Chicago), 60, 61, 202, il. 58; *La mulata o Cristo en Emaús* (Dublín), 29, 58-61, 64, ils. 59, 60, 61
- Pablo de Valladolid o El Pablillo de Valladolid*, 42, 89, 114, 116, 338-341, il. 339
- El príncipe Baltasar Carlos* (Viena), il. 242; *El príncipe Baltasar Carlos* (Wallace), 202, 242, 316, il. 206
- El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, 231, 240-245, 253, 257, ils. 241, 244, 245, 319
- El príncipe Baltasar Carlos, cazador*, 94, 242, 273, 276-280, 299, 318, 332, ils. 277, 278, 279, 281, 318
- El príncipe Baltasar Carlos, con un enano*, 37, 168, 195, 202-207, 242, 316, ils. 203, 204, 205, 320
- El príncipe Baltasar Carlos en el picadero o La lección de equitación* (Wallace), 242, 252, 258, il. 247; *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero o La lección de equitación* (Westminster), 40, 242, 247-253, 326, ils. 246, 248, 249, 250, 251, 328
- El príncipe Felipe Próspero*, 53, 207, ils. 51 y 52
- El poeta don Luis de Góngora y Argote* (Boston), 110-113, il. 111; *Don Luis de Góngora y Argote* (Lázaro Galdiano), 110, 113, il. 112; *Don Luis de Góngora y Argote* (Prado), 110, 113, il. 112
- Psiquis y Cupido*, 46
- La reina Isabel de Francia, a caballo*, 140, 154, 236-239, ils. 4, 237, 238
- La reina Margarita de Austria, a caballo*, 140, 226-230, 236, 239, ils. 227, 228
- La reina Mariana de Austria* (Prado), 53, 408-417, 418, ils. 409, 410, 411, 413; *La reina Mariana de Austria* (Madrid, Academia), 417, ils. 5 y 417; *La reina Mariana de Austria* (Dallas), 417, il. 408; *La reina Mariana de Austria* (Thyssen), 417, il. 416; *La reina Mariana de Austria* (Louvre), 408, 417, il. 412
- La rendición de Breda o Las lanzas*, 9, 37, 38, 212-219, 221, 265, 284, 290, 315, 348, 392, ils. 10-11, 213, 215, 216, 219, 395
- Retrato de un caballero (Juan de Fonseca ?)* (Detroit), il. 72
- Retrato ecuestre del conde duque de Olivares*, 224, 254-263, ils. 255, 256, 260, 261; *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* (Metropolitan), 263, il. 262
- Retrato de una dama* (Berlín), 209, il. 209
- Retrato de hombre joven* (Munich), 118-120, ils. 119 y 121
- San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*, 22, 41, 284-291, ils. 285, 286, 287, 291
- San Juan en Patmos*, 31, 77, 90, 210, ils. 28 y 92
- San Pablo*, 31, 80, 100-103, 104, il. 101
- Santo Tomás*, 31, 100, 102, 104, il. 105
- Una sibila* (Dallas), 175-177, il. 174; *Una sibila* (Prado), 175, 209-211, ils. 175 y 208
- La Tela Real o Cacería de jabaltes en el Hoyo*, 274, il. 274
- Tentación de Santo Tomás*, 180, 184-189, 332, 371, ils. 185, 187, 188, 189
- Los tres músicos*, il. 26
- La túnica de José*, 36, 50, 158, 161, 162, 166, 167, 168-172, 290, 374, ils. 169, 170, 171, 173, 376
- El venerable Cristóbal Suárez de Ribera*, 86
- La venerable madre Jerónima de la Fuente* (Araoz), 84, 88, il. 86; *La venerable madre Jerónima de la Fuente* (Prado), 31, 84-89, ils. 85 y 87
- Venus y Adonis*, 46
- La Venus del espejo*, 47, 175, 368-373, 396, 402, ils. 369, 372, 373
- Vieja amigo huevos*, 58, 62, 68, 70, 73, 74-79, ils. 75, 76, 77, 78, 79
- Atribuidas:
- Velázquez (?), *El aguador de Sevilla* (Florencia), 70, il. 70
- Velázquez (?), *Cabeza de apóstol*, 102, il. 102
- Copia de Velázquez, *Don Francisco de Quevedo*, 200, il. 200
- Taller de Velázquez, *La infanta María Teresa* (Filadelfia), 407, il. 407
- Velázquez, Francisca, 94, 356
- Velázquez, Ignacia, 42, 92
- Velázquez de Silva, Juan, 90, 92
- Vermeer de Delft, Jan, 398
- Veronés (Paolo Caliari), 36, 44, 218, 370, 371, 379
- Vidal, Pedro A., obra de: *Felipe III*, il. 223
- Villafranca, Pedro de, 442; obra de: *Descripción... monasterio San Lorenzo*, 442, il. 446
- Villacís, Nicolás de, 184
- Villandrando, Rodrigo de, 32, 135, 193, 196, 239; obras de: *El príncipe Felipe y Soplillo*, il. 135; *La reina Isabel de Borbón*, ils. 196 y 236
- Villanueva, Jerónimo de, 158, 168, 180, 374
- Vinci, Leonardo da, 426
- Voragine, Jacobus de, 288
- Vos, Martin de, 348
- Vos, Paul de, 299
- W**
- Wellesley, Arthur, duque de Wellington, 70
- Y**
- Yáñez, Pedro García, 86
- Z**
- Zurbarán, Francisco de, 25, 31, 37, 54, 72, 99, 184, 188, 212, 221, 265, 337, 371, 428, 436



# EXPOSICIÓN

Jorge Semprún Maura

MINISTRO DE CULTURA

Alfonso E. Pérez Sánchez

DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO

Manuela B. Mena Marqués

SUBDIRECTORA DE CONSERVACIÓN E INVESTIGACIÓN  
DEL MUSEO DEL PRADO

Agustín Martín González

GERENTE DEL MUSEO DEL PRADO

## DIRECCIÓN

Alfonso E. Pérez Sánchez

## COORDINACIÓN

Manuela B. Mena Marqués

## DEPARTAMENTO DE PINTURA ESPAÑOLA

Juan Miguel Serrera Contreras

## SECRETARÍA

Felicitas Martínez  
Dolores Muruzábal  
Emilia Cortés García

## SECCIÓN DE INVENTARIO Y REGISTRO

Natividad Galindo

## GABINETE DE DOCUMENTACIÓN TÉCNICA

María del Carmen Garrido Pérez  
Inmaculada Echeverría Elvira  
Juana María Navarro Mazón

## GABINETE DE PRENSA

María Pura Ramos Alcaraz  
Mercedes López Madrid

## RESTAURACIÓN

### *Pintura*

Rafael Alonso Alonso  
María del Amor Álvarez-Garcillán Morales  
Herlinda Cabrero Cabrera  
Javier Cerrillo López  
María Teresa Dávila Álvarez  
Rocío Dávila Álvarez  
María Jesús Iglesias Díaz  
María Antonia López de Asiaín Zabia  
Isabel Molina Barrero  
Elisa Mora Sánchez  
Eva Perales Ojeda  
Enrique Quintana Calamita  
Clara Quintanilla Garrido  
Alberto Recchiutto Genovese  
Almudena Sánchez Martín

### *Marcos*

Antonio Enrique Gil Mondéjar  
María Jesús López de Lerma

### *Carpintería*

José Manso Gómez  
Antonio Aguilar Villar  
Jesús Pérez Monedero

## DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA

Carlos Manso Manso  
Antonio Liarte Sales  
Manuel Olivares Rodríguez

## SERVICIO DE EDUCACIÓN Y ACCIÓN CULTURAL

Alicia Quintana Martínez  
María Luisa Suárez Hernández  
Pilar de Miguel Blázquez  
Ángeles Montero Parro  
Isabel Caride Varalla

## SECCIÓN DE OBRAS Y MANTENIMIENTO

Florencio de Andrés Díaz

### *Electricidad*

Julio Martín Ortiz  
Santiago Ariño Meléndez  
Antonio Barrejón Martín  
Félix Bermejo Carrasco  
José García Cobo  
Juan Manuel Gómez Agredano  
Santiago González Lobo  
Jesús Gonzalo del Valle  
Teodoro Gil Martínez  
Fernando Jumillas Manzano  
Alberto Leyva Blesa  
Ángel Morales Calahorra  
Francisco Javier Ramos Espinosa  
ESPABASA

### *Obras*

Cubiertas y MZOV  
Alcalde y Servicios

## MONTAJE

### *Brigada del Museo del Prado*

José María Adeva Muñoz  
Ángel Campos Serrano  
José López Jiménez  
Manuel Montero Eugenia  
Victoriano Moyo López  
Conrado Barea Grau  
MACARRÓN, S. A.

## TRANSPORTES Y EMBALAJES

S. I. T. Transportes Internacionales, S. A.

## SERVICIO DE SEGURIDAD

Juan José Román Fernández  
Pedro Sobrino Moraga  
Nicolás Madrid Valverde  
Francisco López Ramos  
Personal del Servicio  
PROTECSA

## SEGUROS

La Estrella  
TAI

# CATÁLOGO

## EDITOR

Santiago Saavedra

## PRODUCCIÓN

Ediciones *EL VISO*

María Victoria Lasso de la Vega

Lola Gómez de Aranda

Rufino Díaz

María Esther Garrido

María Ángeles López

Agustín Martínez

Jaume Blassi

## DISEÑO

Francisco J. Rocha

## FOTOGRAFÍA

Oronoz. Madrid

## FOTOMECÁNICA

Cromoarte. Barcelona

## ENCUADERNACIÓN

Ramos, S. A. Madrid

## FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN

Manuel Arévalo. Coordinación

Manuel Jesús González. Montaje

Manuel Pintado. Impresión

Julio Soto, Impresor, S. A.

Avda. de la Constitución, 202. Torrejón de Ardoz (Madrid)

© Museo del Prado. 1990

LAS FOTOGRAFÍAS DE LAS OBRAS PERTENECIENTES  
A MUSEOS Y COLECCIONES ESPAÑOLAS HAN SIDO  
PROPORCIONADAS POR ORONOZ, S. A., Y EL  
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFÍA DEL  
MUSEO DEL PRADO. EL RESTO DE LAS FOTOGRAFÍAS  
HAN SIDO FACILITADAS POR LOS PROPIETARIOS  
DE LAS OBRAS, EXCEPTO LAS SIGUIENTES:

Bridgeman / Art Resource: págs. 26, 27

National Trust / Art Resource: págs. 247, 397

Nimatallah / Art Resource: págs. 242, 406, 454

Scala / Art Resource: págs. 20, 70, 289, 360, 369, 412

Roger-Viollet: pág. 115







