

"la Caixa" · Museo del Prado

---

El arte de educar



# Velázquez subversivo

# Índice

<b>1 ¿Qué encontrarás en este dossier?</b> .....	3
<b>2 Velázquez subversivo</b> .....	4
<b>3 La realidad como subversión</b> .....	6
 <b>3.1.</b> El joven Velázquez.....	8
 <b>3.2.</b> La venerable madre Jerónima de la Fuente.....	10
 <b>3.3.</b> ¿Arte o realidad?.....	12
<b>4 Salir a pintar fuera</b> .....	13
 <b>4.1.</b> Viajar a Italia en el siglo XVII.....	15
 <b>4.2.</b> Pintura en 360 grados.....	17
 <b>4.3.</b> Viaje fotográfico a la Roma del XIX.....	19
<b>5 El combate por la fama</b> .....	20
 <b>5.1.</b> Ricos y famosos.....	22
 <b>5.2.</b> Un tropiezo.....	24
 <b>5.3.</b> Buen nombre.....	25
<b>6 Telón. La pintura como teatro</b> .....	27
 <b>6.1.</b> El teatro en palacio.....	29
 <b>6.2.</b> Vestirse en el siglo XVII.....	31
 <b>6.3.</b> Teatroteca.....	33
<b>7 El rey ríe</b> .....	34
 <b>7.1.</b> Otras diversiones cortesanas.....	36
 <b>7.2.</b> Dos bufones.....	38
 <b>7.3.</b> Música para el monarca.....	39
<b>8 Esto no es (solo) lo que parece</b> .....	40
 <b>8.1.</b> “Un monte era de miembros eminente...”.....	42
 <b>8.2.</b> ¿Un mendigo?.....	44
 <b>8.3.</b> La Torre de la Parada.....	46
<b>9 Aún queda más por descubrir</b> .....	47
<b>10 ¿Quieres saber más?</b> .....	48

## Edita

Museo Nacional del Prado  
y Obra Social “la Caixa”

## Concepto y coordinación

Área de Educación del  
Museo Nacional del Prado  
y Área de Cultura de la  
Obra Social “la Caixa”

## Textos

Carlos José Cavallé Pérez

## Maquetación

Típus Gràfics

© Museo Nacional del Prado  
y Obra Social “la Caixa”  
© de los textos, el autor

*Todas las reproducciones son de  
obras del Museo Nacional del Prado  
(MNP) excepto en los casos en los  
que se indica.*

# 1

## ¿Qué encontrarás en este dossier?

Este dossier está concebido como un complemento a la visita **Velázquez subversivo** dentro del programa **El Arte de Educar** del Museo del Prado. En las siguientes páginas encontrarás, organizados por capítulos, una serie de enfoques, planteamientos y actividades que pretenden cumplir un doble objetivo. En primer lugar, ofrecer puntos de vista transversales e interdisciplinares que os permitan tener una visión más amplia de alguna de las obras más relevantes de la colección del Museo del Prado. En segundo lugar, en caso de que no hayas podido participar en este programa con tus alumnos, los contenidos que os ofrecemos podrán seros de utilidad para preparar vuestra visita al Museo o el trabajo en el aula de manera completamente independiente.

Los siguientes capítulos, por tanto, no abordan de forma pormenorizada las piezas del recorrido -que podrán verse con detenimiento en el propio Museo así como en los recursos adicionales que os recomendamos-, sino que ofrecen herramientas complementarias para entenderlas desde más puntos de vista.

Para ello, en cada capítulo encontrarás siempre tres secciones, diferenciadas por formato y grado de participación del alumno:



**AMPLÍA**, esta sección está dirigida a conocer con detenimiento el contexto en el que fueron creadas las piezas a través de cuestiones con las que se vincula temática o conceptualmente.



**ENFOCA**, esta sección pretende fomentar la reflexión crítica y el análisis interpretativo ante una obra relacionada con las piezas sugeridas en cada sección. Para conseguirlo te proponemos preguntas de dinamización, recursos en línea, imágenes o textos que ayuden a entender mejor las piezas...entre otras actividades.



**EXPLORA**, la tercera y última sección, ofrece otros recursos y visitas para conocer más sobre el tema de cada capítulo.

Los capítulos y secciones son independientes entre sí para que puedan ser aprovechados con flexibilidad. Te recomendamos que si deseas volver al Museo con tus alumnos u os disponéis a realizar cualquiera de las propuestas que se ofrecen en este dossier, comprobéis previamente la ubicación de las piezas a través de su ficha correspondiente en nuestra página web a la que podréis acceder buscando la obra en COLECCIÓN.

¡Esperamos que te resulte de utilidad!



## 2 Velázquez subversivo

Diego Velázquez,  
Mercurio y Argos  
(detalle), ca. 1659 MNP.

*Subvertir: trastornar o alterar algo, especialmente el orden establecido*

Diego Velázquez (1599-1660) no siempre fue clásico, ni tampoco tradicional. Desde su juventud se hizo eco de las transformaciones artísticas más revolucionarias de la época, que incorporó a sus pinturas siguiendo los modelos de los creadores más vanguardistas del momento.

Desde la mirada del siglo XXI, sus escenas, fuertemente vinculadas a la cultura española, podrían resultar muy tradicionales. Velázquez fue hijo de su tiempo, y en su producción confluyeron los gustos, intereses, preocupaciones, virtudes y algunos prejuicios propios de la España del siglo XVII. Sin embargo, en otras facetas, tanto de su vida como de su obra, se mostró como un artista decidido a alterar muchos de los paradigmas que regían -y limitaban- el ejercicio de la pintura. Ya fuera convirtiendo en protagonistas a sectores de la sociedad excluidos hasta entonces de la representación pictórica, explorando nuevos enfoques para el retrato y la pintura de historia, otorgando un renovado papel al espectador o disfrutando de un éxito y privilegios sin precedentes entre los pintores españoles, Velázquez cambió el rumbo del arte.

**Velázquez subversivo** procura profundizar en algunas novedades puestas en práctica por el pintor -muchas más de las que pudiera parecer-, facetas que supusieron una ruptura y abrieron nuevas vías de exploración artística que, en ocasiones, no volverían a producirse hasta la llegada del siglo XX.

En *Velázquez subversivo* podrás...

- Conocer la vida y algunas de las obras más destacadas de Diego Velázquez.
- Descubrir aspectos en los que el pintor subvirtió los esquemas tradicionales de la creación pictórica.
- Aprender más sobre el panorama artístico y cultural de la España del siglo XVII.

En los itinerarios *¿Maestros? ¿Antiguos?, Vivir en el Siglo de Oro e Historia de siete conquistas* encontrarás otros enfoques con los que continuar profundizando en otros aspectos sobre el pintor y su época.



# 3 La realidad como subversión

Diego Velázquez,  
*Los borrachos*  
(detalle), 1628-1629 MNP.

Los cuadros que Velázquez pudo ver durante su juventud eran muy diferentes de los que pintaría cuando consiguiera su título de maestro. Había nacido en Sevilla, en el año 1599, una época en la que la ciudad era muy populosa y una de las plazas comerciales más importantes de Europa. Por ella pasaban todo tipo de personas, mercancías e ideas que, poco a poco, irían cambiando la forma de entender el mundo. Pero también la forma de practicar la pintura.

Durante todo el siglo XVI, los artistas -como el propio maestro de Velázquez, Francisco Pacheco- elaboraron sus obras con un alto componente de idealización siguiendo la tendencia dominante durante toda la centuria: figuras de bellos rostros, vestidas elegantemente y con refinadas actitudes que poco o nada tenían que ver con el mundo real. En un momento dado, las cosas comenzaron a cambiar. La llegada de las nuevas corrientes artísticas procedentes de Italia causó un gran impacto entre los artistas sevillanos, que vieron en el extremo realismo de estas creaciones una auténtica revolución pictórica.

Las primeras obras documentadas de Diego Velázquez -así como otras que haría en el futuro- participaban de estas nuevas corrientes con un naturalismo que subvertía los paradigmas artísticos vigentes durante varias generaciones e, incluso, lo que le había enseñado su propio maestro. Sus imágenes llegaban a contravenir, además, las normas del “decoro” de la época: los protagonistas de sus cuadros en ningún caso eran criaturas ideales nacidas de la imaginación del pintor, sino músicos, esclavos, asiduos de las tabernas y otros miembros de las clases populares que el pintor pudo conocer y que habían sido proscritos durante siglos de la representación pictórica. En la *Adoración de los Reyes Magos*, uno de los asuntos más tradicionales y populares de la pintura, se ha pensado que, incluso, pudo haber utilizado como modelos a personajes de su círculo más íntimo, como su esposa -la Virgen- y su hija -el Niño Jesús-.

En este capítulo conocerás más detalles sobre la juventud de Velázquez y su gusto por el realismo, que se convertiría en una constante a lo largo de toda su carrera.

### PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,  
*Adoración de los Reyes*  
*Magos* (detalle), 1619 MNP.



Diego Velázquez,  
*La venerable madre*  
*Jerónima de la Fuente*  
(detalle), 1620 MNP.



Diego Velázquez,  
*Los borrachos*  
(detalle), 1628-1629 MNP.

### ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, PACHECO, JUVENTUD, ESCULTURA, REALISMO.



Diego Velázquez,  
Retrato de hombre  
(detalle), ca. 1623 MNP



## 3.1 El joven Velázquez

Conocemos pocos datos de la juventud de Velázquez. Sin embargo, sus primeros años fueron importantes para el pintor, pues en ellos encontramos algunos elementos que ayudan a comprender mejor la manera en que se desarrollaría su personalidad artística en el futuro. En esta sección encontrarás algunos detalles que quizás aún no sabías sobre el joven Velázquez.

1. Parece que nació en el seno de una familia que pertenecía a la baja nobleza, lo que le ayudaría -solo en parte- con sus pretensiones de ennoblecimiento en el futuro: para ingresar en la Orden de Santiago, entre otros requisitos, se requería pertenecer legítimamente a una familia hidalga, tanto por vía paterna como materna.
2. Con apenas once años ingresó como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, estrechamente vinculado con las élites culturales de la ciudad: clérigos, latinistas, anticuarios, poetas... Un ambiente estimulante para un joven que, según uno de sus biógrafos, desde sus primeros años *“aplicóse a el estudio de las buenas letras, excediendo en la noticia de las lenguas, y en la Philosophía, a muchos de su tiempo”*.
3. Consiguió el título de maestro pintor el 14 de marzo de 1617. Este título, como era frecuente en la época, no le daba licencia únicamente para pintar cuadros, sino también tallas, una tarea que les estaba prohibida a los escultores. Sin embargo, y a diferencia de su maestro, no existe constancia de que llegara a ejercer nunca esta segunda labor.
4. Es probable que, en un principio, Francisco Pacheco observara con cierta perplejidad las primeras creaciones de Velázquez. El viejo maestro escribiría sobre la nueva moda pictórica en los siguientes términos:

*“Otros se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros, aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida; otros, figuras ridículas con sugetos varios y feos para provocar risa”*



Muchos de estos motivos podían encontrarse en las obras de juventud de Velázquez. La sorpresa, no obstante, acabaría convirtiéndose en admiración ante el indudable talento del joven -que se había casado con Juana Pacheco, hija de Francisco-, pintara el asunto que pintara:

*“¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta, alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima”.*

5. No sabemos cómo Velázquez pudo empezar a familiarizarse con esta nueva corriente naturalista que afectó tanto a la manera de pintar -extremadamente realista- como a los asuntos que se representaban -aparentemente cotidianos-. Quizás contemplara copias de obras de Caravaggio o bien de sus seguidores -como Ribera o Borgianni- que ya circulaban por la Península los años de juventud del pintor. También se ha señalado que pudo inspirarse en estampas de obras flamencas, muy populares en aquellos momentos, y con asuntos similares a los que Velázquez trató en su juventud.

6. A pesar de su talento, Velázquez necesitó algo de ayuda para despegar en su carrera, y encontró en su maestro un apoyo incondicional. Le puso en contacto con importantes coleccionistas, personalidades influyentes de la ciudad y comitentes que le pagarían sus primeros encargos.

7. Pese a todo, no siempre le salieron bien las cosas. Animado por Pacheco, el joven Diego emprendió un viaje a Madrid en 1622 con la pretensión de atraer la atención de la Corte. A pesar de los contactos influyentes y del éxito que cosechó el retrato que hizo de Góngora nada más llegar a Madrid, no hubo modo de llegar hasta el monarca, por lo que emprendió el viaje de regreso a Sevilla. La fama tendría que esperar un poco más.

Diego Velázquez,  
La venerable madre  
Jerónima de la Fuente  
(detalle), 1620 MNP



## 3.2

### La venerable madre Jerónima de la fuente

La aguda observación que Velázquez practicaba de la realidad y sus prodigiosas dotes pictóricas le llevaron a ejecutar, a pesar de su juventud, algunas piezas que debieron causar el mismo asombro que hoy sentimos cuando las contemplamos. Con apenas veinte años Velázquez era ya capaz de dejar boquiabierto con su talento a través de obras tan espectaculares como el retrato de [La venerable madre Jerónima de la Fuente](#), que puedes disfrutar en el Museo. A continuación podrás descubrir más detalles sobre este retrato, que se convertiría en uno de los más conocidos de toda su producción.



Este debió de ser uno de los encargos más especiales del momento, pues suponía retratar a una monja de gran fama que, con toda probabilidad, abandonaba España para siempre. Una oportunidad única que debieron ofrecer inicialmente a Francisco Pacheco, pero acabaría llevando a cabo el joven Velázquez.



Jerónima de la Fuente fue una monja franciscana de gran popularidad en su época. Los testimonios hablan de su severa presencia, subrayada por su penetrante mirada. Velázquez la representó mirando fija y directamente al espectador, tal y como la monja acostumbraba; un gesto enormemente controvertido en una época en la que se recomendaba que [las mujeres bajaran la mirada como gesto de modestia](#). Más aún, en el caso de una religiosa.



La popularidad de Jerónima traspasó los muros del convento toledano donde habitaba y llegó a Sevilla como una auténtica celebridad. Tal era el fervor que suscitaba que la monja permitía que algunas personas cortaran pequeños trozos de su hábito, que se veneraban como auténticas reliquias.



Su fama milagrera fue la causante, en gran medida, de estas expresiones de fervor, pues se decía que era capaz, entre otros fenómenos, de curar con su saliva, “leer los corazones” y experimentar arrebatadas visiones místicas.



Era también conocida por su piedad y austeridad. La inscripción superior, por ejemplo, nos habla de su voto de silencio: “es bueno esperar en silencio la salvación de Dios”. Otra inscripción, hoy perdida, referida a su piedad se encontraba en la cinta que, algo difuminada, aún puede contemplarse.



Esta inscripción, añadida con posterioridad, nos habla del objetivo del viaje que emprendió desde Sevilla en 1620.



El extraordinario naturalismo de las obras de juventud de Velázquez debieron causar un gran impacto entre el público sevillano, y aún en la actualidad. Muchos investigadores, de hecho, han afirmado que este retrato está mucho más cercano a una escultura que a una pintura tradicional.

 Captar la psicología del personaje era uno de los aspectos más valorados -y a la vez más difíciles- de un retrato. Los artistas, como el propio Velázquez, dedicaron grandes esfuerzos a transmitirnos emociones a través de los rostros que pintaban. ¿Qué parece decir Jerónima con su mirada?

 Pese a haber sido añadida con posterioridad, la inscripción de la zona inferior del lienzo nos aporta información muy valiosa para entender los motivos que llevaron a inmortalizarla en este retrato. ¿Consigues entenderlo?

 Compara el retrato de *La venerable madre Jerónima de la Fuente* con esta talla de *San Bruno*, realizada por Juan Martínez Montañés. ¿Qué tienen en común ambas obras? ¿Qué ha podido llevar a decir que la pintura de Velázquez tiene una apariencia escultórica?

Pedro de Mena,  
*Magdalena penitente* (detalle),  
1623 MNP, depositada en el  
Museo Nacional de Escultura



## 3.3

### ¿Arte o realidad?

Velázquez no fue el único artista que participó en esta nueva corriente naturalista que, desde finales del siglo XVI, se iba extendiendo por media Europa, aunque sí fue uno de sus intérpretes más aventajados. Hubo también creadores en España que comenzaron a experimentar con la representación fiel de la realidad hasta alcanzar niveles sorprendentes. Y no solo pintores.

En este mismo contexto, y bajo el influjo de las nuevas corrientes y necesidades religiosas, los escultores tallaban y policromaban imágenes capaces de confundir al espectador, tal y como conseguían algunas pinturas de Velázquez. Pedro de Mena, Gregorio Fernández o Juan Martínez Montañés crearon, en estrecha colaboración con los pintores, algunas de las imágenes más conmovedoras y realistas de la historia. En el [Museo Nacional de Escultura](#) de Valladolid o en el [Museo de Bellas Artes](#) de Sevilla encontrarás ejemplos excelentes para continuar analizando el modo en que pintura y escultura se dieron la mano a lo largo del siglo XVII.

En *Vivir en el Siglo de Oro* podrás conocer, además, más detalles sobre el arte religioso en época de Velázquez.



# 4 Salir a pintar fuera

**Diego Velázquez,**  
*Vista del jardín de Villa Medici en Roma* (detalle),  
ca. 1630 MNP.

Un viaje a Italia era una experiencia que todo artista que pudiera permitírselo debía disfrutar al menos una vez en la vida. Su estancia le ofrecería la oportunidad de conocer mundo, descubrir la riqueza artística de uno de los países con mayor patrimonio histórico del planeta así como a poderosos mecenas que podrían ayudarle en su camino hacia el éxito. Velázquez visitó el país en dos ocasiones. La primera, entre 1629 y 1631, fue por intereses artísticos. La segunda, entre 1648 y 1651, obedeció, en principio, a intereses profesionales como la adquisición de obras de arte para la colección de Felipe IV.

Ambos viajes, particularmente el primero, tuvieron una importancia fundamental en su pintura de aquellos años. Los temas clásicos, poco tratados hasta entonces por el pintor, comenzarían a hacerse más frecuentes; la gama cromática y los juegos de luces se hicieron más ricos y variados, y la evolución de su técnica pictórica le permitió hacer frente a sus pinturas de una manera completamente moderna. Se ha dicho con frecuencia que sus vistas de Villa Medici fueron pintadas al aire libre. Esto podría parecer lógico en la actualidad, pero era una práctica completamente subversiva en el siglo XVII: salir del taller para pintar en el exterior suponía abandonar el espacio de creación tradicional durante siglos y vencer las dificultades de sacar los pigmentos a la intemperie, pues se secaban con facilidad.

Pese a todo, Velázquez consiguió crear dos escenas que aún hoy nos sorprenden por su modernidad y que constituyen dos casos completamente excepcionales de la práctica de la pintura de la época. Igualmente subversivos resultaron sus planteamientos para situar a la pintura por encima de la escultura como la más completa de las artes aunque, en esta ocasión, estuvo acompañado por otros artistas. Sus métodos, no obstante, resultan sorprendentes y parecen, como veremos en este capítulo, anunciar recursos que se emplearían casi trescientos años después. En esta sección conocerás más detalles sobre su viaje y estas novedades.

## PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,  
*Vista del jardín de la Villa  
Medici en Roma*  
(detalle), ca. 1630 MNP.



Diego Velázquez,  
*Vista del jardín de la Villa  
Medici de Roma con la  
estatua de Ariadna*  
(detalle), ca. 1630 MNP.



Diego Velázquez,  
*La fragua de Vulcano*  
(detalle), ca. 1630 MNP.

## ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, VIAJE, ITALIA, ROMA, PAISAJE, ESCULTURA, PARAGONE, PICASSO, CUBISMO, FOTOGRAFÍA.



Diego Velázquez,  
Vista del jardín de la Villa  
Medici de Roma con la  
estatua de Ariadna  
(detalle), ca. 1630 MNP.



## 4.1

### Viajar a Italia en el siglo XVII

Italia fue el centro cultural más importante de Europa durante la Edad Moderna. Atraídos por su vasto patrimonio, sus grandes coleccionistas y la posibilidad de codearse con algunos de los creadores más importantes del momento, muchos artistas pusieron rumbo a la península itálica para completar su formación y dar un impulso a su carrera, tal y como hizo Velázquez entre 1629 y 1631. Pero... ¿Cómo llegaban los viajeros hasta su destino? ¿Qué dificultades tenían que superar?

Conseguir la documentación adecuada era imprescindible para circular con libertad, lograr buenos alojamientos y que se abrieran ciertas puertas que, de otra manera, quedarían completamente cerradas. Obtenerlos requería semanas y muchos contactos diplomáticos que presentaran al viajero ante los embajadores de los estados que se visitarían. En el caso de Velázquez se especificaba su oficio, para quién trabajaba, en compañía de quién iba y el motivo por el que realizaba el viaje. Pese a todo, Velázquez llegó a suscitar ciertas sospechas al embajador de Parma, que avisó a los duques de la ciudad de que podría tratarse de un espía.

#### CUESTIONES ECONÓMICAS

Estos viajes podían durar meses y requerían una cantidad considerable de dinero. Dada la peligrosidad de viajar con grandes cantidades en metálico y las confusiones que generaba el cambio de moneda en las aduanas, solían utilizarse medios más prácticos. Los principales bancos italianos tenían sedes en diferentes capitales europeas y permitían a los viajeros ingresar la cantidad de dinero que creyesen conveniente en su país de origen para luego retirarla, en moneda local, en la ciudad italiana en la que se encontrarán.



## EL VIAJE

Velázquez se puso en marcha probablemente el 29 de julio de 1629. Tenía un largo viaje por delante, ya que el transporte era mucho más lento e incómodo que en la actualidad. Tardó cerca de un mes y medio hasta llegar a Génova, combinando tanto el transporte marítimo como el terrestre. Viajar en barco era particularmente penoso a causa de las malas condiciones higiénicas y de alimentación a bordo, pero el carruaje no era mucho mejor por su incomodidad y largos tiempos de trayecto.

## ¿DÓNDE DORMIR?

Las cartas de recomendación que poseía Velázquez le abrieron las puertas de importantes casas italianas -se hospedó, entre otros lugares, en Villa Medici y el propio Vaticano-, aunque no pudo evitar pasar, como el común de los viajeros, más de una noche en sencillos albergues. Nadie lo hacía con gusto, pues la higiene era casi inexistente y los problemas de seguridad tan frecuentes que se llegaba a recomendar dormir con una pistola cargada bajo la almohada.

Los sinsabores del viaje podían ser muchos más y de todo tipo pero la recompensa lo merecía. A principios de 1631, algo más de un año desde que emprendiera su viaje, Velázquez ya estaba en Madrid. La segunda vez que fue a Italia su ausencia de la Corte duró dos años y ocho meses, período suficiente para que fuera reclamado, en varias ocasiones, por el rey Felipe IV.

Diego Velázquez,  
*La fragua de Vulcano*  
(detalle), ca. 1630 MNP



## 4.2

### Pintura en 360 grados

A partir del siglo XV muchos artistas y entendidos se enzarzaron en una disputa que se desarrollaría durante siglos: el llamado *paragone* o, en castellano, “comparación”. Pretendían decidir qué arte era superior a todas las demás, si la pintura o la escultura. Los enfoques para optar por una o por otra fueron muy variados e incluía algunas cuestiones tan llamativas como el esfuerzo físico necesario para crear una obra o la suciedad o limpieza que requería todo el proceso. Uno de los argumentos más repetidos por aquellos que consideraban la escultura superior a la pintura era que una pieza escultórica, al poder ser rodeada, te permitía ver una figura en 360°, desde cualquier ángulo, mientras que una pintura solo podía ser observada desde un único punto de vista.

Cuando Velázquez marchó por primera vez a Italia, el debate seguía en boca de todos los artistas, y parece lógico que también deseara participar en él. No conservamos palabras suyas referidas a este tema, pero tenemos una de sus pinturas: *La fragua de Vulcano*. Además de mostrar su interés por la mitología y la escultura clásica, este cuadro muestra también el modo de conseguir que la pintura mostrara un cuerpo en 360°, como si de una escultura se tratara... pero sin necesidad de desplazarse.

 **Observa con atención *La fragua de Vulcano*. ¿Por qué decimos que Velázquez consiguió representar el cuerpo en 360° en una superficie plana como la de un lienzo?**

Casi trescientos años después, Pablo Picasso subvertiría para siempre las normas de la representación pictórica utilizando una estrategia similar. *Mujer sentada acodada*, pintado en 1939, es un buen ejemplo de ello.

 **Analiza *Mujer sentada acodada* e indica desde qué ángulo están representados cada uno de los elementos del rostro de la modelo.**

 **¿Qué podrían tener en común *Mujer sentada acodada* con *La fragua de Vulcano*?**

**PARA SABER MÁS.** ¿Cómo lo hicieron? Velázquez se valió de una inteligente artimaña para competir con la escultura: cada uno de los personajes de este cuadro está en una posición diferente. Apolo -con túnica naranja- muestra su perfil derecho, Vulcano -con el pañuelo en su cabeza- el frente y el resto de los trabajadores se muestran de espaldas, de perfil o ligeramente ladeados. No somos nosotros los que nos giramos para rodear un cuerpo, sino que son los personajes los que se giran para completar así nuestra visión. Picasso, por su parte, hizo lo mismo, aunque concentrando todas las visiones en una única figura que vemos de frente, de perfil e, incluso, desde abajo, al mismo tiempo. La pintura ya no ofrecía un único punto de vista, sino varios simultáneos. Dos grandes de la pintura, separados casi 300 años entre sí, tenían mucho más en común de lo que parecía en un principio.

 **¿Cuál es, desde tu punto de vista, un arte más completo? ¿La escultura o la pintura? ¿Hay alguno que lo supere en la actualidad?**

Anónimo,  
*Coliseo de Roma*,  
1848-1852 MNP



## 4.3 Viaje fotográfico a la Roma del XIX

La tradición del viaje a Italia continuó vigente hasta bien entrado el siglo XIX, momento en el que los artistas fueron, poco a poco, sustituyendo Roma por París, que empezaba a convertirse en la capital mundial del arte. Es una época que coincide con los primeros pasos de la fotografía, por lo que conservamos valiosos testimonios gráficos que muestran cómo era la ciudad a mediados del siglo XIX. La Roma que vemos en estas imágenes dista doscientos años de la que visitó Velázquez. Sin embargo, su aspecto debía ser bastante aproximado.

El Museo del Prado posee interesantes ejemplos. Para conocerlos, te sugerimos que, utilizando la web del Museo, te dirijas a “Colección” y escribas “Roma” en el buscador. Si filtras los resultados por Tipo de obra / Fotografía, podrás ver algunas imágenes espectaculares como las que vieron los artistas que visitaron la ciudad. ¡Buen viaje!



Diego Velázquez,  
*La rendición de Breda*  
(detalle), ca. 1635 MNP.

El caso de Velázquez es uno de los más excepcionales y paradigmáticos del éxito entre los artistas del siglo XVII. Favorecido por un talento innato y una importante red de contactos, logró coronarse en lo más alto del panorama artístico con una rapidez tan inusitada como envidiada por sus contemporáneos. En 1635 ya acumulaba logros y privilegios sorprendentes: había sido nombrado el pintor real más joven y mejor pagado de su momento -con veinticuatro años ganaba casi el doble que otros artistas con una reconocida carrera a sus espaldas-, disponía de “casa de aposento” -es decir, una residencia por la que no pagaba absolutamente nada-, ración -cantidades diarias de comida para satisfacer sus necesidades- y otras concesiones. Algunos de estos honores causaron tal revuelo en los círculos cortesanos que el propio monarca se vería obligado a zanjar la polémica, al menos en una ocasión, con mandatos tan directos como “hágase lo que tengo mandado”.

*La rendición de Breda* nos habla también de este ambiente de competitividad entre artistas, pues se convocó a los pintores más afamados de su época a decorar, con escenas de sonadas victorias del ejército español, uno de los espacios más importantes para la monarquía hispánica: el *Salón de Reinos*. En él confluyeron creadores como Vicente Carducho, Juan Bautista Maíno, Francisco de Zurbarán y el propio Velázquez, que se vieron involucrados en una suerte de competición velada en la que demostrar sus talentos. Velázquez, como en otras ocasiones, también disfrutó aquí de ciertos privilegios: se hizo cargo de la batalla más reciente y famosa de cuantas se narraban en el ciclo y contaba, además, con otras pinturas adicionales, como *los retratos ecuestres de la familia real*. Algunos investigadores han apuntado que el papel en blanco -también lo vemos en el *Felipe IV, a caballo*- en una de las esquinas de *La rendición de Breda* podría hacer referencia a la privilegiada situación artística de Velázquez: no era necesario firmar el lienzo, pues la afamada habilidad del sevillano ya era suficiente para reconocer sus pinceles.

De esta manera, Velázquez se alzaba como una de las figuras más poderosas, casi intocables, del panorama artístico español del siglo XVII. Bajo el amparo y la protección del rey, llegaría donde ningún otro artista español había llegado, enaltecendo la profesión pictórica y recibiendo reconocimientos hasta entonces vedados a los de su oficio. Subvirtiendo los esquemas sociales imperantes, Velázquez demostró a toda una sociedad que la pintura no era una profesión “vil”, sino merecedora, incluso, del favor incondicional y la fervorosa admiración de un monarca.

Este capítulo se dedica a conocer otras vertientes del éxito de los artistas en la época de Velázquez.

### PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,  
*La rendición de Breda*  
(detalle), ca. 1635 MNP.



Diego Velázquez,  
*Felipe IV a caballo*  
(detalle), ca. 1635 MNP.

### ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, ÉXITO, COMPETITIVIDAD, FIRMA, RETRATOS, VAN DYCK, PALOMINO.



Anton van Dyck,  
*Endymion Porter*  
y *Anton van Dyck*  
(detalle), ca. 1633



# 5.1

## Ricos y famosos

La privilegiada posición artística, social y económica de Velázquez fue excepcional, pero no única. Tiziano y Rubens se habían convertido en ejemplos ideales de las aspiraciones de los artistas del siglo XVII y, a medida que su valoración social fue mejorando, este tipo de casos fueron haciéndose más frecuentes, pero no por ello menos extraordinarios. El apoyo de la monarquía o la aparición de escritos en defensa del “noble arte de la pintura” permitió que los creadores adquirieran una relevancia insólita hasta entonces y su oficio una dignidad cuestionada durante siglos.

En esta sección te presentamos brevemente dos ejemplos paradigmáticos de este cambio: Velázquez y Van Dyck. Ambos, estrictamente coetáneos, encarnaron, cada uno a su modo, la figura del artista de éxito que todos deseaban alcanzar



Diego Velázquez,  
*Las meninas*  
(detalle), 1656 MNP.

### DIEGO VELÁZQUEZ

Desde sus inicios al servicio del monarca en 1623, Velázquez combinó su profesión artística con una cuidada carrera cortesana que, con frecuencia, acabó restándole mucho tiempo para la pintura. Los privilegios de su juventud continuaron a lo largo de toda su vida, en ocasiones con pagos extra y, en otros, con nombramientos de nuevos oficios, que le reportaron importantes beneficios económicos. Entre otros, fue ayuda de guardarropa -recogía la ropa que le retiraban al monarca en el momento de ser desvestido-, ayuda de cámara -vigilaba y colaboraba en la limpieza de la habitación del monarca, lo asistía durante las comidas...etc.- o asistente de obras particulares -por el que se encargaba de trámites administrativos relacionados con las obras en el Alcázar-. Sus nombramientos más importantes fueron el de aposentador de palacio -que le permitía poseer una llave que abría todas las puertas de la residencia palatina- y, sobre todo, el de caballero de la Orden de Santiago en 1658, con el que remataría su carrera equiparando su posición social al resto de los miembros de la Corte. El pintor había dejado de ser un artesano.



**PARA SABER MÁS.** La Orden de Santiago era una de las más elitistas de la época e ingresar en ella era extremadamente complicado. Entre otros requisitos, se exigía pertenecer a una familia noble -que, en el caso de Velázquez era, en parte, cierto- y no haber ejercido jamás ningún oficio mecánico. Lamentablemente, la pintura se consideraba una profesión de este tipo. Para que Velázquez accediera a la Orden no solo fue necesaria la insistencia del monarca, sino también la intervención del Papa y testimonios de decenas de personas que afirmaron que Velázquez nunca había cobrado por sus cuadros, por lo que no podía considerarse un pintor de “oficio”.



**Anton van Dyck,**  
*Endymion Porter y Anton van Dyck* (detalle), ca. 1633 MNP.

### ANTON VAN DYCK

La trayectoria de Van Dyck (1599-1641) fue, si cabe, aún más exitosa que la de Velázquez. Con apenas dieciocho años era ya el más importante colaborador de Rubens y su prodigioso talento atraería la atención de algunos de los círculos más poderosos de la Europa de la época, como la burguesía genovesa, los gobernantes de los Países Bajos y la corona inglesa.

Desde que Van Dyck se estableciera en Londres en 1632 para trabajar para Carlos I, el monarca no cesó de agasajarle con todo tipo de privilegios que abarcaron desde una residencia en el palacio de Eltham a su nombramiento como caballero a los cuatro meses de haber llegado, un logro que a Velázquez le costaría más de treinta años de fiel servicio a Felipe IV. Además, no tuvo que alternar su oficio artístico con otras tareas palatinas, sino que se dedicó estrictamente a la pintura, por la que era generosamente recompensado. Convertido, probablemente, en el artista más rico de Inglaterra, tradujo su éxito en un opulento modo de vida. Tal y como cuenta uno de sus biógrafos: “mantenía sirvientes, carruajes, caballos, músicos, cantores y graciosos que a diario entretenían dignatarios, caballeros y damas que visitaban su casa para que les retratara”.

**PARA SABER MÁS.** Van Dyck pudo acostumbrarse desde su juventud a un alto nivel de vida. Procedía de una rica familia de comerciantes y su paso por el taller de Rubens, donde contactaría con una refinada clientela, debieron acostumbrarle al lujo. Una descripción de la época nos acerca a su personalidad y presencia, muy diferente de la sobriedad de Velázquez: “Sus modales eran más de aristócrata que de plebeyo, y atraía las miradas por su opulencia en el vestir y su aspecto distinguido (...); y siendo elegante por naturaleza y deseoso de hacerse un nombre, gastaba telas lujosas, sombreros con plumas y cintas y cadenas de oro sobre el pecho, y mantenía un séquito de criados”.

Diego Velázquez,  
Felipe IV a caballo  
(detalle), ca. 1635 MNP



## 5.2

### Un tropiezo

La carrera por la fama estaba llena de baches y giros inesperados. Ni siquiera el pintor sevillano pudo escapar de ciertos reveses de la fortuna antes de erigirse como el pintor más importante y envidiado en la España de su tiempo. Aunque no sea citado con frecuencia y estemos más acostumbrados a leer sobre el éxito y el talento de un gran maestro, no siempre las cosas salieron como pensaba.

Ya comentábamos cómo su primer intento de atraer la atención del rey resultó completamente infructuoso. En el futuro habría momentos en los que, incluso, llegaría a ser reprendido por el monarca -si bien indirectamente-, como cuando no atendió debidamente sus labores como asistente de obras particulares del Alcázar. Antonio Palomino, uno de los primeros biógrafos de Velázquez, narra en la biografía del sevillano uno de los tropiezos más sonados de toda su trayectoria, a causa de la representación de un caballo que no terminó de gustar a la gente:

*“Otro retrato pintó de su Magestad, Armado, y sobre un hermoso Cavallo (...). Propuso su obra Velázquez a la Censura pública, y fue vituperado el Cavallo, diciendo, estaba contra las reglas del Arte (...); con que enfadado borró la mayor parte de su pintura: (...) no sé si fue con fundamento profundo del Arte este juicio; porque no todo lo que parece defectuoso a los ojos del vulgo, lo es (...) pues muchas vezes los que al vulgo parecen borriones, para el Arte son milagros”.*  
Antonio Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*.

 ¿Crees que los artistas -sean pintores, escultores, literatos...- deberían siempre prestar atención a las demandas del público que va a contemplar sus obras? ¿Han de satisfacer sus preferencias con sus creaciones? ¿Qué habría ocurrido si Velázquez hubiera pedido la opinión del público en todas las ocasiones? Ten en cuenta que muchas de las obras del artista rompían con las normas tradicionales a las que la gente estaba acostumbrada.

 Compara el fragmento escrito por Palomino con este artículo publicado en 2016. ¿Crees que existen puntos en común?

Alberto Dürero,  
Eva (detalle), 1507 MNP



## 5.3

### Buen nombre

Algo tan habitual hoy como la firma en una obra de arte no lo fue tanto en tiempos pasados. Considerada durante siglos una profesión “baja” y “servil”, pocos eran los artistas que se atrevían a inmortalizar su nombre como testimonio de una labor tan denostada. No solo no decía nada a favor del creador sino que, incluso, podía jugar en su contra. El propio Velázquez, como ya hemos visto, tuvo que ingeniárselas para conseguir falsos testimonios que aseveraran que nunca había desempeñado el oficio de pintor para alcanzar su ordenamiento como caballero santiaguista.

Pese a esta situación tan poco favorable, ya en el siglo XVI comenzaron a aparecer algunas excepciones de artistas cuyo nombre comenzó a ser tan valorado como su talento fuera de lo común. Poco a poco, ayudados por la publicación de escritos sobre la defensa de la pintura y su oficio, los artistas españoles comenzaron a imitar esta costumbre que, en época de Velázquez, ya estaba completamente establecida. No era solo un nombre: era la forma en la que los artistas reclamaban la autoría de su trabajo y exhibían con orgullo su talento.

En ocasiones, como en *La rendición de Breda*, el autor, su talento, su fama y su dignidad eran ya tan conocidos que cualquier otra aclaración era innecesaria.

En esta sección queremos que descubras tres ejemplos de grandes artistas del siglo XVI que antecedieron a Velázquez en el trascendente fenómeno de tener un nombre famoso.

 Observa con atención las siguientes piezas. ¿Podrías encontrar el lugar en el que los artistas estamparon su firma? Puedes intentar descubrirlo en persona o utilizando el buscador en línea.



**Alberto Durero,**  
*Retrato de hombre,*  
(detalle), 1521 MNP.



**Tiziano,**  
*La bacanal de los andrios,*  
1523-1526 MNP.



**El Greco,**  
*San Andrés y san Francisco,*  
(detalle), ca. 1596 MNP.



# 6 Telón. La pintura como teatro

Diego Velázquez,  
*Las meninas*  
(detalle), 1656 MNP.

Se abre el telón. Ante nosotros aparecen distinguidos miembros de la Corte: la hija de los monarcas y su séquito, en el que figuran damas de compañía, bufones y otros servidores de palacio, incluido el pintor del rey. Al fondo, representados en una brillante superficie -¿un cuadro? ¿un espejo?- vemos la efigie de los monarcas, Felipe IV y Mariana de Austria. La mitad de los personajes, aparentemente sorprendidos, parecen reaccionar ante un importante suceso que se desarrolla en un lugar muy especial, justo donde nos encontramos nosotros como espectadores, fuera del cuadro. Los protagonistas de una pintura, probablemente por primera vez en toda la historia, eran aquéllos que la contemplaban y no los personajes que había pintado el artista.

Naturalmente, que nosotros fuésemos quienes observásemos esta obra no era algo que Velázquez hubiera podido planear. El espectador "objetivo" del cuadro era el monarca, pues parece que la pintura se ubicó en su despacho del Alcázar. Las figuras, por tanto, reaccionaban ante su propia presencia, que hoy, ya en el Museo, es la nuestra. Anticipándose más de doscientos años a los movimientos de vanguardia, *Las meninas* rompió la barrera entre la obra de arte y el espectador, que se fundían en uno solo, subvirtiendo los límites físicos y conceptuales de la creación pictórica.

Este juego entre realidad y ficción formó parte habitual de la cultura del Barroco y, particularmente, de las creaciones teatrales, a las que la familia real fue enormemente aficionada. Este fenómeno no se traducía únicamente en sus gustos artísticos, sino en su propia vida cotidiana, que adquiría notables cotas de teatralidad, ya fuera a través del vestuario que empleaban o de los rituales diarios que regían la vida en palacio. Tal y como *Las meninas* nos permite ver, el día a día de la familia real era, en sí mismo, una puesta en escena.

En "Telón, la pintura como teatro" te presentamos otros aspectos sobre el fenómeno teatral en el contexto en el que Velázquez desarrolló su carrera

## PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,  
*Las meninas*  
(detalle), 1656 MNP.

## ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, MENINAS, MODA, GUARDAINFANTES, ALCÁZAR, MADRID, TEATRO, COSME LOTTI.

Diego Velázquez,  
*Pablo de Valladolid*  
(detalle), 1652-1653 MNP.



# 6.1

## El teatro en palacio

Las obras de teatro fueron una realidad cotidiana que gran parte de la población podía disfrutar. No solo en las representaciones públicas de las festividades, sino también en los corrales de comedias y otros espacios creados para tal fin. La corte, por supuesto, no quedó fuera de este pasatiempo, y disfrutó igualmente de las obras de teatro de Villamediana, Lope de Vega y Calderón en sus espacios reservados en los corrales de comedias o en el propio ámbito palaciego. Lamentablemente no tenemos constancia de que Velázquez volcara sus dotes artísticas en el teatro, sin embargo, probablemente asistiera con frecuencia a estos espectáculos, dentro o fuera de la residencia real.

Las representaciones teatrales dentro del palacio podían llevarse a cabo en diversas estancias, como el Salón Dorado del Alcázar o el cuarto de la reina, dónde solo en los primeros cuatro primeros meses de reinado de Felipe IV se representaron un total de cuarenta y cinco comedias.

En otras ocasiones, el teatro salía al exterior e invadía las plazas de palacio y los jardines, muy interesantes desde el punto de vista escénico, pues los árboles, plantas, fuentes... suponían un marco real donde desarrollar la acción, que se veía reforzada por el olor de las flores, el murmullo del agua o el canto de los pájaros.

De entre todos los espacios cortesanos con uso teatral y al aire libre, el más espectacular fue el estanque del Buen Retiro. Era el escenario idóneo para representar obras que requiriesen espectaculares puestas en escena, El avance de los efectos especiales -las llamadas "tramoyas"- durante el siglo XVII gracias a la inventiva de ingenieros como el florentino Cosme Lotti, favoreció la aparición de escenografías cada vez más complejas.



**PARA SABER MÁS.** Varias descripciones escritas que ayudan a comprender la magnificencia que rodeó estas representaciones: batallas navales con galeras con espacio para sesenta personas en su interior, personajes voladores, espectaculares juegos de perspectiva que confundían a los espectadores... Sin embargo, los dramaturgos no siempre gustaron de estos efectos, pues muchos sentían que el contenido dramático y la belleza de los versos eran desplazados a un segundo plano en favor del deleite visual.

El gusto cortesano por el teatro también supuso la construcción de espacios específicos para las artes escénicas. Tal fue el caso del Coliseo del Casón del Buen Retiro, inaugurado en 1640, al que también se podía acceder pagando una entrada. Fue el recinto más moderno de su momento, completamente, cubierto, con buena iluminación, acústica y las últimas innovaciones mecánicas que permitieron recrear desde tormentas a erupciones volcánicas. Todo era posible en esas carísimas representaciones que podían alcanzar las seis horas de duración.

Relacionada con este vivo interés por la palabra, también se promovió una academia de improvisación poética en palacio, entre la que se encontraban Quevedo, Calderón o Rojas. En ella se convocaban combates entre los poetas que mostraban su ingenio sobre temas elegidos al azar con versos y diálogos completamente improvisados cuyo contenido burlesco tocaba, con mucha frecuencia, a los propios espectadores.

Diego Velázquez,  
*La reina doña  
Mariana de Austria*  
(detalle), 1652-1653 MNP.



## 6.2

### Vestirse en el siglo XVII

No solamente había teatro en los tablados y los grandes espacios cortesanos: las pinturas de Velázquez participaron también de la teatralidad que se respiraba en el ambiente. Sus complejas composiciones -que jugaban con el papel del espectador-, su puesta en escena, los protagonistas de sus cuadros, su expresividad o el vestuario que lucían, pueden hacernos sentir, en algunas ocasiones, como si nos encontráramos ante una comedia.

El “atuendo de menina” se ha convertido en uno de los más reconocibles y sorprendentes del Siglo de Oro. En una corte en la que la afición al teatro superó el mero nivel de entretenimiento e impregnó muchas facetas de la vida diaria -desde el arte al protocolo palatino- no resulta extraño que un traje exagerado, enormemente aparatoso, visualmente impactante y de cerca de veinte kilos de peso llegara a convertirse en la prenda de moda durante varias décadas entre las damas de la Corte. Pero... ¿Cómo podían moverse con un vestido de ese tipo? ¿Cuántas piezas lo componían? Podrás encontrar respuesta a estas y otras preguntas en esta sección a través del retrato de *Mariana de Austria*, pintado por Velázquez entre 1652 y 1653.

#### ¿IBAN ASÍ VESTIDAS TODAS LAS MUJERES?

El vestido de guardainfantes era muy caro, solo al alcance de las mujeres más ricas. Además, su volumen, peso y estructura lo hacían muy incómodo, por lo que solo se llevaba en las ocasiones señaladas, como en grandes eventos y cuando se encontraban ante el rey.



### ¿CÓMO SE MOVÍAN CON ÉL?

Con gran dificultad. La anchura del guardainfantes fue creciendo hasta alcanzar las dimensiones que se ven en el cuadro, lo que motivó que tuvieran que modificarse puertas de palacios y carruajes si se deseaba evitar que pasaran de lado. Sentarse, en cambio, no suponía un problema: las mujeres españolas -también de la Corte- solían apoyarse en el suelo con las piernas cruzadas -una herencia islámica-, quedando rodeadas completamente por la prenda.

### ¿CÓMO SE CONSEGUÍA UNA FALDA TAN GRANDE?

Por encima de la ropa interior se colocaba una estructura, habitualmente metálica, de aros concéntricos unidos entre sí por lazos o correas que creaban el gran volumen que vemos a la altura de las caderas: el guardainfante propiamente dicho. Para cubrirlo, por encima se colocaba la basquiña, una falda exterior ricamente bordada que contaba con bolsillos que permitían recolocar el guardainfante en caso de que se hubiera desplazado.

### ¿NO SE LES VEÍAN LOS PIES?

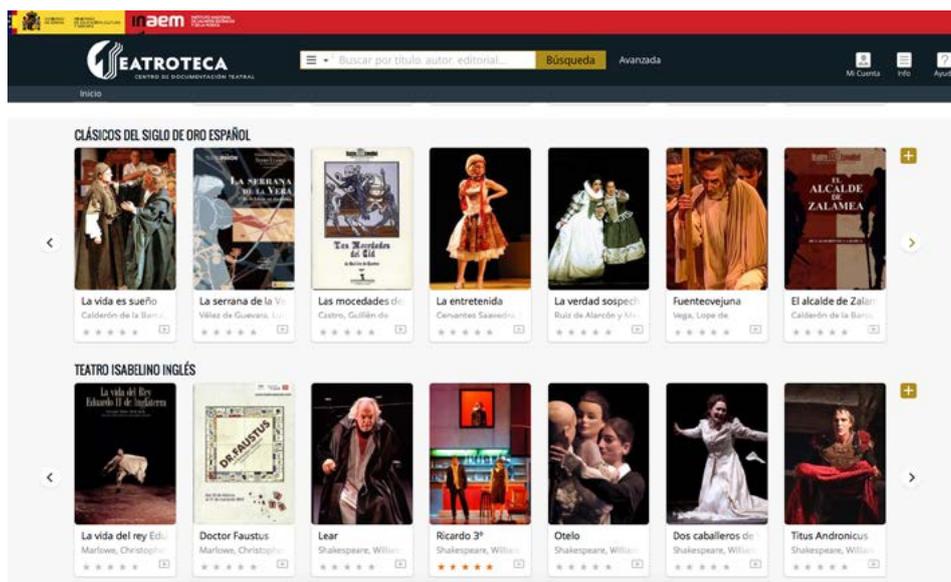
No, no era de buen gusto. No solo la falda llegaba hasta el suelo, sino que llevaban unos zapatos con grandes plataformas que hacían imposible verlos ni un solo instante. Esto afectaba a su manera de caminar que, según testimonios de la época, era lenta y parsimoniosa, como si flotaran por el aire.

### ¿ESE PELO ES REAL?

Solo a medias. Para conseguir un peinado así era necesario darle forma con una estructura de alambres que se colocaba entre el cabello y se terminaba de rellenar con postizos y adornos de todo tipo, tal y como vemos en la imagen: lazos, plumas... etc.

### ¿NO LLEVA DEMASIADO MAQUILLAJE?

No para el gusto de las mujeres de la corte. Algunos extranjeros e, incluso, la propia población española ridiculizaron la prodigiosa cantidad de maquillaje que empleaban las damas de la Corte en el rostro y el escote. El origen de estos ungüentos era variado: La piel se blanqueaba con cosméticos derivados del plomo o del mercurio -muy tóxicos-, el colorete eran polvos obtenidos de forma casera y el carmín era cera de abeja que hacía brillar los labios con intensidad.



## 6.3 Teatroteca

La literatura del Siglo de Oro es muy abundante en descripciones y citas sobre la vida en palacio, los artistas, la familia real y muchos otros elementos que podemos encontrar en la obra de Velázquez.

El Centro de Documentación Teatral ha creado la [Teatroteca](#), un portal de recursos sobre teatro abierto a docentes e investigadores donde encontrarás grabaciones y material de apoyo dirigido a centros educativos de las representaciones de algunas de las obras más emblemáticas de teatro español del siglo XVII. Una interesante oportunidad, completamente gratuita, para profundizar en el fenómeno del teatro y su repercusión en la cultura de la época.



**Diego Velázquez,**  
*El bufón el Primo*  
(detalle), 1644 MNP.

Divertirse a costa de las particularidades físicas o psíquicas de una persona nos resulta hoy completamente inconcebible. Sin embargo, fueron formas comunes de entretenimiento durante los siglos XVI y XVII. Los enanos, los gigantes, los locos, los obesos mórbidos, los bufones... pasaron a convertirse en otros servidores más de palacio, encargándose de la importante tarea de hacer reír al rey. Algunos, incluso, alcanzaron gran fama e influencia, lo que se tradujo en riqueza, propiedades y gran cercanía al monarca; algo contrario a lo que, en principio, estaba reservado para ellos: la servidumbre y la marginalidad.

Las pinturas que Velázquez hizo de ellos suponían también una subversión de los órdenes tradicionales. Continuando con la tendencia que había iniciado en su juventud, el artista sevillano siguió dando protagonismo a quienes no habían tenido presencia hasta el momento. Ya no eran solo las personas con las que se cruzaba en su vida, sino las “sabandijas de palacio”, esas personas que, en cuanto dejaban de tener gracia, era expulsadas del Alcázar o ingresadas en sanatorios. Con sus representaciones, Velázquez reclamaba para ellos una dignidad que les había sido negada durante siglos: les hacía protagonistas y no solo como un personaje, sino como otro ser humano más.

La representación neutral de las personas con particularidades físicas o psíquicas tardaría mucho tiempo en volver a repetirse. Salvo contadas excepciones, solo el siglo XX volvería a repetir estas imágenes de dignidad por encima de cualquier otro tipo de diferencia.

“El rey ríe” te ayudará a conocer otras diversiones cortesanas frecuentes en la época de Velázquez y te ofrecerá algunas pautas para distinguir qué cambió en las representaciones de bufones del artista respecto a las que se elaboraron en el pasado.

## PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,  
*Pablo de Valladolid*  
(detalle), ca. 1635 MNP.



Diego Velázquez,  
*El bufón Calabacillas*  
(detalle), 1635-1639 MNP.



Diego Velázquez,  
*El bufón el Primo*  
(detalle), 1644 MNP.

## ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, ENANOS, BUFONES, DISCAPACIDAD, VILLANDRANDO, DIVERSIÓN, FIESTAS, ARQUITECTURA EFÍMERA, CAZA, SNAYERS, MARTÍNEZ DEL MAZO.



Diego Velázquez,  
*El príncipe Baltasar  
Carlos, cazador*  
(detalle), 1635-1636 MNP.



## 7.1

### Otras diversiones cortesanas

La monotonía y el rigor de la etiqueta cortesana -en la que hasta reír abiertamente era considerado indecoroso- requerían momentos de sosiego y catarsis que permitiera a la gente de palacio escapar de semejante rigorismo. Los bufones eran siempre un buen remedio, pero también recurrieron a espectáculos, torneos, teatro, música, danza o grandes banquetes para tal fin. A continuación te citamos otras dos diversiones cortesanas que nos acercan al mundo del entretenimiento en el siglo XVII: las fiestas públicas y la caza.

#### LAS FIESTAS PÚBLICAS



Anónimo,  
*Estudio de arco triunfal con  
los escudos de los Medici y  
los Barberini*, ca. 1620 MNP.

De entre todos los entretenimientos cortesanos, los grandes desfiles y fiestas públicas eran los que más atención recibían. Podían celebrarse por motivos muy dispares, desde festividades religiosas a recepciones de gobernantes, pero todas tenían elementos comunes: la participación activa de ciertos sectores de la población, la transformación del espacio urbano y la exhibición pública del poder.

El desfile era un momento clave en este tipo de celebraciones, por lo que no se dejaba ningún elemento al azar: el recorrido, sus participantes, vestuario, carrozas y músicas de acompañamiento estaban decididas de antemano.

El espacio público, además, podía verse notablemente alterado. Las calles se limpiaban y decoraban con banderas, tapices, pinturas o guirnaldas. Si la ocasión era particularmente solemne, podían hacerse auténticas reformas arquitectónicas, modificando fachadas, creando plazas, rehabilitando jardines y ampliando o pavimentando las vías de la ciudad.

Al desfile y las arquitecturas efímeras se añadían banquetes, obras de teatro, fuegos artificiales y todo tipo de espectáculos que tenían un único fin: mostrar la grandeza de una ciudad y el poder del Estado encarnado en la figura del monarca -habitualmente presente en estas celebraciones-, del que se alababa su buen gobierno y la prosperidad que favorecía. Fuese cierto... o no.



**PARA SABER MÁS.** Los elementos efímeros más importantes eran los arcos triunfales que serían atravesados por la comitiva. Se construían con estructuras de madera que se disfrazaban con pintura y estuco para que pareciesen hechos en piedra, por lo que era necesaria la participación de arquitectos, carpinteros, pintores y otros profesionales. Podían tener gran tamaño -algunos llegaron a alcanzar los cuarenta metros de altura- y su decoración, que podía incluir desde esculturas a tapices o autómatas, causaba el asombro de quienes los contemplaban. Terminados los festejos, eran desmantelados y sus materiales subastados para su reaprovechamiento.



Diego Velázquez,  
*Felipe IV, cazador*  
(detalle), 1632-1634 MNP.

## LA CAZA

Diversión cortesana por antonomasia, la afición cinegética de los monarcas españoles es bien conocida, y artistas como Peter Snayers y Juan Bautista Martínez del Mazo nos han legado interesantes imágenes sobre esta afición. El puesto de Diego Velázquez como pintor del rey le llevó a acercarse también a este tipo de escenas, que combinó con el retrato real con la extrema naturalidad que le caracterizaba.

Felipe IV fue famoso por su destreza cinegética y sus estancias habituales en la Torre de la Parada, le llevaron a encargar un gran número de obras de arte para la decoración de sus dependencias. El retrato del monarca como cazador es uno de los más conocidos de Velázquez, y los numerosos cambios que hizo en la figura -hoy visibles- nos habla del cuidado que puso en esta composición y, por tanto, de la importancia que debía tener una imagen como esta.

Más sorprendente resulta el retrato de Príncipe Baltasar Carlos, cazador en la misma actitud que su padre. El niño, de unos seis años de edad, posa con su atuendo de cazador mientras sujeta un arcabuz. Los ojos del siglo XXI podrían contemplar esta escena con aire cómico; sin embargo, la caza en el siglo XVII era mucho más que un entretenimiento, pues se asociaba con la guerra y preparaba a los jóvenes para el buen gobierno: requería esfuerzo físico, desarrollaba la cautela, sus dotes estratégicas y endurecía su carácter.

**PARA SABER MÁS.** “Para la mayor parte de los ejercicios de los hijos de los reyes, es muy a propósito el de la caza. En ella la juventud se desenvuelve, cobra fuerzas y ligereza; se practican las artes militares; se reconoce el terreno, se mide el tiempo de esperar, acometer y herir; se aprende el uso de los casos y de las estratagemas. Allí el aspecto de la sangre vertida de las fieras y sus disformes movimientos en la muerte, purga los afectos, fortalece el ánimo y cría generosos espíritus, que desprecian constantes las sombras del miedo...”

Diego de Saavedra Fajardo. *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas dedicada al Príncipe de las Españas Nuestro Señor*. Mónaco, 1640

Diego Velázquez,  
*El Niño de Vallecas*  
(detalle), 1635-1645 MNP.



## 7.2

### Dos bufones

 Compara el retrato del *Príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo* y el *Niño de Vallecas*. ¿Cómo ha cambiado la percepción de ambos enanos entre un cuadro y otro? Puedes fijarte en los siguientes detalles:

- ¿Cuál posee mayor protagonismo? ¿A qué se debe?
- ¿Qué elementos remarcan la estatura de ambos bufones? ¿Sirven para crear sensación de monumentalidad o de empequeñecimiento?
- ¿Cuál de los dos demuestra mayor independencia? ¿Por qué?

Diego Velázquez,  
*La fábula de Aracne*  
(detalle), 1655-1660 MNP.



## 7.3

### Música para el monarca

La música era un elemento indispensable del entretenimiento y la vida en palacio. Existen testimonios que indican cómo, además de la pintura, la caza o los bufones, Felipe IV tuvo un desarrollado gusto por la música: se dice que componía sus propias obras e, incluso, empleó toda una sala del Alcázar para guardar instrumentos musicales, la mayoría de viento y percusión. La corte participó igualmente de esta afición, lo que favoreció el desarrollo de toda una producción de música cortesana que acompañaba a fiestas, celebraciones y espectáculos teatrales en los espacios palatinos.

Puedes explorar el refinamiento de la música cortesana a través de las piezas de uno de los compositores más importantes que estuvieron al servicio de Felipe IV: [Juan Hidalgo](#).



# 8 Esto no es (solo) lo que parece

Diego Velázquez,  
*La fábula de Aracne*  
(detalle), 1655-1660 MNP.

El arte del siglo XVII podía llegar a ser increíblemente complejo según quién fuera a contemplarlo. Había escenas claras y directas, como la Crucifixión de Cristo, con las que la iglesia católica quería dar a conocer entre sus fieles -muchos de ellos analfabetos- los puntos más importantes de su fe. Sin embargo, las piezas dirigidas a una clientela culta podían acumular alusiones históricas, artísticas y literarias que las hacían prácticamente incomprensibles para las personas que no habían podido disfrutar de una educación humanística. Este fenómeno podemos contemplarlo también en toda la producción de Velázquez, en la que obras con un carácter algo más popular coexisten con complejas composiciones que, tras su apariencia sencilla, escondían un intrincado trasfondo intelectual. Sus cuadros no eran -solo- lo que parecían.

Velázquez no se limitaba a representar temas complejos que dificultasen la lectura clara de sus pinturas. Podía pintarlos, además, de manera subversivamente artificiosa. Su técnica pictórica generaba una serie de ambigüedades y contradicciones que rompían con las prácticas habituales en la pintura y exigían una participación muy activa del público que quisiera llegar a comprenderlas.

El espectador, por ejemplo, podría en ocasiones tardar en llegar a identificar al protagonista del cuadro, confundido entre una multitud de secundarios -Las meninas-. Es posible que también dudara sobre la escena principal del lienzo, a veces relegada al último de los planos -La fábula de Aracne- en contra de las normas habituales. Otras veces sentiría que, si contemplaba el cuadro de lejos, se perdería detalles pero, visto de cerca, las figuras perderían definición -Mercurio y Argos-; una interesante estratagema con la que Velázquez nos obligaba a reflexionar sobre la percepción y a “reconstruir” con nuestra mente los espacios que quedaban omitidos.

Cambiar el orden, ocultar, subvertir la representación pictórica y su interpretación a través de la complejidad formal no fue una práctica exclusiva de Velázquez, sino que formaba parte de un gusto por lo rebuscado que igualmente puede contemplarse en otras creaciones, como la literatura. En esta sección profundizaremos en el lado más intrincado del arte de Velázquez y su tiempo.

### PIEZAS RELACIONADAS



Diego Velázquez,  
*Marte* (detalle), ca. 1638 MNP.



Diego Velázquez,  
*Esopo* (detalle), ca. 1638 MNP.



Diego Velázquez,  
*La fábula de Aracne*  
(detalle), 1655-1660 MNP.



Diego Velázquez,  
*Mercurio y Argos*  
(detalle), ca. 1659 MNP.

### ETIQUETAS

VELÁZQUEZ, ARACNE, HILANDERAS, GÓNGORA, POESÍA, LITERATURA, CULTERANISMO, MITOLOGÍA, SÉNECA, ESOPO, FILOSOFÍA, ESTOICISMO.



Copia de un original de  
Diego Velázquez,  
*Luis de Góngora* (detalle),  
después de 1622 MNP.



## 8.1

### “Un monte era de miembros eminente...”

Cuando Velázquez [retrató a Góngora](#), el pintor tenía apenas 23 años y una prometedora carrera artística por delante que no tardaría en colmarle de éxitos. El poeta, en cambio, ya superaba la cuarentena y se había convertido en una de las grandes figuras de la poesía española, máximo representante del culteranismo, un movimiento poético que encontró en la complejidad de la forma y el contenido de los versos su modo de expresión.

Eran poemas dirigidos a una minoría muy culta, capaces no solo de descifrar su intrincada estructura y vocabulario, sino también de captar las referencias al mundo clásico, la mitología, la historia y la literatura que en ellos se hacían. Exactamente igual sucede con algunas pinturas de Velázquez, como [La fábula de Aracne](#). Bajo su apariencia de escena costumbrista, subyacen interpretaciones mucho más complejas que solo un gran conocedor de las artes y el mundo antiguo podía comprender. De esta manera, Velázquez y Góngora encarnaban una tendencia artística que veía en la complejidad formal y conceptual su característica más notable.

En el Museo tienes ocasión de disfrutar *in situ* la complejidad formal de Velázquez. Esta sección pretende acercarte al modo en que este mismo rebuscamiento se manifestó en la poesía de la época a través de un fragmento de una de las composiciones más conocidas de Góngora: [La fábula de Polifemo y Galatea](#).

En la séptima estrofa, Góngora comienza a describir a Polifemo, uno de los protagonistas de la historia. Sin embargo, igual que Velázquez subvertía la representación pictórica tradicional colocando la escena principal en segundo plano -es decir, cambiando el orden lógico de las cosas, como hizo en [La fábula de Aracne](#)-, Góngora altera el orden habitual de las palabras, complicando su lectura.



Anónimo, copia  
de original de Rubens,  
*El gigante Polifemo*  
siglo XVII MNP.

Aún más: el poeta juega con el lenguaje para referirse a partes del cuerpo sin mencionar ninguna de forma explícita, una dificultad más. El inicio de la descripción dice así:

*Un monte era de miembros eminente este que,  
de Neptuno hijo fiero,  
de un ojo ilustra el orbe de su frente,  
émulo casi del mayor lucero;  
cíclope, a quien el pino más valiente,  
bastón, le obedecía, tan ligero,  
y al grave peso junco tan delgado,  
que un día era bastón y otro cayado.*

 **Analiza este fragmento del poema intentando descifrar cada una de las “imágenes” que aparecen. En caso de que necesites apoyo, te proponemos unas preguntas y pistas que podrán serte de utilidad.**

¿Era alto o bajo? La respuesta está en el verso 1. El poema dice que es “un monte”, por lo que estamos ante un gigante con “miembros eminentes”, es decir, con grandes brazos y piernas.

¿De qué otra particularidad física de Polifemo habla el poema? La respuesta está en los versos 3 y 4. En su frente -amplia como un orbe- sólo hay un ojo -es un cíclope-, tan grande que compite con el sol.

Por el poema sabemos que es muy fuerte. ¿Por qué? La respuesta está en los versos 5 y 6. Góngora nos habla de que el “pino más valiente” -es decir, robusto- le obedecía al cíclope como bastón ligero. Es decir, que Polifemo era tan fuerte que utilizaba como si nada el pino más grande y vigoroso que había.

Pero también nos cuenta que Polifemo es muy pesado... ¿Cómo nos lo hace ver Góngora? La respuesta está en los versos 7 y 8. Polifemo pesa tanto -“grave peso”- que el pino, a pesar de su fuerza y robustez, se dobla como un delgado junco -“junco tan delgado”-. Así, el pino dejaba de tener la apariencia recta de un bastón para, por acción del peso, convertirse en un cayado curvado.

 **Ya que has empezado... ¿te atreverías con la siguiente estrofa?**

Diego Velázquez,  
Esopo (detalle), ca. 1638 MNP.



## 8.2

### ¿Un mendigo?

Si bien ciertas corrientes artísticas abogaban por obras de arte que resultaran claras y comprensibles por un amplio abanico de espectadores, hubo otras que hicieron del hermetismo y la ambigüedad sus señas de identidad.

En una época en la que el gusto por el artificio era algo habitual y en la que las élites culturales se dedicaban al severo estudio de las letras, fue frecuente el encargo de obras de arte con un profundo componente intelectual. Se creaban, así, obras comprensibles sólo para unos pocos capaces de descifrar cada uno de los símbolos y referencias que se escondían tras una imagen aparentemente sencilla. Así ha sucedido con algunas pinturas de Velázquez, que ya desde su juventud presentó en algunas ocasiones escenas enigmáticas que, aún hoy, siguen dando pie a nuevas interpretaciones.

Como si de un acertijo se tratara, estas composiciones presentaban imágenes poco habituales, nunca antes tratadas o representadas de maneras que dificultaban su identificación o la enriquecían con nuevos matices: un mensaje encriptado que el espectador debía esforzarse en descifrar utilizando su intelecto y conocimientos.

*Esopo* y *Menipo* son dos ejemplos representativos de esta tendencia. Sabemos que la pareja de pinturas colgaba -junto a *Marte*, también de Velázquez- en el dormitorio del monarca en la *Torre de la Parada*, pero su significado y finalidad es desconocido. A continuación comentamos algunos detalles que pretenden arrojar un poco de luz para su comprensión:



#### AESOPUS

Es probable que todos los elementos que vemos en el cuadro no bastasen por sí mismos para identificar al personaje y por ello pudo incluirse una inscripción que despejase las dudas. Se trata de Esopo, supuesto autor de la Antigüedad y creador de decenas de fábulas con un importante contenido filosófico y moralizante que tuvieron una gran difusión durante la Edad Moderna.



### ¿OBJETOS CUALESQUIERA?

Algunos detalles del cuadro podrían reconstruir algunos episodios de la vida del personaje, muy difundida en época de Velázquez. Sin embargo, es más que probable que estas anécdotas -recopiladas más de mil años después de la muerte del autor- tuviesen más de ficción que de realidad. Sea como fuere, se convirtieron en símbolos elocuentes de la sabiduría y ocurrencia del personaje.



### ¿UN MENDIGO?

Representar a los sabios y filósofos con apariencia extremadamente humilde era frecuente en el Siglo de Oro. La filosofía estoica, muy de moda en el siglo XVII, veía en la pobreza -e incluso el hambre- una vía para alcanzar la sabiduría. Séneca, uno de los pensadores estoicos más seguidos y comentados en ese momento, alababa la frugalidad y la vida sencilla en estos términos:

*“¿Y qué si debes apetecerla [la pobreza]? A muchos las riquezas les fueron un obstáculo para filosofar. [...] La pobreza se contenta con satisfacer las necesidades apremiantes. Así, pues, ¿Qué razón tienes para rehusarla por compañera [...]? Si quieres consagrarte a tu alma, es necesario que seas pobre o semejante al pobre”.*



### ¿UN ESCRITOR?

Este detalle del cuadro nos da más pistas sobre la pintura. En primer lugar -vinculado directamente con lo anterior- nos habla de un personaje pobre pero sabio, letrado. ¿Quizás un filósofo? ¿O Esopo sujetando el volumen de sus Fábulas? ¿Por qué no ambos?



### ¿TRISTE?

Igual que hizo en *La fábula de Aracne*, Velázquez se medía en este cuadro con otra composición anterior: las pinturas de *Heráclito* y *Demócrito* hechas por Rubens que también se encontraban en la *Torre de la Parada*.

Igual que en la pareja de cuadros del flamenco, en los de Velázquez también hay dos registros emocionales muy diferenciados.



### ¿UN CUADRO ADECUADO PARA EL DORMITORIO REAL?

Se ha pensado que esta imagen -así como Menipo y Marte, que poseen un tono igualmente meditabundo- pudieran funcionar, quizás, como recordatorios visuales para el monarca: avisos para que Felipe IV abandonase, aunque fuera temporalmente, los entretenimientos, placeres y deberes de la vida palatina para entregarse a la austeridad, la filosofía y el recogimiento, imprescindibles para cualquier buen gobernante. De nuevo, Séneca nos ilustra sobre ello:

*“Hay temas, sin duda, de los que uno puede escribir aunque sea en un carruaje; otros reclaman un lecho, tiempo libre y retiro. [...] No sólo cuando estés desocupado has de filosofar, sino que para filosofar has de desocuparte. Es preciso descuidar todo lo demás a fin de entregarnos a este cometido para el que ningún tiempo resulta suficientemente largo”.*

Pedro Pablo Rubens,  
*El nacimiento de la Vía Láctea*  
(detalle), 1635-1638 MNP.



## 8.3

### La Torre de la Parada

La Torre de la Parada fue un pabellón de caza que sufrió importantes transformaciones en época de Felipe IV. No solo cambió algunos elementos del edificio, sino también su decoración, en la que participaron algunos de los pintores más importantes de la época, como Rubens y el propio Velázquez. Muchos de los cuadros muestran escenas mitológicas que, igual que *La fábula de Aracne* -aunque no se expusiera en este espacio- o Esopo han protagonizado múltiples interpretaciones. Te animamos a descubrir la complejidad de estas creaciones explorándolas en la web del Museo. Basta con que escribas "Torre de la Parada" en el buscador para descubrirlas.

# 9

## Aún queda más por descubrir...

En una carrera marcada por el éxito y la búsqueda del reconocimiento social y cortesano, Velázquez llevó la pintura a cotas a las que muy pocos artistas habían llegado: ya fuese por los protagonistas de sus cuadros, por una prodigiosa técnica pictórica, por sus complejos planteamientos artísticos, por el favor del monarca o por la ruptura con las normas de representación tradicionales, el sevillano pareció decidido a cambiar el rumbo de la pintura para siempre. Pero Velázquez es aún más.

Recuerda que en los dossieres *Maestros ¿antiguos?: El Greco, Velázquez, Goya, Historia de siete conquistas (obras maestras) y Vivir en el Siglo de Oro* podrás seguir profundizando en otros aspectos de temas vinculados con la figura de Velázquez, como la repercusión e influencia del artista en el mundo contemporáneo o la posición de los pintores en los siglos XVI y XVII.



# 10

## ¿Quieres saber más?

### CAPÍTULO 3. LA REALIDAD COMO SUBVERSIÓN

**BRAY, X. (Ed.)** *Lo sagrado hecho real: pintura y escultura española 1600-1700*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, 2010.

**NAVARRETE, B. (Ed.)** *El joven Velázquez: a propósito de "La educación de la Virgen"*. Sevilla: ICAS, 2015.

**NAVARRETE, B. y PEREZ, A. (Dir.)** *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.

### CAPÍTULO 4. SALIR A PINTAR FUERA

**BRILLI, A.** *El viaje a Italia: historia de una gran tradición cultural*. Boadilla del Monte: Antonio Machado Libros, 2010.

**CALVO F.** Conferencia: *El Grand Tour y los museos*  <https://www.youtube.com/watch?v=iZqDSTldu6Y>

**CALVO, F. y GIMÉNEZ, C. (Ed.)** *Picasso. Tradición y vanguardia*. Madrid: MNCARS y Museo Nacional del Prado, 2006.

**PORTÚS, J. (Ed.)** *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004.

### CAPÍTULO 5. EL COMBATE POR LA FAMA

**ATERIDO, A.** Conferencia: *Velázquez: empleos y honores*  <https://www.youtube.com/watch?v=VPMO4uleXA0>

**BROWN, J.** *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999.

**MARTÍN, J.J.** *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

**PALOMINO, A.** *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*. Madrid: Akal, 2008.

**RIELLO, J.** Conferencia: *Las siete vidas de Velázquez*  <https://www.youtube.com/watch?v=9FUik-KsaLo>

**SÁNCHEZ, I. y MORÁN, M.** *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid: Akal, 1999.



## CAPÍTULO 6. TELÓN. LA PINTURA COMO TEATRO

**BANDRÉS, M.** *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Pamplona: EUNSA, 2002.

**BERNIS, C.** “La moda en los retratos de Velázquez” en *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

**DESCALZO, A.** Conferencia: *Vestidos y modas en los últimos retratos de Velázquez*  
 <https://www.youtube.com/watch?v=yela871OUh4>

**DÍEZ, J.M.** *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998.

## CAPÍTULO 7. EL REY RÍE

**VV.AA.** *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

**DELEITO, J.** *El rey se divierte*. Madrid: Alianza, 1988.

**ÚBEDA DE LOS COBOS, A.** *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2005.

## CAPÍTULO 8. ESTO NO ES (SOLO) LO QUE PARECE

**GÓNGORA, L.** *Fábula de Polifemo y Galatea*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fabula-de-polifemo-y-galatea--0>

**LÓPEZ, R.** *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1995.

**PORTÚS, J. (Ed.)** *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

**PORTÚS, J.** “Las Hilanderas como fábula artística” en *Boletín del Museo del Prado*. 2005, tomo 23, pp. 70-83.