



## **LA OSADÍA DE UNA MIRADA**

**EN TORNO A UNA OBRA MAESTRA**

***“LAS MENINAS”***

**MUSEO DEL PRADO, 9 DE MAYO 2015**

**ROSARIO CECILIA GARCÍA**

**IES. “REY FERNANDO VI”**

## ÍNDICE.

<b>I.</b>	<b>INTRODUCCIÓN.</b>	
1.	¿Por qué “Las Meninas” es una obra maestra?.....	3
<b>II.</b>	<b>LA OSADÍA DE UNA MIRADA.</b>	
1.	<b>UNA MIRADA A SÍ MISMO.....</b>	<b>4</b>
1 a.	Tiziano.....	9
1 b.	Rubens.....	12
1 c.	Velázquez.....	15
1 d.	Durero.....	19
2.	<b>UNA MIRADA AL ESPECTADOR.....</b>	<b>21</b>
2 a.	Ut Pictura Poesis.....	24
2 b.	Historia Natural de Plinio.....	26
2 c.	La Religión.....	28
2 d.	Obra Literaria.....	29
3.	<b>UNA MIRADA AL REY.....</b>	<b>32</b>
<b>III.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>40</b>

## I. INTRODUCCIÓN.

### ¿Por qué “Las Meninas” es una obra maestra?

Muchas, muchísimas son las preguntas que se han hecho, que se hacen y que se harán delante de una obra como esta, de la que Lucas Jordán llegó a decir al verla que era la “Teología de la pintura” como nos cuenta Palomino y sobre la que se han dado tantas y tan diferentes interpretaciones, todas válidas, ninguna excluyente.

Jonathan Brown dice de ella que es una “obra de muchas preguntas, pero de pocas respuestas...”. La obra es un juego Barroco de los sentidos, un juego de acertijos y enigmas, una realidad ilusoria y, nosotros nos preguntamos: ¿Qué es lo que hace de las Meninas una obra maestra?:

- Es una obra maestra porque es moderna en su concepto y en su composición, adelantándose varios siglos a la instantaneidad fotográfica, pero tradicional en lo representado.
- Es una obra maestra porque no es un retrato de corte al uso, pero refleja fielmente cómo era la corte de los Austrias.
- Es una obra maestra por lo que tiene de inmediatez, de privacidad, de intimidad familiar...
- Es una obra maestra porque... y así hasta el infinito.
- Es una obra maestra porque sí, porque el propio autor lo quiso y la planteó como tal, sin más.



Velázquez. Las Meninas.1656. Museo del Prado

## I. LA OSADÍA DE UNA MIRADA.

Velázquez muestra un gran atrevimiento al proyectar su mirada fuera del cuadro, una mirada que oculta pero que revela a la vez muchas cosas, es una mirada que habla, que tiene fuerza, que tiene alguien detrás, que no está vacía, que tiene un cierto aire de chulería incluso, de desplante nos atreveríamos a decir hoy, pero ¿A quién dirige la mirada con tal osadía?:

1. A sí mismo, es una mirada de autocomplacencia y de orgullo, de autoafirmación, de satisfacción y dignificación de su trabajo, y de su persona por ello se representa con su paleta y su pincel.
2. A nosotros, al espectador que tiene delante, con su mirada nos quiere hacer partícipes de su obra y de su genio.
3. Al rey, al que supuestamente tiene delante, está en su obra pero sin estar, es un sí, pero no, es un juego, es la mirada de complicidad a un amigo.

### 1. UNA MIRADA A SÍ MISMO...

De todos los personajes del cuadro, el que nos llama especialmente la atención será Velázquez. En primer lugar el artista nos muestra con desplante el orgullo que siente por su trabajo, de ahí que aparezca con sus pinceles, pero también la dignidad que merece él como persona por desempeñarlo.

En esa mirada a su otro yo, tendrá un espejo en el que mirarse, el de sus predecesores Tiziano y Rubens, a los que admira, no solo su arte, sino también la situación personal a la que llegaron. Ellos son el ejemplo de que arte y nobleza sí pueden ir de la mano, y en las Meninas, su autorretrato, es en cierto modo un guiño hacia ellos, quiere parecerse a ellos, ser como ellos.

No debemos olvidar que Velázquez había iniciado justo en la década de los cincuenta los trámites para que le fuera concedido un título de nobleza, nada menos que un hábito de la orden de Santiago, una de las más elitistas del país, y demostrar en el siglo XVII español que un pintor no era un simple artesano no era una tarea especialmente fácil. El objetivo de Velázquez será demostrar la nobleza de la pintura frente a los que pensaban lo contrario y su identidad como artista intelectual.



Autorretrato de Velázquez. Las Meninas.

Una de las primeras interpretaciones de la obra, dada por Tolnay, es la que dice que Velázquez estaría reivindicando la liberalidad y nobleza de la pintura, es decir está afirmando que la pintura es un arte liberal y no mecánica y artesanal como se empeñaban en considerarla en España las autoridades, ya que los pintores estaban asociados en gremios al igual que los artesanos. El artista quiere dejar zanjada esta polémica con esta obra.

Velázquez había viajado a Italia en dos ocasiones y si algo le maravillaba era la alta consideración social que allí se tenía hacia los artistas tanto por el pueblo como por parte de Papas y príncipes. Velázquez quiere reivindicar no solo la nobleza de su arte, sino también la merecida nobleza de su persona, en una sociedad donde el trabajo manual estaba muy mal visto por considerarlo servil.

Desde la antigüedad había habido una separación entre “artes liberales”, las propias del hombre libre (liber), y las artes serviles, propias de siervos y esclavos. Las artes liberales eran siete, divididas desde la Edad Media en:

- **Trivium.** Gramática, Retórica (poesía) y Dialéctica.
- **Quadrivium.** Aritmética, Geometría, Astronomía y Música.

Estas artes se caracterizaban por ser “intelectuales”, es decir en ellas no intervenían las manos, no eran puramente mecánicas, sino que lo que las caracterizaba era el ejercicio mental de las mismas, la “cosa menale” de la que hablará Leonardo, y por lo tanto superiores a las demás. Vemos por lo tanto que ni pintura ni escultura

aparecen en la lista, costará mucho en el mundo occidental introducir un arte como la pintura entre las artes liberales.



Las Siete Artes Liberales. Giovanni dal Ponte. 1435. Museo del Prado.

La lucha por la consideración de la pintura como arte liberal había nacido en Florencia, en el siglo XV donde los pintores pertenecían al mismo gremio que los tintoreros. Para emanciparse reclamaron la categoría intelectual y no mecánica de su oficio (cosa mentale). La pintura como arte conceptual procede de la reivindicación del trabajo del artista que impulsaron los pintores más innovadores del Quattrocento, deseosos de verse limpios de la afrenta que suponía para ellos verse igualados con el esfuerzo manual de los artesanos como toneleros, tintoreros, carpinteros... Leonardo ya habla de la pintura como “Cosa mentale” y Alberti de "primacia del disegno”.



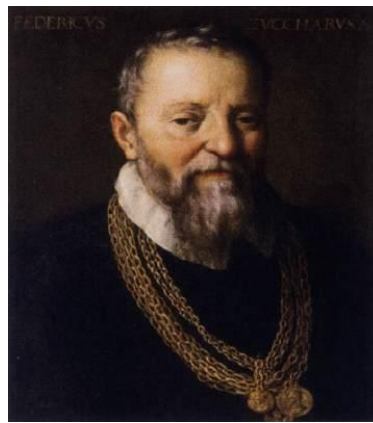
La pintura es “cosa mentale”

Lo cierto es que hacia 1500 los humanistas italianos aceptaban la pintura y la escultura como artes liberales, es decir las que se consideran sobre todo como ejercicios de la mente y no de habilidad mecánica o artesanal.

El inicio de esta liberación del gremio se producirá a partir de la aparición de los primeros libros teóricos sobre la pintura, como el de Alberti, “De pictura” en 1436, y cuando los pintores se asocian en Academias como la fundada por Vasari en Florencia en 1563. Esta Academia, denominada la “Academia del diseño” fue fundada bajo la protección de Cosme I de Médici, gran protector de las artes y de los artistas. Igual función tendrá la que posteriormente se funda en Roma en 1593, la “Academia de San Lucas”, fundada por Federico Zuccari. A partir de este momento los artistas escaparan de las corporaciones artesanas. En 1600 por orden de Clemente VIII, se logró en Roma que los pintores y académicos no pagaran los impuestos destinados a las artes mecánicas. Los pintores por fin son libres y reconocidos y considerados como artistas.



G. Vasari.



Federico Zuccari.



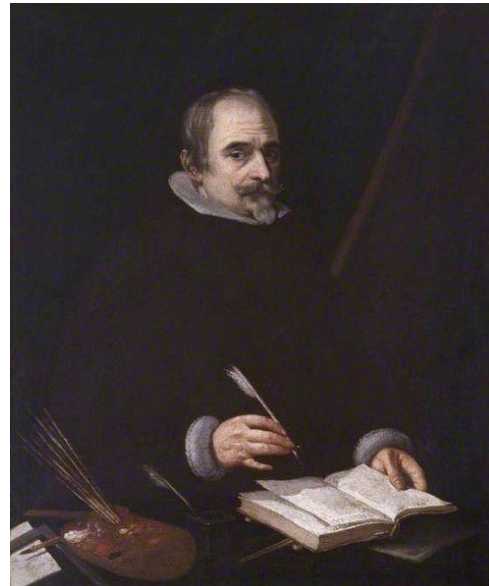
Cosme I de Médici, fue un gran mecenas y amante de las artes, protector de la “Academia del Diseño”, fundada por Vasari en Florencia. En este retrato del palacio Vecchio de Florencia, aparece rodeado de artistas.

En España todo va más lento, Pacheco en “El arte de la pintura” de 1649 y Carducho en los “Diálogos de la pintura” de 1633, habían defendido en sus tratados esta liberalidad de la pintura, pero serán los pintores italianos, o que hayan trabajado en Italia, los primeros que inicien pleitos contra el Consejo de Hacienda para verse libres de las cargas impositivas (alcabalas) que gravaban sus obras. Estos impuestos gravaban las obras manufacturadas, algo verdaderamente indigno para los pintores, en una sociedad como la del XVII español donde el trabajo manual estaba muy mal visto por considerarlo servil.

El Greco, Carducho, Cajés, Nardi... serán los que inicien pleitos y a los que la mayoría de las veces los tribunales den la razón, pero sin derogarlo, los más importantes tuvieron lugar en 1607, 1629, 1640, 1671 y 1676, en este último se aceptará plenamente que la pintura es un arte y no un oficio manual. En estos juicios los pintores no estuvieron solos, sino que como luego veremos, fueron apoyados por gran número de escritores e intelectuales de la época.



Francisco Pacheco. Velázquez .Prado



Vicente Carducho. Autorretrato. Glasgow

Velázquez irá más allá, en Italia ha formado parte de la Academia de San Lucas y ha sido testigo de la alta consideración social que allí tienen los pintores, no solo por parte del público, sino también por parte de los príncipes y los Papas y no se conformará solo con que se considere su arte liberal y noble, sino que aspirará a la nobleza de su persona, y tendrá la osadía de pedir en 1650 un hábito de Santiago, una de las órdenes más elitistas del país, y que aunque fue apoyado por el rey Felipe IV y por el Papa Inocencio X, no lo tuvo nada fácil. Si un arte es noble y liberal, también han de ser nobles las personas que lo practican.





Cruz de Santiago en el pecho de Velázquez.

Pero, ¿En quién se mira?. El origen de su ambición personal está en la comparación de su persona con dos grandes artistas anteriores a él, a los que admira profundamente y que sí habían tenido el favor de los reyes y habían sido ennoblecidos, nos referimos a Tiziano y Rubens.

Ambos pintores nos han dejado ejemplos previos de autorretratos que podemos contemplar en el Museo del Prado, y que sin duda sirvieron a Velázquez de referente. Artistas que tendrán también la osadía, como Velázquez de ennoblirse y ennoblecer su arte.

### **TIZIANO.**

Había sido pintor de cámara del emperador Carlos V y de su hijo Felipe II, y fue nombrado “Caballero de la orden de la espuela de Oro” y “Conde Palatino” por el emperador en 1533.

Si bien ya se había autorretratado antes, en un cuadro del museo de Berlín, donde se muestra más como caballero que como artista, en este que guarda el Prado, que fue propiedad de Rubens y que luego pasa a Felipe IV, el pintor ya sí se retrata sintiéndose orgulloso de su clase y de su posición, pero no olvida que a eso ha llegado gracias a su pintura, de la que se siente también orgulloso y por ello se retrata con un pincel en la mano.



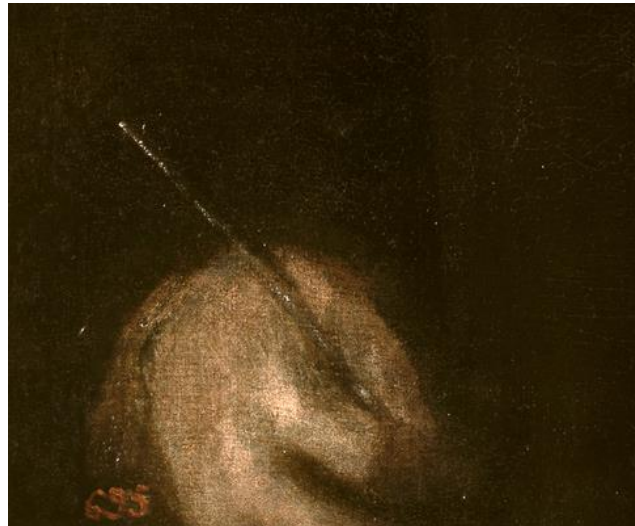
Tiziano. Autorretrato. Museo del Prado. 1565-70

En este autorretrato, el artista aparece en actitud de reflexionar, de pensar, como lo hace Velázquez en las Meninas, no refleja el acto mismo de pintar, sino de conceptualizar la pintura, y de reivindicar la pintura como arte mental y no mecánica. Es un pintor de mirada decidida y clara, consciente de su talento. Se representa de perfil, tal vez emulando los perfiles clásicos de las monedas.



Autorretrato de Tiziano. Detalles.

Aunque tiene su pincel, no olvida su cadena de oro, lo que demuestra su nobleza, ya que los reyes regalaban medallas o cadenas de oro como símbolo de la fidelidad que esperan de ellos y para recompensar favores importantes, (Velázquez tenía dos medallas de oro regalo del Papa Inocencio X por su retrato). Tiziano va bien vestido, de negro y cuello blanco, como corresponde a un hombre de su rango.



Detalle de la mano de Tiziano con el pincel.

Este pintor será un modelo para Velázquez en *Las Meninas*, no solo por su técnica pictórica y su uso del color, sino también por su relación con Carlos V, del que se dice que incluso se agachaba a recogerle los pinceles. Tiziano además, también había tenido la osadía de retratarse, como lo hará Velázquez en *Las Meninas*, con miembros de la familia real, en un cuadro muy interesante: *La Gloria*.

En este cuadro, pintado entre 1551-1554 aproximadamente, el artista no se representa como pintor, no fue tan allá como Velázquez, sino que aparece en el cortejo de personajes que acompaña a la familia real nada menos que en su entrada en la *Gloria celestial*, es fácilmente reconocible por su barba blanca y sus rasgos, pero nada le identifica como pintor.

Aparece también a su lado el escritor Aretino, persona muy ligada al propio Tiziano y que hace de nuevo la realidad del tópico "Ut pictura poesis". Escritores, pintores, emperadores... Todos comparecen ante Dios de igual forma. La imagen está basada en la visión de los Bienaventurados en el cielo de San Agustín.



La Gloria. Tiziano. Museo del Prado. 1551-1554.



Detalle e la familia real en La Gloria.



Autorretrato de Tiziano.

## RUBENS.

Rubens no solo era pintor, también era un gran hombre de Estado, pintor, político y diplomático. Había sido nombrado “Miembro del Consejo de Flandes” por Felipe IV y Sir por Carlos I de Inglaterra por su labor política, no sin cierto rechazo por parte de los consejeros reales, que veían en él más a un pintor que a un diplomático, lo que indica los prejuicios que había en España con respecto a los pintores. De hecho, el rey quiso nombrarle embajador en Inglaterra en 1630 y el Consejo de Estado lo desaconsejó

porque *“siendo él artista manual, de oficio manufacturero y venal, no convenía como ministro de su majestad”*. La infanta Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos había sido la instigadora de su labor diplomática, teniendo en cuenta que hablaba además varios idiomas, era el hombre ideal para desempeñar el cargo, lo que le hizo en parte descuidar su labor pictórica y tener un amplio taller de ayudantes.

Rubens, al igual que Tiziano, también se había autorretratado en varias ocasiones, lo que indica también su autoafirmación como persona importante, pero no lo había hecho como pintor, lo que nos demuestra los prejuicios sociales que todavía siente, sino que se hace retratar como caballero.

El autorretrato que conserva el Prado es muy significativo, pues se autorretrata no individualmente, sino formando parte de una escena narrativa, como Velázquez, y además, en un cuadro que él ya había pintado veinte años antes y en el que no se había retratado en un primer momento, pero, ¿por qué cambia el cuadro y por qué ahora se autorretrata?.



La Adoración de los Magos. Rubens, 1629. Museo del Prado.

Con esta pintura nos quiere mostrar, más allá de su condición de artista, su elevada situación social como caballero, al menos la condición social que tiene en 1629 cuando modifica el cuadro. Está montado sobre un caballo blanco y lleva cadena de oro, regalo del rey de España y que le acredita como noble, espada y un rico jubón de

terciopelo de un tono carmesí que nos recuerda a los carmesíes de Tiziano al que tanto admiraba e incluso copiaba.



Adoración de los Magos. Rubens. (Detalle)



La Adoración de los Magos, Autorretrato de Rubens.

El Tema es una adoración de los Reyes, temática cargada de simbología, los reyes, es decir, los gobernantes políticos solo deben rendir cuentas ante Dios, y gracias a ellos los pueblos gozan de prosperidad y de bienestar. Son alusiones al buen rey, al buen príncipe. Rubens se representa dentro de este grupo de gentes que buscan la paz y el orden, pero metafóricamente también se retrata y se pinta al lado de los reyes, como hará Velázquez en las Meninas, es decir, está con los reyes, pero... en realidad no está... Es el mismo juego que utiliza Velázquez. No mira directamente al espectador, sino que lo hace en dirección a la escena principal, a los reyes y el niño.

Vemos que tanto Tiziano como Rubens, en ambos retratos, no tienen la osadía de mirar directamente al espectador, atrevimiento que sí tendrá Velázquez en las Meninas, porque él sí se autocomplace con su oficio.

### **VELÁZQUEZ.**

Velázquez no se autorretrata vestido de pintor, sino también como en gentilhomme, como corresponde a su rango de alto funcionario real, y tampoco se representa en el acto de pintar, ni en un taller de pintor, sino reflexionando sobre la composición que tiene en su cabeza, al igual que había hecho Tiziano. Es un cara a cara entre el pintor y el espectador, sus ojos nos apresan y nos obligan a entrar en el cuadro.

Velázquez no solo se autocomplace como pintor, sino también como alto funcionario real, al igual que los anteriores, muestra sus atributos, en este caso no con cadenas de oro que le acrediten como noble, ya que todavía no lo es, lo será a partir de 1659, pero sí las llaves de aposentador que lleva colgadas en su cinturón, llaves concedidas por el propio rey y con las que puede abrir todas las puertas; la persona de máxima confianza del monarca. Como los anteriores se retrata con los monarcas, pero el decoro le impide retratarse directamente con ellos. Sabemos de todas formas que se encuentran en su taller por el reflejo que vemos en el espejo del fondo. Por lo tanto igual que hemos visto antes, está con los reyes, pero en realidad no están...



Autorretrato de Velázquez. Las Meninas.

Velázquez aparece con la cruz de Santiago en su pecho, obviamente en 1656 cuando la obra se pinta, Velázquez todavía no es caballero de Santiago, no lo será hasta 1659, cuando después de muchas dificultades y negativas, el rey consigue del Papa una bula especial que le dispense de nuevas pruebas de nobleza y es nombrado caballero. La cruz se pintó después, hay quien incluso dice que por el propio rey.



Pietro Martire Neri. Retrato de Velázquez.

Galería Canesso, Paris. 1650-1660.

Quiero hacer alusión a la gran semejanza del autorretrato de Las Meninas con el que realiza Pietro Martire Neri. Pinta este retrato de Velázquez en Roma, que tanto nos recuerda al del mismo Velázquez en Las Meninas, la postura, la vestimenta, la forma de colocar la paleta y el pincel... Le falla la mirada, no mira directamente al espectador, pero también se encuentra conceptualizando lo que va a pintar, no en el acto físico de hacerlo. Neri había sido colaborador de Velázquez durante su estancia en Roma, miembro de la Academia de San Lucas, posiblemente había coincidido ya con Velázquez en su primer viaje a Italia. De él es la copia de Inocencio X que hoy se encuentra en El Escorial, y había pintado con él, parece ser, el retrato del cardenal Segni. Las fechas que se barajan de este retrato son demasiado amplias, y en todo caso, parece poco probable que Neri conociera el autorretrato de Las Meninas, por lo que llama especialmente la atención este retrato que hace de Velázquez.



Las Meninas son un guiño de Velázquez a los que considera sus maestros, pero no solo se quedará en este cuadro, sino que volverá a aludir a ellos en otra de sus grandes obras, tan enigmática como pueden ser las Meninas: Las Hilanderas.



Las Hilanderas. Velázquez. 1557 .Museo del Prado.

Esta obra, comparte con Las Meninas que también es una pintura sobre la pintura, una pintura sobre la creación artística. La pintura como arte intelectual (representado en el tapiz del fondo), en contraposición a un oficio puramente manual y mecánico como es el hilado y el tejido que aparece en primer término.

En esta obra, aparte de hacer un gran alarde de sus capacidades técnicas, narrativas e intelectuales... también es un alarde de ingenio e imaginación pues homenajea a sus maestros en la obra representada: El Rapto de Europa.

Esta obra en un primer momento fue pintada por Tiziano en 1562, y que sorprenderá gratamente a Rubens y la copiará cuando llegue a Madrid en 1629 dándole su estilo personal. Pero Velázquez rizará el rizo, no la copiará como su compañero, sino que la integrará dentro de una trama narrativa con otro tema mitológico: el mito de Atenea y Aracne, el triunfo del arte sobre la artesanía.

De este modo, los tres pintores, Tiziano, Rubens y el propio Velázquez se colocan de igual a igual dentro de una misma obra, relacionada además como las Meninas con la liberalidad de la pintura, algo por lo que los tres lucharon tanto. Están los tres, pero no están... de modo que es el mismo juego de apariencias y de engaños que aparecen en las Meninas, y que hacen también de esta obra una de las más enigmáticas de su autor.

Me parece que es una muestra de osadía, de atrevimiento, de ingenio, de imaginación y de inteligencia fuera de lo común, que solo podría salir de una mente tan prodigiosa como la suya. Es como un corolario a sus obras y a sus personas.



Tiziano. Rapto de Europa. 1562.

Museo Isabella Stella Gardner. Boston.



Rubens. Rapto de Europa, 1628. M. Prado.



Velázquez. Las Hilanderas. Detalle. Museo del Prado.

Siguiendo con el juego de miradas de nuestro artistas, quisiera compararla también con la de otro maestro del Prado, que al igual que hizo Velázquez, y que no harán los vistos anteriormente, se autorretratará mirando con el mismo descaro y atrevimiento al espectador con el que lo hace Velázquez, nos referimos a Alberto Durero.

### ALBERTO DURERO.



Autorretrato de Durero. Museo del Prado. 1498.

Durero fue uno de los artistas que más abiertamente habían defendido la liberalidad de la pintura y además en fechas muy tempranas, finales del siglo XV. Teórico del arte como otros pintores italianos, también realiza una gran defensa de la pintura.

Como hemos visto en los retratos anteriores, quiere elevarse de artesano a artista y es también una alegoría de la reivindicación de la pintura como arte liberal y noble. No hay que olvidar que Durero también había visitado mucho Italia y se identifica con los pintores italianos. ¿Acaso alguien que viste y tiene el porte que tiene él puede ser considerado un artesano?, está claro que no.

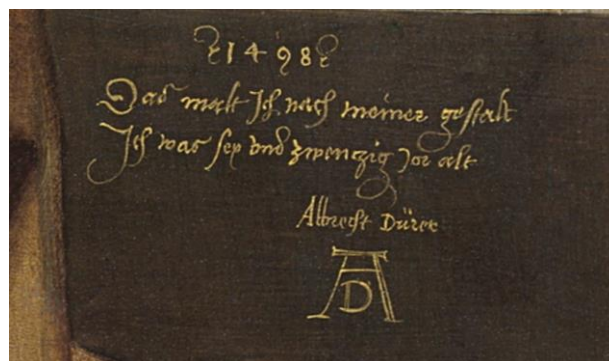


Unas manos tan delicadas y finas, con guantes de cabritilla, no pueden pertenecer a un vulgar artesano y la seguridad en sí mismo que tiene la mirada nos lo corrobora.



Autorretrato de Durero. Detalle de la mirada.

El artista no aparece con los pinceles, pero sí tiene consciencia de sí mismo como creador, y lo refleja en la inscripción que tiene en el alfeizar de la ventana: “Lo pinté según mi figura, tenía yo 26 años”, no aparece el pincel, pero sí el verbo **“pintar”**.



1498. lo pinté según mi figura, tenía yo 26 años.

Aparece vestido como un gentilhomme, elegantemente ataviado y peinado, llama la atención sobre sus manos, no son manos de artesano, que serían grandes y

toscas, sino que están cubiertas con finos guantes de cabritilla, como solo los grandes señores que no utilizan las manos para trabajar lo hacen. La creación de su arte, por lo tanto, no está en sus manos, sino en su intelecto, volvemos a la “cosa mental” de Leonardo, es además un retrato muy a la Italiana, país que conocía muy bien.



Autorretrato de Dürero.

En definitiva, cuatro pintores, cuatro miradas. Pintores considerados a sí mismo y por los intelectuales de su época como “Nuevos Apeles”, que tienen el privilegio de ser admirados y de poner su profesión al servicio de los reyes, que a su vez serán los nuevos “Alejandros”.

## 2. UNA MIRADA AL ESPECTADOR...

Otra de las obsesiones de Velázquez al proyectar su mirada fuera del cuadro será la comunicación con el espectador, los que estamos “fuera del cuadro”, especialmente a los espectadores del siglo XVII, que son a los que tiene que convencer de su arte y de su capacidad intelectual. Eso es lo que quiere transmitir, pero en este proceso no estará solo, sino que será ayudado y apoyado por los escritores de su época, que harán campañas a favor del arte de la pintura, principalmente por medio de sus obras, haciendo realidad el tópico del “UT PICTURA POESIS”, pero también apoyándoles y declarando a su favor en los muchos pleitos que tendrán con la justicia.

Autores como Lope de Vega, Quevedo, Calderón de la Barca, Pablo de Céspedes, Juan de Jáuregui... con ellos no solo tendrán relaciones de amistad, sino incluso familiares.

La literatura española es de las que más referencias tienen en el siglo XVII acerca de la pintura, aparecen con tanta frecuencia que nos podemos hacer una imagen literaria de los artistas, o lo que es lo mismo, la idea que se tenían de ellos en el siglo XVII.



Nosotros, intercambiando miradas con los protagonistas del cuadro.

Es una lucha continua para que se les reconozca no solo una categoría social que no tienen, sino también una talla intelectual de la que muchos dudan. No será el caso de Velázquez, que tendrá una sólida formación intelectual, plasmada en la mayoría de sus obras, no olvidar que se había formado en el más importante taller de Sevilla, sede de la academia de su maestro Pacheco, centro de reunión de escritores e intelectuales de la Sevilla del siglo XVII. En otros muchos casos no será así, el nivel intelectual de muchos pintores era muy bajo, en parte debido a la estructura gremial de la profesión y a que muchos encargos dejan establecida la composición dejando poco a la imaginación del artista.

Escritores como Lope de Vega procedían de un medio social integrado en gran medida por artistas. Lope y otros no solo no tendrán inconveniente en testificar a su favor en los pleitos que se inician contra los pintores, sino que también les apoyaran por medio de sus escritos, muchas son las obras, líricas o dramáticas cuyo contenido versa sobre el pintor y su creación. Calderón era muy aficionado al arte al igual que Lope, ambos firmaron memoriales que defienden a los artistas, como el de 1629, donde solicitan la exención tributaria de los pintores. En este “memorial” Lope argumenta que no puede ser mecánico el arte divino que fabrica las pinturas sagradas, hace alusión a la

7ª sección del Concilio de Trento para hablar de la estimación que merecen quienes pintan escenas sagradas.

Se afirma que ambas artes tienen elementos comunes, como son lo imaginario, la imagen visual y mental, la capacidad para transmitir sentimientos, su naturaleza narrativa y sus fines ejemplarizantes. Es muy evidente la admiración que siente Lope de Vega por los pintores, especialmente con Van der Hamen, al que dedica los siguientes versos:

**A Van der Hamen, excelente pintor.**

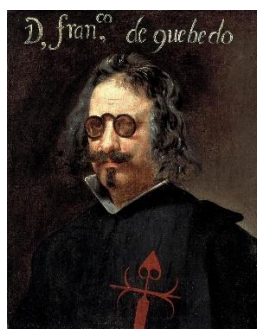
*Al Olimpo de Júpiter divino,  
donde rayos de sol forman doseles,  
a quejarse de vos oh nuevo Apeles,  
con triste voz, Naturaleza vino.  
Dijo que vuestro ingenio peregrino  
le hurtó, para hacer frutas, sus pinceles;  
que no pintáis, sino criáis, claveles,  
como ella en tierra, vos en blanco lino.  
Júpiter, las querellas escuchadas,  
hizo traer un lienzo, y viendo iguales  
con las que ella crió las retratadas,  
mandó que vos pintéis las naturales,  
y ella pueda sacar de las pintadas,  
quedándose en el cielo, originales.*



Cervantes. J.Jáuregui



Lope de Vega. Van der Hamen



Quevedo. Van der Hamen



Góngora. Velázquez.

Los artistas por su parte se esforzarán en pertenecer a una serie de círculos intelectuales, como tertulias y academias, ya que en una sociedad donde la mayoría de la población es analfabeta, tener una cierta cultura ya es un signo de distinción social.

De cualquier forma, debemos tener en cuenta que los pintores, la mayoría al menos, pertenecen al grupo de clases burguesas, más o menos adineradas, pero en una sociedad estamental tan rígida, tendrán muy difícil poder acceder a la nobleza, dada la cantidad de probanzas que exigían, por eso no es de extrañar que a Velázquez le costase

tanto conseguir su hábito de Santiago, si bien es verdad que este aspiró demasiado alto, pues era una de los órdenes más elitistas y que más inconvenientes ponían para entrar en ella.

La defensa de escritores e intelectuales a la pintura se materializará de la siguiente forma:

**a. Apoyándoles en los pleitos judiciales en los que argumentan a su favor:**

- Ut Pictura Poesis.
- Hª Natural de Plinio: El tema de Alejandro y Apeles.
- La Religión.

**b. Por medio de su obra literaria.**

- Dramática.
- Lírica.

**Ut Pictura Poesis.**

Pero no hay que esperar al siglo XVII para que los escritores equiparen la pintura con la literatura. Ya desde la antigüedad abundaban las referencias alusivas a la nobleza de las artes y ambas disciplinas se consideraban una misma.

**Simónedes** definía la poesía como pintura que habla y a la pintura como poesía silenciosa y **Platón** creía que el arte pertenecía a un territorio que pertenece exclusivamente a la razón. También en la “Epístola ad Pisones” **Horacio** dice que la cualidad poética distingue las artes nobles como la pintura, de la artesanía u oficios manuales, e ilustra la idea en el símil Ut pictura poesis:

*“Como la pintura, así es la poesía: una te cautivará más cuanto más cerca estés de ella, y otra cuanto más lejos te encuentres; ésta requiere ser vista en la oscuridad, aquella otra a plena luz, pues no teme el examen penetrante del crítico; ésta gustó una sola vez, aquélla, aun diez veces vista, seguirá gustando”.*

**Aristóteles:**

*“...así como algunos imitan muchas cosas tanto por medio de los colores como por medio de figuras —ya por medio del arte, ya por costumbre— y otros mediante la voz, igualmente, en las artes, la imitación se realiza mediante el ritmo, la palabra y la música, bien con todos esos recursos, bien con todos ellos a la vez”.*



Ya en el Renacimiento **Leonardo Da Vinci** también trata el tema del Ut pictura poesis diciendo:

*“...Si la poesía trata de filosofía moral, la pintura tiene que ver con la filosofía natural. Si la poesía expresa lo que la mente piensa, la pintura expresa lo que la mente piensa tal como se refleja en los movimientos (del cuerpo). Si la poesía puede atemorizar a la gente con descripciones imaginativas del infierno, la pintura puede hacerlo con mayor fuerza poniendo esas mismas cosas delante de la vista. Supongamos que se hace un concurso entre un poeta y un pintor para representar la belleza, el terror, o una cosa baja y monstruosa; el trabajo del pintor logrará mayor satisfacción. ¿Acaso no hemos contemplado cuadros tan semejantes a una cosa real que han conseguido engañar tanto a hombres como a animales?”.*



Autorretrato de Vicente Carducho. Museo de Glasgow. Detalle.

Entre los escritores españoles tenemos ejemplos en el mismo Cervantes, donde Don Quijote dice:

*“Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe ser el pintor o escritor, que todo es uno”. II, 21.*

O en los siguientes versos de Lope de Vega en “La Angélica”

*Bien es verdad que llaman la poesía  
pintura que habla y llaman la pintura  
muda poesía, que exceder porfía  
lo que la viva voz mostrar procura,  
pero, para mover la fantasía  
con más velocidad y más blandura,  
venciera Homero Apeles, porque, en suma,  
retrata el alma la divina pluma.*

En este poema de Lope, vemos la alusión a Homero, como representante de la escritura y a Apeles, como representante de la escritura.

También significativo es el poema que Francisco Pacheco dedica al polifacético Juan de Jáuregui, que al igual que Carducho, era pintor y escritor, Carducho en su autorretrato coloca los pinceles y la pluma de igual a igual.

*La muda poesía y la elocuente  
Pintura, a quien tal vez Naturaleza  
Cede en la copia, admira en la belleza  
Por vos, don Juan, florecen altamente.*

### **La Historia Natural de Plinio.**

Pero pocas obras tendrán tanta influencia como la **Historia Natural de Plinio**, que Velázquez tenía en su biblioteca personal, y sobre todo la historia de Apeles y de Alejandro Magno.

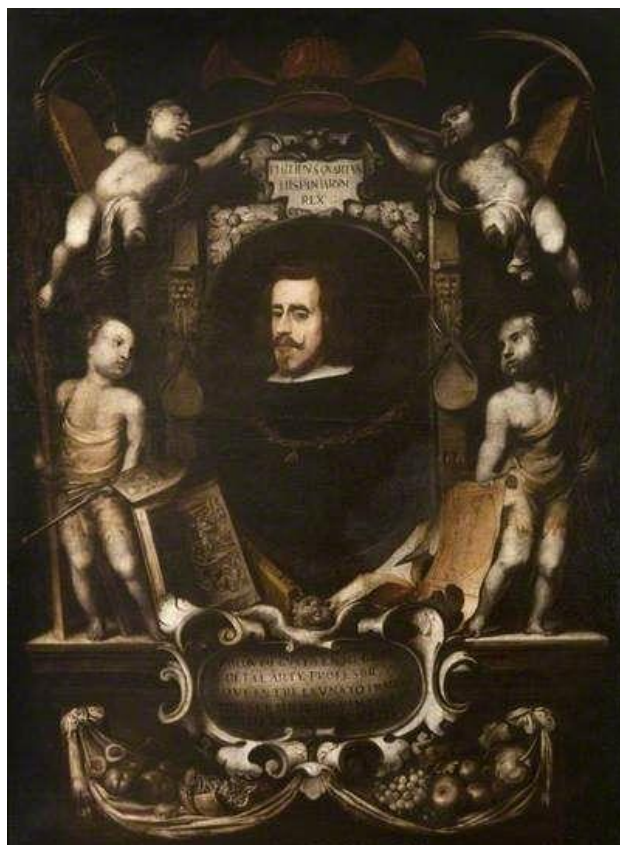
En esta historia se destaca la buena relación del pintor con el gobernante, tan buena que incluso le cede a su favorita Campaspe, de la que se había enamorado Apeles mientras la retrataba. Esta historia sirvió de ejemplo de la amistad entre un pintor y un príncipe y de los honores de los que son acreedores los artistas (cadenas, medallas...).

Velázquez en las Meninas reproduce este mismo tema, él se retrata como un nuevo Apeles y el rey Felipe IV es el nuevo Alejandro. El espejo de las Meninas será un símil entre Alejandro y Felipe IV, la realeza y la pintura se miran frente a frente, de igual a igual.

También se decía que el propio rey, no solo era aficionado y coleccionista, sino que incluso se ejercitaba como pintor, de hecho había recibido clases de Maíno, por lo tanto, este argumento también servía para afirmar que si un rey pinta, no puede ser un arte servil, sino noble.

También está la idea de la imagen pública, Alejandro solo se dejó retratar por Apeles, es decir es poner el arte también al servicio del Estado, de la imagen pública que se quiere transmitir, y el rey en compensación le cede a su favorita, así los reyes recompensan a sus artistas con títulos de nobleza, como Carlos V hizo con Tiziano y Felipe IV con Rubens.

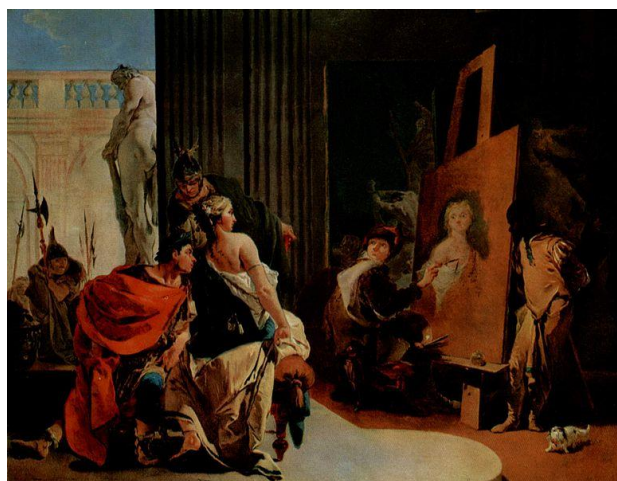
Apeles visitaba el taller de Alejandro del mismo modo que Felipe IV visita el taller de Velázquez, de hecho aparece reflejado en el espejo del fondo.



Juan Martínez de Gradilla. Felipe IV con los atributos de la pintura.



Salvador Rosa.



Tiépolo. Alejandro en el taller de Apeles, Museo de Bellas Artes de Montreal, 1725

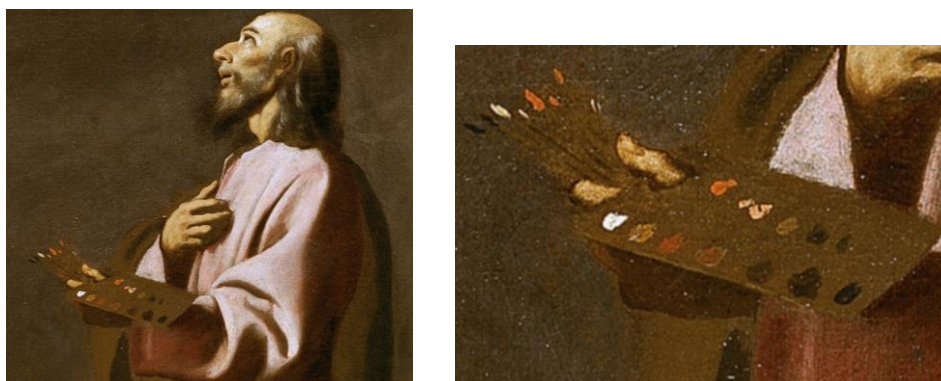
### La Religión.

La tercera gran fuente será la religiosa. Tanto escritores como pintores tienen una fuente fundamental de la que tirar, en una sociedad ideológicamente tan teocéntrica y cuyo arte está al servicio de la religión a raíz de la Contrarreforma, es muy normal que se acuda a Dios como el gran pintor de la creación y principal artista del universo, e incluso se alude a personajes sagrados que han cogido los pinceles, en este caso el principal referente es San Lucas el evangelista, del que se decía había pintado a la mismísima virgen, de ahí que San Lucas sea el patrón de los pintores y que muchas academias de pinturas lleven su nombre.

La Contrarreforma reconoce la gran utilidad de la pintura y del arte, pues las imágenes religiosas servían para reforzar la enseñanza de la fe católica, en una sociedad analfabeta, la representación de imágenes sagradas era fundamental para que los fieles aprendieran la vida de los santos y les incitara a la piedad. Se trata de poner el arte al servicio de la religión, luego no solo es un arte intelectual, sino que además es “útil”. Por lo tanto un arte tan ligado a la divinidad no tiene por menos que ser noble.



Francisco de Zurbarán. San Lucas ante Cristo en la cruz. Museo del Prado.1630-35



Detalles de San Lucas ante Cristo en la cruz. Zurbarán. Museo del Prado

Otras de las ideas para fundamentar el carácter intelectual y mental de la pintura, era el tema de que a la mayoría de los pintores tenían una personalidad especial y se les tachaba de ser un poco “locos” y llevar una vida algo extravagante, el tópico de la locura es muy frecuente en la literatura del Siglo de Oro y es una característica ennoblecedora, pues esa locura se creía consecuencia del gran desgaste mental e intelectual que requería su oficio. Lo cierto es que esa aparente “locura”, en gran parte estaba motivada por la intoxicación que muchos padecían por causa de los pigmentos que utilizaban, muchos de ellos como el albayalde o blanco de plomo, muy utilizado, altamente tóxico, y que producía el llamado “Saturnismo”.

Los géneros literarios que utilizan a los pintores como protagonistas son variados: los narrativos, en los que predominan los **cuentos** en los que se ridiculiza al mal pintor, pero será en el teatro y en la lírica donde más hincapié se haga en el valor de los pintores.

### **Apoyos recibidos por medio de su obra Literaria.**

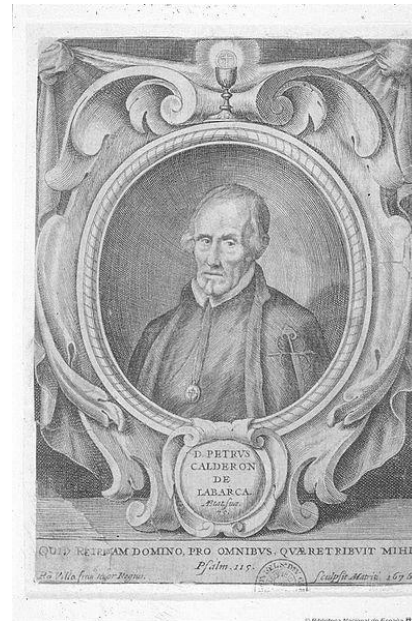
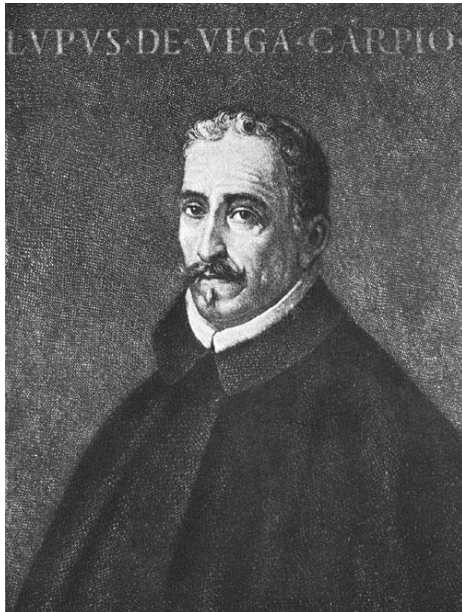
#### **El teatro.**

Es el género que más llega a las masas, será el más utilizado y el que representa a los pintores como intelectuales y útiles para la sociedad, Lope y Calderón serán los principales representantes con las siguientes obras:

#### **Calderón de la Barca:**

- “El pintor de su deshonra”. Un pintor mata a su mujer y a su amante para limpiar su honra, el pintor que es un creador, debe matar a su esposa en una sociedad que le empuja a ello, parece que inspirado en la historia de Alonso Cano.
- “El médico pintor”. San Lucas reflexiona sobre la gran utilidad que tienen las imágenes religiosas para los fieles.

- “La Fiera, el rayo y la piedra”. Pigmalión como pintor y arquitecto, Defiende la nobleza de la profesión y ataca a los que la consideran un oficio.
- “Darlo todo y no dar nada”. Calderón de la Barca. También en el mito de Apeles y Alejandro. Esta obra se representó ante los reyes en 1651 con motivo del cumpleaños de la reina y del nacimiento de Margarita. En esta obra se destacan las virtudes de la pintura y el pintor tiene un comportamiento ejemplar. Parece directamente inspirada en la relación de Felipe IV y de Velázquez.



### Lope de Vega:

- “Los Ponces de Barcelona”. El matrimonio entre la hija de un pintor y el hijo de un noble. Nobleza pictórica y nobleza de sangre se muestran de igual a igual.
- “Las grandezas de Alejandro”. Centrada en la cesión que Alejandro hace de su favorita a Apeles.

### La Poesía.

En cuanto al género lírico también tenemos importantes ejemplos, tal vez el más destacado sea la “Silva al pincel” de Quevedo, en el que hace un recorrido por diferentes artistas, haciendo alusión con frecuencia al trabajo mental e intelectual del pintor.

Quevedo en **La Silva al pincel**, trata muchos y variados temas alusivos a la pintura y a los pintores, citando a muchos de ellos, incluido Velázquez, Miguel Ángel, Rafael... así como estilos y funciones de la pintura, como los siguientes versos sobre la importancia de las imágenes religiosas.

*«Tú animas la esperanza  
y con sombra la alientas,  
cuando lo que ella busca representas.  
Con imágenes santas  
la caridad sus actos ejercita  
en la deidad que tu arte.*

Lope dedicará abundantes poemas a sus amigos los pintores, como el que hemos visto anteriormente dedicado a Van der Hamen, o el Poema de “La Angélica” relacionando la pintura con la literatura, al igual que el mismo Pacheco a Juan de Jáuregui.

*La muda poesía y la elocuente  
Pintura, a quien tal vez Naturaleza  
Cede en la copia, admira en la belleza,  
Por vos, don Juan, florecen altamente.*

*Aquí la docta lira, allí el valiente  
Pincel de vuestro ingenio la grandeza  
Muestran, que, con ufana ligereza,  
La Fama estiende en una y otra gente.*

En la “**Silva al pincel**”, Quevedo dedica unos impresionantes versos a Velázquez y a su estilo de “manchas distantes”, como él lo llama.

*Tú, si en cuerpo pequeño,  
eres, pincel, competidor valiente  
de la Naturaleza:  
hácete el arte dueño  
de cuanto crece y siente.  
Tuya es la gala, el precio y la belleza;  
tú enmiendas de la Muerte  
la invidia, y restituyes ingenioso  
cuanto borra cruel.*



*Y por ti el gran Velázquez ha podido  
diestro, cuanto ingenioso,  
así, animar lo hermoso  
así dar a lo mórbido sentido  
con las **manchas distantes**,  
que son verdad en él, no semejantes,  
si los afectas pinta,  
y de la tabla leve,  
huye bulto la tinta, desmentido  
de la mano el relieve  
y si en copia aparente  
retrata algún semblante, ya viviente  
no le puede dejar lo colorido  
que tanto le quedó lo parecido,  
que se niega pintado, y al reflejo  
le atribuye que imita en el espejo.*



### 3. UNA MIRADA AL REY...

Las Meninas es, por encima de otras muchas interpretaciones, un cuadro intimista, privado, familiar, en el que se muestra la cotidianidad de un momento congelado en la corte. La tercera mirada del pintor es la mirada destinada a un viejo y querido amigo, con el que comparte treinta años de amistad, de aficiones, de palabras y tal vez de secretos; es la mirada de dos personas que se quieren y se aprecian. En Las Meninas se muestra la cotidianidad de un momento congelado en la corte.

Tanto Pacheco como Palomino hacen alusión a las continuas visitas del rey para verle pintar y como incluso era aficionado a coger los pinceles, le imaginamos compartiendo los entresijos de las Meninas con el propio Velázquez, Palomino nos dice:

*“Esta pintura fue de su majestad muy estimada y en tanto se hacía asistió frecuentemente a verla pintar, estimándolo por agradable deleite y entretenimiento...”.*

Pacheco por su parte, también alude a estas visitas que el rey y las infantas realizaba al taller del pintor:

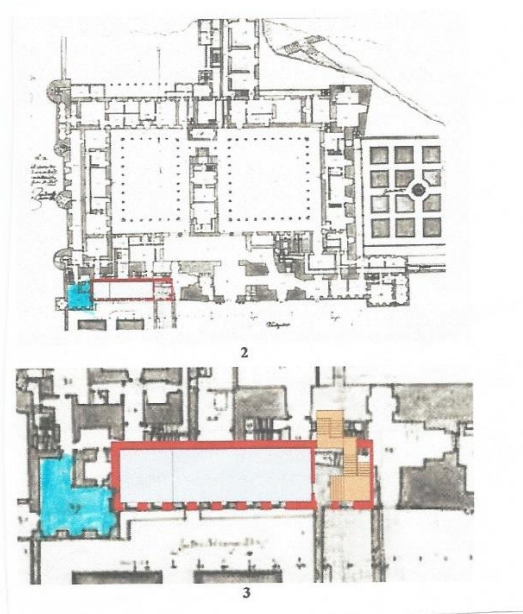


*“No es creíble la liberalidad y agrado con que es tratado de un gran Monarca; tener obrador en su galería y su Majestad llave de él, silla para verle pintar de espacio casi todos los días”.*

No debemos olvidar que el cuadro fue pintado para el ámbito más restringido y privado del rey, esto es ya muy revelador por sí mismo. Su ubicación era en el despacho de verano del rey, junto a su dormitorio, en la sala que había pertenecido al príncipe Baltasar Carlos, su hijo querido y malogrado en 1646 y que le dejó sumido en una profunda tristeza.

Es un lugar al que tendrían acceso muy pocas personas, no es por lo tanto un retrato de corte al uso para ser colocado en un gran salón de reinos, todo lo contrario, es un cuadro con un sentido íntimo y familiar. Velázquez había sido arquitecto y decorador de palacio antes de pintar el cuadro, que refleja fielmente la sala baja del príncipe, con la misma decoración pictórica que esta tenía, con las copias de tema mitológicos que Martínez del Mazo había hecho: el mito de Atenea y Aracne y el del Palas y Pan.

Velázquez no ha utilizado para representar la escena de las Meninas su propio taller o estudio, pero la presencia del caballete nos acerca a la idea de taller de un artista, aunque en realidad no lo es.



Planta del Alcázar de Madrid.

En esta planta del Alcázar de Madrid, en color rojo aparece la sala que refleja Las Meninas, el cuarto bajo del príncipe con sus siete ventanas orientadas al sur, cinco aparecen reflejadas en el cuadro, y las otras dos marcarían el espacio que permanece delante del cuadro. En color azul, el despacho de verano del rey, cerca de su dormitorio, el lugar destinado para colocar “Las Meninas”.

En el lugar que había pertenecido a su hijo muerto, quiere representar ahora la escena de las Meninas, ahí estaría retratada su gran esperanza de futuro, a su niña, esa sería su primera visión por la mañana y la última del día.



La Infanta Margarita, Las Meninas (Detalle).

Es el retrato de una niña, no tanto como heredera de una corona, sino como de una hija, una hija que vino a alegrar los últimos años de un hombre cansado y triste y a la que se refería con frecuencia como “mi alegría”, “mi niña bonita”, “la flor más hermosa de España”... Son frecuentes las alusiones a la infanta en las cartas privadas que escribe a la condesa de Paredes de Nava.

La imaginamos como una niña pizpireta, dulce, graciosa, despierta, alegre...que daría luz a las rancias estancias del viejo Alcázar, y que también dirige una mirada de complicidad a su padre, asistimos por lo tanto a un momento de intimidad entre un padre y su hija.



La Infanta Margarita. Las Meninas. Detalle.

Una niña querida por todos, incluido por el propio pintor, a la que pintó varias veces desde niña. ¡Pobre niña!, también enferma y que morirá con apenas 22 años.



Velázquez. Infanta Margarita. 1653. Museo de Viena. Martínez del Mazo. Infanta Margarita. 1654. M. del Louvre.



Velázquez. Infanta Margarita, 1656. M. de Viena



Infanta Margarita (Las Meninas). 1656

En este retrato del mismo año, 1656, y con el mismo vestido, observamos la diferencia entre el primer retrato, claramente de corte por la postura de la niña, la forma de colocar los brazos, lleva el pelo mucho más cuidado y peinado en finas ondas y, en el vestido lleva una gruesa cadena de oro propia de su condición. En el retrato de Las Meninas en cambio, la postura de los brazos es más descuidada (incluso coge el búcaro de agua), la postura de la cabeza es diferente, el vestido tiene menos ornato y su cabello

aparece más lacio y menos arreglado. No hay duda de que Las Meninas es un retrato íntimo e informal.



Velázquez. Infanta Margarita en azul. Museo de Viena. 1659



Martínez del Mazo. Infanta Margarita en rosa. M.Prado 1665

Su padre la veía como la esperanza de la monarquía, de hecho retrasó todo lo que pudo su matrimonio con su tío Leopoldo I (hermano de su madre), pese al nacimiento de sus hermanos varones, lo que indica también lo apegado que se encontraba a ella. Cuando se pinta el cuadro era la heredera, ya que su hermana Teresa había renunciado a sus derechos dinásticos por su matrimonio con el rey francés Luis XIV. Margarita solo se marchará a Austria en 1666 pocos meses después de la muerte del rey, con 15 años.

Margarita nunca renunció a sus derechos dinásticos, de hecho, su único nieto, hijo de la única hija que llegó a ser adulta, José Fernando de Baviera, sería el candidato a la corona española al no tener Carlos II hijos. Pero la muerte de José Fernando en 1699 y de Carlos II en 1700, deja abierta la puerta a los hijos de su hermana, la infanta María Teresa, que había renunciado a sus derechos tras su boda con el rey francés Luis XIV.

La falta de heredero desestabiliza la corte en facciones que apoyan a diferentes partidarios dando lugar a la "Guerra de Sucesión", civil por un lado y europea, pues se implicaron la mayoría de los países, ya que estaba en juego la nueva hegemonía europea. El fin de la guerra supone el establecimiento en España de una nueva dinastía, la francesa de los Borbones y el fin de la Austriaca.

En el retrato que realiza Martínez del Mazo vestida de luto, el último retrato que se le hizo en Madrid, poco antes de marchar para su boda, se muestra la tremenda tristeza que debió sentir por la muerte de su padre y el gran parecido físico que tenía con él.



Martínez del Mazo. Infanta Margarita de luto. 1666. Museo del Prado.

La infanta debía alegrar la profunda tristeza que vemos en la mirada del rey en el último retrato que le hizo Velázquez, y que se asemeja mucho al que aparece reflejado en el espejo de Las Meninas.

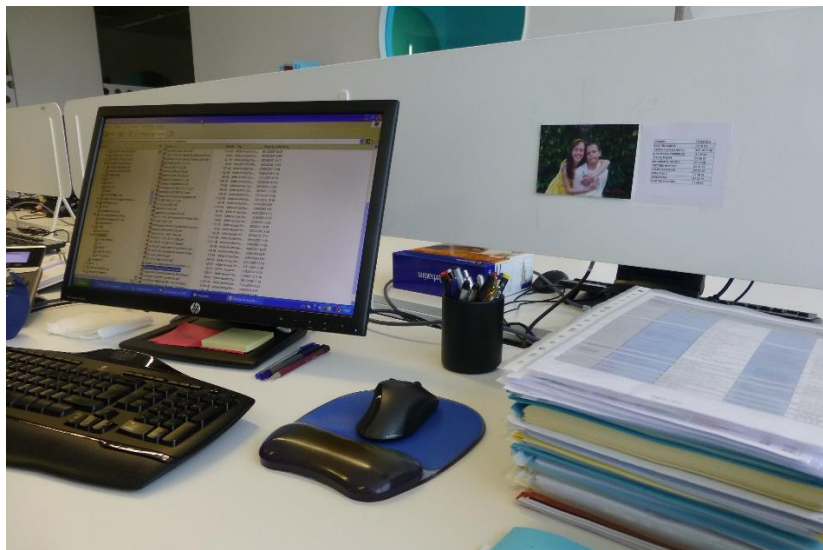
Este retrato nos muestra la imagen más humana del rey, es una mirada limpia, sincera, con cierto aire de melancolía... desde luego no es la mirada de un rey, sino de un hombre, a ello contribuye el hecho de que no aparece con ningún atributo regio, ni cadenas de oro ni el toisón con el que aparece en otros retratos parecidos, simplemente vestido de negro, sin más atributos que su cansada mirada.

Nadie puede pintar a un hombre como lo ha hecho Velázquez si no hubiera llegado muy dentro de su alma. Un amigo de Velázquez, Lázaro Diez del Valle, llegó a decir que “Tenía mucha alma en carne viva”, y desde luego que en absoluto le faltaba razón en sus palabras.



Felipe IV. Velázquez. Museo del Prado.1656-58

Si tenemos en cuenta lo anterior y el lugar concreto para el que el cuadro fue pintado, ¿acaso Las Meninas no nos recuerdan a esos retratos de nuestros hijos que hoy en día colocamos en nuestros despachos, oficinas o lugares de trabajo?, son retratos que nos hacen poner los pies en el suelo, que nos humanizan, y que nos hacen ver que antes, mucho antes que profesionales de éxito, mucho antes que reyes incluso, somos ante todo padres. La mirada de un niño nos acerca a la realidad familiar y personal. Hasta para esto fue Velázquez realmente moderno, como para tantas otras cosas...



En definitiva, el cuadro es un intercambio de miradas de un amigo a otro amigo. Solo ellos dos comparten y conocen el secreto que encierra esta obra que será invisible a nuestros ojos por mucho que nos esforcemos en ver algo más allá de sus miradas, pero por eso precisamente nos atrae como un imán.

Nos preguntábamos al principio que por qué “Las Meninas” es una obra maestra, pues lo es como todas las obras maestras, en la medida que sabemos que por mucho que profundicemos en ella, nunca la llegaremos a descifrar del todo.

ROSARIO CECILIA GARCÍA.

## BIBLIOGRAFÍA

- BROWN, JONATHAN. “Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII”.  
Editorial. Alianza Forma. Madrid 1980.
- BROWN, JONATHAN. “Velázquez. Pintor y cortesano”. Madrid. Ed Alianza, 1986.
- CALVO SERRALLER, F. “Velázquez”. Editorial Antártida. Barcelona 1991.
- CALVO SERRALLER, F. “Teoría de la pintura del Siglo de Oro”. Ed. Cátedra.  
Madrid. 1991.
- CALVO SERRALLER, F. “Las Meninas de Velázquez”. T.F, Editores. 1995.
- DEL CORRAL, José. “El Madrid de Velázquez”. Ed. La Librería. Madrid 2009.
- DIEZ MONSALVE Y SUSANA FERNÁNDEZ. “Documentos inéditos sobre el famoso pleito  
De los pintores: El largo camino recorrido por los artistas del siglo  
XVII para el reconocimiento de su arte como liberal”.  
Universidad de Málaga. 2010.
- GÁLLEGO, Julián. “Diego Velázquez”. Barcelona. Editorial Anthropos, 1983
- GÁLLEGO, Julián. “El pintor de artesano a artista” Universidad de Granada. 1976.
- GÁLLEGO, Julián. “Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro”. Editorial  
Cátedra. Madrid 1987.
- GARCÍA MELERO, J, E. “Literatura española sobre artes plásticas”, Editorial Encuentro  
2002.
- HELLWIG, Karin. “De pintor a noble caballero: los cambios de la imagen de Velázquez  
En las vidas de Pacheco y Palomino”. Espacio Tiempo y Forma.  
Serie VII. 2008.
- KIENTZ, Guillaume. “Velázquez, L´ Expo”. Musées Nationaux. Grand Palais. 2015.  
Catálogo de la Exposición de Paris.
- MIRALLES HUETE, S. “Velázquez y Rubens. Conversaciones en El Escorial”  
Editorial Turner Noema. Madrid 2010.
- MUES ORTS, Paula. “La libertad del pincel: discursos sobre la nobleza de la pintura”.  
Editorial Oak. México 2008.



- MOFFITT, John. "Anatomía de Las Meninas: realidad, ciencia y arquitectura".  
Boletín del Museo del Prado. 1986.
- NIETO ALCALDE, Víctor. "Velázquez: el cuadro oscuro y la metáfora del espejo"  
Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Hª del Arte. 1992.
- PACHECO, Francisco. "El arte de la pintura". Editorial Cátedra. Madrid 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. "Pintura Barroca en España 1600-1750". Ed. Cátedra 2010.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. "Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en la  
Escena Barroca española", Espacio, Tiempo y Forma, serie VII  
Hª del Arte. 1992.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. "Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España  
Del Siglo de Oro". Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII. 1999.
- PORTÚS PÉREZ, Javier. "Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega".  
Editorial Nerea. 1999.
- PORTÚS Y MIGUEL MORÁN. "El arte de mirar: la pintura y su público en la España de  
Velázquez". Editorial Itsmo. Madrid 1997.
- VALTUEÑA BORQUE. "Mi interpretación pediátrica de "Las Meninas".  
Madrid. BNE 1999.
- VV.AA. "Velázquez". Museo del Prado 1990. Catálogo de la Exposición.
- VV.AA. "La guía del Prado". Museo Nacional del Prado. Madrid. 2012.
- VV.AA. "Enciclopedia del Museo Nacional del Prado". Fundación Amigos del Museo del  
Prado. VI tomos, Madrid 2006.

## **PÁGINAS WEB.**

ENCICLOPEDIA ON LINE. Museo Nacional del Prado.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES. Clásicos hispánicos.

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

PÁGINA WEB DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO. [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)