

2. Biografía de Velázquez.

AÑO 1599

Diego nace en Sevilla, y se bautiza en la Iglesia de San Pedro el día 6 de Junio.

Diego es hijo de **Juan Rodríguez de Silva** y **Jerónima Velázquez**, casados en 1557. Es el mayor de siete hermanos (Juan, Fernando, Silvestre, Juana, Roque y Francisco). Juan Velázquez también se dedicó a la pintura, según se desprende de un documento que firmó en 1622.

AÑO 1601

El 28 de enero es bautizado en la parroquia de San Vicente de Sevilla Juan Rodríguez de Silva y Velázquez, segundo hermano del pintor. Fue padrino Simón de Pineda, que ya había actuado como testigo de boda de los padres.

AÑO 1609

Con diez años entra en el taller del pintor **Francisco Herrera el Viejo**, en el que sólo pasa unos meses como aprendiz.

Nace Juana su quinta hermana, siendo bautizada en la iglesia de San Vicente el 13 de Julio.

AÑO 1616

El granadino Alonso Cano entra también en el taller de **Pacheco**.

AÑO 1617

14 de Marzo. Velázquez consigue su título de pintor tras pasar el examen del gremio de pintores y siete años en casa de Pacheco. En el tribunal están Pacheco y Juan de Uceda, veedores de la Cofradía de San Lucas, el gremio sevillano de pintores.

Velázquez supera un ejercicio teórico y uno práctico –una pintura al óleo–, jura respetar los estatutos del gremio y consigue permiso para que pueda usar y use el dicho arte... e poner e tener tienda pública y oficiales e aprendizes del dicho arte como cualquier maestro examinado del libremente.

AÑO 1618

Velázquez se casa el 23 de abril en la iglesia de San Miguel con **Juana Pacheco**, hija de su maestro, nacida en 1602. Con ocasión de la boda se componen poemas y se hacen juegos eruditos de acertijos, ejemplo del ambiente que se respiraba en el entorno de Pacheco y Velázquez.

Pinta la Vieja friendo huevos (Edimburgo, National Gallery of Scotland), *Cristo en casa de Marta y María*.

AÑO 1619

En mayo nace su primera hija, Francisca, que es bautiza el 18 de este mes en la iglesia de San Miguel.

Pinta la Adoración de los magos, en la que se suele ver una especie de retrato de familia a lo divino.

AÑO 1622

En primavera Velázquez hace un viaje a la corte, con **Diego Melgar** y con la idea de retratar al rey y probar fortuna, además de visitar el Escorial. El conde – duque de Olivares se había educado en Sevilla y empezaba a proteger a los sevillanos.

En Madrid conoce a varias personas de influencia, pero no logra retratar al rey y Velázquez vuelve a Sevilla.

AÑO 1623

De nuevo prueba fortuna en la corte. Viaja a Madrid, esta vez con Pacheco y su ayudante **Juan de Pareja**, con 50 ducados de Olivares para los gastos.

Velázquez hace un retrato, hoy perdido, del príncipe de Gales, el futuro rey Carlos I de Inglaterra.

El día 30 de Agosto retrata a Felipe IV, a gusto de su majestad y de los infantes y del conde-duque.

AÑO 1625

Hace un retrato ecuestre de Felipe IV (hoy perdido), que se expone al público con éxito. El cuadro estuvo colgado en el Salón Nuevo, pero, todavía en vida de Velázquez, pasó a la Casa del Tesoro.

Pinta también el retrato de Felipe IV (1183), con armadura por el cual el rey le da 300 ducados y le promete una pensión eclesiástica de la misma cantidad.

AÑO 1627

Compite con otros pintores de renombre en un concurso: cada uno pinta un cuadro sobre un tema de historia. Velázquez elige la *expulsión de los moriscos*, destinado al Salón Grande, o Nuevo, del Alcázar y destruido en el incendio de 1734.

Un jurado da el premio al joven Velázquez y el rey le concede su primer cargo en palacio: ujier de cámara.

AÑO 1628

Pedro Pablo Rubens, uno de los pintores más importantes del siglo y de más renombre ya entonces, llega a España en septiembre en misión diplomática. Velázquez le acompaña a ver las colecciones de pintura del Monasterio del Escorial, donde abundaban los cuadros venecianos, una de las principales fuentes del cambio pictórico que propone el pintor flamenco.

Rubens, además de pintor, hombre de mundo y buen conocedor de Italia, debió sin duda convertirse en un modelo para el joven Velázquez que nunca había salido de España.

AÑO 1629

En abril Rubens sale de España, ha pasado ocho meses pintando a la familia real y a miembros de la nobleza, entre otros un retrato ecuestre del rey, hoy perdido.

Para entonces Velázquez ya está bastante próximo al rey y el 28 de junio Velázquez consigue permiso para salir él también de España y el 29 de julio emprende el viaje a Italia.

Viaja en el séquito de Ambrosio de Spínola, el general genovés al servicio de la corte española, al que pinta

algunos años después en uno de sus cuadros más famosos, *Las Lanzas* .

En esta fructífera estancia en tierras italianas, Velázquez admirará el clasicismo que se encuentra en monumentos, pinturas y esculturas de todas las épocas.

AÑO 1630

Metido de lleno en el ambiente del clasicismo que se respira en Italia, pinta otros dos grandes cuadros de composición: *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*. Los dos pasarán a la colección del rey Felipe IV

AÑO 1631

Vuelve a Madrid, llamado por el rey . Hace numerosos retratos de la familia real, sobre todo del príncipe heredero, *Baltasar Carlos con un enano* y *Baltasar Carlos de Londres*.

Inspirado por el ambiente italiano, pinta una *Sibila*, que para algunos podría ser el retrato de su mujer, Juana Pacheco.

AÑO 1634

Velázquez pasa el cargo de ujier de cámara a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo y recibe el nombramiento de ayuda de guardarropa, con gajes pero sin ejercicio.

Ya trabaja en *Las Lanzas* o *La rendición de Breda*, un cuadro de historia destinado a decorar el Salón de Reinos en el palacio del Buen Retiro.

AÑO 1635

Acaba *Las Lanzas* y los retratos ecuestres de los reyes, sus antecesores y el heredero para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.

AÑO 1644

El 27 de noviembre, en Sevilla, muere Francisco Pacheco a los 80 años.

AÑO 1646

Se le nombra ayuda de cámara, con oficio, lo que supone para Velázquez acceder a un puesto de cierto relieve dentro de la corte. Ante los problemas surgidos con otro ayuda de cámara del rey, el pintor jura de nuevo su cargo. El favor del monarca es cada vez más evidente y produce suspicacias.

AÑO 1649

Velázquez sale para Italia, con la misión de comprar pinturas para el monarca, vaciados de estatuas clásicas, y de contratar fresquistas, que decoren los palacios españoles. En Venecia comprará cuadros de Tiziano, Tintoretto , y después regresa a Roma.

AÑO 1650

Velázquez triunfa en Roma: en enero entra en la Academia de pintores de San Lucas y en febrero en la Congregazione dei Virtuosi del Panteon,

Velázquez pide al rey Felipe IV ingresar en una orden militar, algo a lo que en principio, por sus orígenes y su posición social, no tenía derecho.

Felipe IV en España se impacienta y reclama al pintor ya desde el mes de febrero, luego en junio y agosto, para que regrese, pero él se encuentra a gusto en Roma.

AÑO 1652

A principios de año Velázquez solicita el puesto de aposentador mayor de palacio, y argumenta en su favor que sae viene ocupando de la decoración y el arreglo de los palacios reales, con el cuidado y la habilidad que convienen al monarca.

AÑO 1655

El rey le concede como alojamiento la Casa del Tesoro, un edificio desde el que se llega fácilmente a las habitaciones de verano del monarca.

AÑO 1656.

En el verano pinta *Las Meninas*, que se cuelga en las habitaciones privadas del rey, en la planta baja del ala norte, donde a Felipe IV le gustaba retirarse. Esa colocación fue una de las razones que salvaron el cuadro del incendio.

AÑO 1657

Velázquez quiere volver a Italia, y pide permiso al rey, pero Felipe IV no se lo concede por la dilación de la vez pasada. Sin duda temía que no volviera más.

Por entonces pinta *Las Hilanderas*, conocido también como La fábula de Aracne, una de sus últimas pinturas mitológicas.

AÑO 1659

Tras muchos problemas y papeleos, Velázquez obtiene el hábito de la orden militar de Santiago.

AÑO 1660

Cae enfermo a finales del mes de julio, el día 31, con dolores en el pecho y dificultades respiratorias. Pintaba el retrato de *La Infanta Margarita de Austria*, de rosa y plata, pero tuvo que abandonarlo y lo acabó su yerno Mazo.

Velázquez pasa unos días en coma, atendido por los médicos del rey, y muere el 6 de agosto a las tres de la tarde. Juan de Alfaro hace un dibujo, Velázquez en su lecho de muerte.

Se le entierra en la iglesia de San Juan Bautista (derribada en 1811). Los restos del pintor están en algún lugar bajo la plaza de Ramales en Madrid.

Una semana después de Velázquez, el 14 de Agosto, murió su esposa Juana Pacheco.

3. EL Estilo de Velázquez.

Sevilla. Inicios

En los primeros años de Sevilla Velázquez trabaja en lo que había aprendido allí: el **naturalismo tenebrista** que se había difundido desde Italia.

De su primer maestro **Francisco de Herrera el Viejo**, un pintor de fama en la ciudad y conocedor de las novedades, pero también famoso por su mal carácter, poco pudo aprender.

Pacheco le enseñaría la tradición flamenquizante de la pintura sevillana y los ejemplos de la gran pintura del Renacimiento, Miguel Angel y Rafael, en su peculiar y seca versión.

En estos primeros años se dedica al estudio del natural y domina las calidades, las texturas de las cosas, que pinta con una técnica **tenebrista**, dirigiendo un foco de luz fuerte que individualiza y destaca las personas y los objetos con una valor inédito, por humildes o poco importantes que sean.

Los temas más frecuentes son los que pide la clientela sevillana: bodegones, retratos y pintura religiosa: *La vieja friendo huevos*, *El aguador de Sevilla*, etc.

En estas obras el dibujo de Velázquez pasa a ser preciso y detallado; la pintura es todavía densa y apurada, con atención a los detalles y muy acabada. En los colores predominan los tonos terrosos y las formas tienen la consistencia y la rotundidad de la escultura policromada.

Madrid. 1623–1629

Una vez en la corte, Velázquez tiene a la vista las colecciones reales, bien provistas de pintura veneciana, y ante ellas su estilo sufre varios cambios: siguen predominando las gamas de color ocre, pero la luz y los fondos se van aclarando, mientras la técnica se va haciendo más ligera, de pincelada menos empasta.

Primer viaje a Italia. 1629–1631

En Italia Velázquez encuentra a los pintores interesados también, como **Rubens** y él mismo, por la pintura veneciana, a Poussin, a Sacchi y a Pietro da Cortona, artistas de su misma generación. Por entonces ya han superado allí la fiebre naturalista de los veinte primeros años del siglo, y la discusión se centra entre clasicismo y barroco.

Bajo estas influencias, realiza una serie de obras como *La Fragua de Vulcano* y *La túnica de José*, sus cuadros más académicos, en el mejor sentido del término.

Velázquez pinta, con pinceladas más ligeras, grupos mejor compuestos de figuras semidesnudas con magníficos estudios anatómicos y expresando distintos sentimientos, con colores más claros, que recuerdan a otros pintores como Poussin y Sacchi. El espacio ocupa ya un lugar importante dentro del cuadro, la luz es la misma para todos y es más matizada. El dibujo sigue siendo muy preciso y no se olvidan las calidades de las cosas, sean armas, telas o cacharros.

Madrid. 1631–1660

Velázquez ha cambiado su estilo en Italia y desde su regreso hasta el final de su vida, incluyendo el segundo viaje a la península italiana, lo que hace es intensificar los logros y desarrollar las maneras que ha iniciado.

A este pintor, tan poco respetuoso con las normas, todos los cuadros le sirven como gabinete de experimentación, pero especialmente los retratos de bufones a los que ni la etiqueta cortesana ni las necesidades devocionales le obligan a mantener un determinado tipo de imagen.

Por un lado se permite una introspección de carácter psicológico enorme y por otro una libertad de pincel que

da lugar a imágenes y superficies borrosas que se sitúan, casi como fantasmas, a la vez intensamente reales, en espacios sin definir, que vibran gracias a sus pinceladas y a la transparencia de los fondos.

La introspección alcanza puntos culminantes en el retrato del papa *Inocencio X*, al que le pareció "demasiado real" o en el de su esclavo Juan de Pareja.

La lección de Tiziano y Rubens se hace patente en sus mejores cuadros, como *Las hilanderas*, por ejemplo. Velázquez desarrolla los aspectos más libres de la pintura veneciana y consigue una pincelada ligera, a base de toques sueltos y aparentemente informes que, al verse de lejos, se ordenan como por arte de magia y dan lugar a formas.

PREPARACIONES

Las preparaciones de los primeros años de actividad de Velázquez en Sevilla, cuando pinta la *Adoración de los Magos*, son de tonos ocre, quizá tierra de Sevilla o légamo.

En la primera etapa madrileña, desde 1623, usa una preparación parecida, frecuente entre los pintores de la corte y conocida como greda o tierra de Esquivias. En algunos casos, bajo ésta, hay una capa de color más blanco, de preparación, mientras la rojiza sería de **imprimación**. Así ocurre en el retrato de Pacheco o en los primeros de Felipe IV y su hermano, Don Carlos.

A partir de la Fragua de Vulcano, Velázquez usa siempre la preparación blanca, aunque con densidades diferentes según los cuadros (mínimo en *Las Meninas*, donde se mezcla con las capas de color y se llega a hacer imperceptible), y aplicada con mayor o menor cuidado (mayor en las pinturas religiosas).

COLORES

Sobre la preparación Velázquez traza las líneas esenciales de las figuras, pocas y muy esquemáticas, como se puede ver en el retrato de *Martínez Montañés*, en la zona del busto en que trabaja el escultor y en otros cuadros, como el *Retrato de hombre joven* de la Pinacoteca de Munich, los dos sin terminar pero detenidos en distinto momento, uno todavía sin color y otro con algo.

Sobre esas líneas básicas aplica el color en una paleta poco variada en pigmentos básicos, pero infinitamente rica en resultados gracias a la variedad de mezclas. Utiliza sobre todo azurita, laca orgánica roja, bermellón de mercurio, blanco de plomo, amarillo de plomo, negro orgánico, esmalte y óxido de hierro marrón.

La técnica de Velázquez en la fabricación de colores no es muy cuidadosa: los pigmentos no suelen estar muy molidos, la molienda es desigual y sólo en algunos cuadros, como las pinturas de tema religioso y algunos otros cuadros de los años treinta, como *Las Lanzas* o los retratos ecuestres, se aprecia un mayor cuidado en este sentido. Más adelante, a partir de la segunda mitad de los años treinta, son más gruesos.

TECNICA

La técnica de Velázquez se va deshaciendo con los años. Desde las pinceladas empastadas y bien trabadas unas con otras de los primeros años sevillanos, como la *Adoración de los magos*, va pasando, sobre todo a partir de la mitad de los años treinta, a pinceladas cada vez más ligeras y transparentes, menos cargadas de pintura y con más aglutinante, como en *San Antonio* y *San Pablo*.

{{TITULO}}

LoS BoRrAcHoS o El TrIuNfo dE bAcO.

1628–1629

Oleo sobre lienzo.

165 x 225 cm.

Madrid, Museo del Prado.

1170

TeMa Y pErSoNaJeS.–

El dios Baco corona con hojas de vid a un soldado, en presencia de algún miembro de su séquito y un grupo de rústicos contemporáneos a Velázquez. Se trata de una celebración del vino, que Baco trajo a los hombres, liberándolos temporalmente de dolores y preocupaciones. La escena se desarrolla en el campo.

Baco, el Dionisos de la mitología griega, nació de la unión de Zeus, el padre de los dioses, y la ninfa Semele. A partir de los seis meses de gestación vivió en el muslo de su padre, porque Semele no pudo resistir ver a Zeus en todo su esplendor y al verlo murió. Ya nacido, y como era habitual, su padre tuvo que esconderle para que los titanes, encargados por su esposa Hera de matarle, no le encontraran.

Aquí aparece como dios del vino, que hace este regalo a los hombres para hacerles la vida más llevadera.

Entre las figuras que acompañan a Baco hay una que resulta más próxima a él, el personaje situado detrás: desnudo, como Baco, y ya coronado, recuerda por sus características físicas a un fauno o sileno. Baco y él son los únicos que aparecen semidesnudos y esto marca una diferencia importante con el resto de los personajes, que se presentan completamente vestidos y con ropas modernas. El desnudo era uno de los signos de identidad de los dioses.

Los otros personajes que completan la escena son gente del pueblo, quizá campesinos por sus ropas sencillas y por sus rostros curtidos al sol.

InSpIrAcIoNeS.–

Las escenas que tienen a Baco, y a su séquito, como protagonistas son muy frecuentes desde el mundo griego y su presencia en la literatura es también constante.

Desde el punto de vista plástico la figura del dios no está muy lejana de los bacos que pintó Caravaggio, como efebos sensuales, ambiguos, pálidos y carnosos, de actitudes relajadas.

Por el contrario la dureza del rostro curtido y arrugado del campesino, se acerca a las fisonomías realistas de Jusepe Ribera.

En cuanto a la inspiración literaria, bien pudo tomarla Velázquez de su propia biblioteca, donde tenía un libro muy útil, la *Philosophia secreta*, de Juan Pérez de Moya, publicado en 1585. En esta obra el mitógrafo presenta a Baco como la figura generosa y liberadora, que regala a los hombres el vino.

Poco tiempo después de pintado este cuadro, hacia 1630–1632, Jusepe Ribera pinta un Triunfo de Baco en Nápoles para el rey Felipe IV, que lo tenía en el comedor del Alcázar de Madrid y del que hoy sólo quedan fragmentos en el Prado: *la Cabeza de Sibila* y *la Cabeza de Baco*, muy semejante a un relieve

antiguo y más entrado en años que el de Velázquez.

TéCnIcA dEl CuAdRo.-

Perdida en el incendio del Alcázar de Madrid, la *Expulsión de los moriscos*, éste es el primer gran cuadro de composición que nos queda de Velázquez.

La escena se organiza a partir de dos líneas diagonales, una más marcada que otra. Esta se forma por la espada corta y la espalda del hombre arrodillado, al que corona Baco, el brazo del dios y el contorno del cuerpo y la cabeza del fauno; la otra, menos evidente, está formada por el personaje en sombra a la izquierda, la mano de Baco en la cabeza del soldado, la taza de vino, y el sombrero del que llega por la derecha.

Las dos líneas se cruzan en el centro de la tela, en la cabeza del hombre y la mano del dios que le corona, destacando así el punto más importante de la composición.

En el cuadro hay nueve personajes, el número mayor que Velázquez había metido hasta entonces en un cuadro.

Las figuras, y las manos, se tratan de modo diferente, con mayor o menor detalle, según el lugar en que están colocadas y la luz que les llega. En torno a algunas formas aparecen contornos claros o oscuros, como los que bordean el cuerpo del dios o las jarras del primer plano.

La preparación del cuadro es de color anaranjado, como era frecuente en las obras de la etapa anterior, y el marrón de la capa del hombre canoso es muy semejante al de la túnica del rey arrodillado en la Adoración de los Magos.

La FrAgUa De VuLcAnO.

1630

Oleo sobre lienzo.

223 x 290

Madrid, Museo del Prado.

1171

TeMa Y pErSoNaJeS.-

Vulcano, el dios herrero, recibe en su fragua, mientras trabaja, la visita de Apolo, cubierto con una túnica amarilla y coronado por rayos de sol. El motivo de la visita es comunicar al herrero que su mujer, Venus, le ha sido infiel con Marte.

Vulcano es el personaje que está más cerca de Apolo, con un paño blanco en la cabeza, y su rostro refleja el asombro y la sorpresa que le produce la noticia. En las manos lleva aún el martillo y las tenazas con el trozo de hierro candente que estaba forjando, quizá para las armas de Marte, el dios de la guerra.

A Vulcano le acompañan en la fragua cuatro Cíclopes con el torso desnudo por el calor. También a ellos les ha sorprendido la noticia y sus expresiones lo demuestran. Todos llevan herramientas en las manos y

todos interrumpen el trabajo por la aparición inesperada y la noticia del adulterio.

El escenario es la fragua, un interior que la tradición situaba en Sicilia, en las profundidades del monte Etna. Aquí aparecen todos los elementos propios de este trabajo: tenazas, yunques, martillos, trozos de hierro al rojo, espadas y armaduras. En la chimenea hay algunos objetos más, como la jarra blanca de loza, unos vasos y un candil. Detrás de Apolo, al fondo a la izquierda, se puede ver un pequeño paisaje.

InSpIrAcIoNeS.–

Son varios los precedentes literarios que se encuentran para esta obra pero quizás al que más se aproxima Velázquez es al texto de las Metamorfosis de Ovidio:

Se tiene a este dios (el Sol) por el primero que vio el adulterio de Venus con Marte; es el dios que todo lo ve primero. Se escandalizó de la fechoría, y reveló al marido, hijo de Juno, el secreto ultraje a su lecho y el lugar del ultraje. A éste entonces se le escaparon a la vez el dominio de sí y el trabajo que estaba realizando su mano de artífice.

En este relato de las Metamorfosis no aparecen los cíclopes, que sí lo hacen, al menos uno, en el grabado de La fragua de Vulcano de Antonio Tempesta, hecho en 1606 y basado también en la obra de Ovidio. La escena tiene varios puntos en común con la de Velázquez: se desarrolla en la fragua de Vulcano, donde el dios y su ayudante están trabajando, mientras Apolo, con una corona de rayos, es el que anuncia la infidelidad de Venus al sorprendido marido.

También se señala el influjo de Guido Reni en este cuadro, como la de Guercino en la Túnica de José.

TéCnIcA dEl CuAdRo.–

Velázquez sin encargo previo y por voluntad propia, lo cual es importante. Se trata de una pintura de historia, de historia mitológica al fin y al cabo. Este tipo de pinturas se consideraban las más importantes de todas porque requerían conocimientos de historia, literatura, composición, etc. por parte del pintor y no sólo buena mano o habilidad para copiar.

Del mismo modo se ajusta también a la tradición clasicista por la importancia que concede al desnudo, uno de los puntales de los estudios académicos. Los cíclopes, colocados en diferentes posturas y con el torso desnudo, le sirven para hacer una galería de personajes, posturas y actitudes, un alarde de estudios anatómicos y de fisionomías.

La Fragua supone un punto de inflexión en la pintura de Velázquez, tanto por el tema como por la técnica. Técnicamente crea un espacio tridimensional en el que las figuras se mueven con holgura, formando un círculo en torno al yunque.

La mayor riqueza de colores se concentra en la figura de Apolo, poniendo un contrapunto a los tonos marrones del resto del cuadro: azul en el paisaje, verde en la corona de laurel, mostaza en el manto y azul en las sandalias.

Velázquez, también según su forma de trabajar, fue modificando la obra a medida que la pintaba, quitando y poniendo cosas o cambiando posturas y gestos. Por ejemplo, al cíclope agachado en primer plano le ha dado un aire más serio y adulto del que tenía en la primera realización.

UnA sIbIlA.

Hacia 1632

Oleo sobre lienzo

62 x 50 cm

Madrid, Museo del Prado

1197

TeMa Y pErSoNaJeS.–

Una mujer de perfil, mira al frente y sostiene en la mano izquierda un objeto que parece una tablilla o un lienzo. La ropa, el peinado y la postura le dan un aire antiguo, lo que ha favorecido la denominación de sibila.

Las sibilas eran sacerdotisas del mundo antiguo, que podían comunicarse con los dioses, conocer su sabiduría y revelarla a los mortales como instrumentos de la divinidad. La más famosa fue Casandra, de la que se enamoró el dios Apolo, y a quien le concedió el don de profetizar.

Este don de la profecía que poseían, y que las hacía unas de las mujeres más importantes del mundo antiguo, les permitió anunciar la venida de Cristo a los gentiles, con lo que se puso la mitología al servicio de la revelación de los cristianos.

"Doña Juana Pacheco, mujer del autor (?), caracterizada como una sibila", titula este cuadro el catálogo del Museo del Prado. Desde antiguo se ha querido ver en esta mujer a Juana, la esposa de Velázquez e hija de Francisco Pacheco, maestro del pintor. Sin embargo, como en muchas otras ocasiones –el supuesto autorretrato del sevillano en Las Lanzas–, no hay razones de peso que avalen esta hipótesis.

Sabemos muy poco de ella, sólo que tuvo dos hijas, y su vida permanece más oscura aún que la de Velázquez. No se conoce ningún retrato suyo seguro y tampoco se parece a la mujer que aparece en La familia del pintor de su yerno Mazo. En la Biblioteca Nacional de Madrid hay dos dibujos que podrían representarla.

InSpIrAcIoNeS.–

Las sibilas, que eran doce desde finales de la Edad Media, como los apóstoles de Jesucristo, se habían representado con frecuencia en grabados, como el de Goltzius, Clío, y pinturas. Solían ser mujeres jóvenes, vestidas con atuendos pintorescos, y tocados complejos en las cabezas.

Representadas con frecuencia en todas las épocas, las más famosas son las que pintó Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina del Vaticano, prescindiendo de las complicaciones de vestuario anteriores y colocando una inscripción junto a cada una para identificarlas.

En el siglo XVII, especialmente en Italia, donde las pintaron Domenichino, Guido Reni y Guercino, entre otros, solían aparecer con trajes suntuosos y pocos atributos. Así la representa Velázquez.

Algunos autores atribuyen a Velázquez otro cuadro, bastante discutido, una *Figura de mujer*, del Meadows Museum, en Dallas. Como ésta, sostiene una tablilla en la mano izquierda, señala con el índice de la derecha y parece leer, pero tampoco está claro que sea una sibila o una de las musas y, ni siquiera, que lo pintara Velázquez.

TéCnIcA dEl CuAdRo.–

La mujer aparece de riguroso perfil –como las monedas–, algo que se puso de moda en el siglo XV en Italia y que no es frecuente en la obra de Velázquez. Uno de los escasos ejemplos es Agustina Sarmiento en las Meninas, la joven que se inclina para ofrecer el búcaro de agua a la infanta.

Velázquez emplea muy pocos colores, en una gama de ocre, naranjas, castaños y negros, armonizando la figura con el fondo. La pincelada es muy suelta, sobre todo en algunas zonas como el lazo del pelo.

Las capas de pintura que aplica son muy delgadas y se superponen unas a otras sobre la preparación rojiza. Encima de ésta hay una capa de blanco, que corresponde a la cara y que se utiliza para dar mayor luminosidad a esa zona del cuadro, permitiendo que se vea en la nariz, la mejilla, la oreja y el cuello.

EsOpO.

1639–1640

Oleo sobre lienzo

179 x 94

Madrid, Museo del Prado.

1206

TeMa Y pErSoNaJeS.–

Es una representación del fabulista griego Esopo, que formaba pareja con otro cuadro, Menipo. Aparece de cuerpo entero, de frente y ajustándose a un tipo pictórico del siglo XVII que se conoce con el nombre de 'filósofo mendigo' y que Jusepe Ribera ya había tratado.

Esopo aparece mirando al espectador con indiferencia, sosteniendo sin ganas un libro, vestido con un sayo harapiento entre el que introduce la mano libre y que se ciñe gracias a un trozo de tela clara arrugada. Va vestido como cuenta la leyenda que le arreglaron para venderle como esclavo: Pero él (el vendedor) no podía vestirlo ni adecentarlo como es debido, pues era un hombre grueso y completamente deforme, así que le vistió con una túnica de arpillera, le ató una tira de tela a la cintura y le colocó entre los dos bellos esclavos.

Pintado para la Torre de la Parada, el palacete de caza de Felipe IV próximo al Pardo, se encontraba allí junto a otros temas mitológicos, como los cuadros inspirados en las Metamorfosis de Ovidio que se encargaron al pintor Rubens, Marte y Menipo, los retratos de cazadores y las hazañas cinegéticas del rey que pintó Snayers y los retratos de enanos.

Esopo era un fabulista griego de los siglos VII al VI a.C. Lo poco que se conoce de su vida y sus fábulas procede de fuentes muy posteriores, como las de Herodoto, Aristófanes, Platón y una 'Vida', cuyo manuscrito más antiguo data del siglo XIII.

Se dice que fue un esclavo feo y deforme en la corte de Cresos en Samos, después liberto y finalmente condenado a muerte por el pueblo de Delfos.

Aparte de sus famosas Fábulas, protagonizadas por animales, que enseñan a los hombres, y algunas de las cuales pintó Paul de Vos para esta Torre de la Parada, Esopo se hizo célebre por su crítica de la vida refinada y ésta es seguramente la razón de que aparezca aquí, emparejado además con Menipo.

Por otra parte, su deformidad física y su humor le hacían el 'patrón' natural de los locos, enanos y hombres de placer, presentes también con sus retratos en esta Torre.

InSpiRaCiOnEs.-

Ya Jusepe Ribera, el Españoleto, había tratado unos años antes, en 1630, el tipo de 'filósofo mendigo' en Nápoles, en su *Arquímedes*. La idea era la de representar pensadores de la antigüedad vistiéndolos con harapos del siglo XVII: envolver ideas serias con un lenguaje naturalista, de la calle, para dejar claro que lo importante no son las riquezas del mundo sino la sabiduría.

Para algún autor, su rostro tiene una cierta expresión bovina, que estaría relacionada con uno de los tipos de la *Vera Fisiognomía* de G. B. Porta, el *Rind-Typus*, definido como de Magna frons, carnosae facies valde magno oculis (frente grande, rostro caroso, ojos bastante grandes).

Martínez del Mazo, se inspiró en Esopo para realizar su *San Fausto labrador*. Además existen varias copias reducidas y dibujos de esta obra, que se atribuyen a Goya.

TéCnIcA dEl CuAdRo.-

Velázquez planta la figura de pie, contra un fondo indeterminado –como es habitual en muchos de sus cuadros–, y proyectando una sombra mínima bajo los pies. La luz viene de la izquierda, según miramos nosotros, y eso hace que esta parte del fondo quede más oscura.

La técnica en este cuadro aparece como una de las más libres en toda la obra de Velázquez. Las capas de pintura son muy delgadas y transparentes, las pinceladas son extraordinariamente fluidas y anchas y la ejecución es rápida, todo lo cual hace que los contornos se difuminen y pierdan nitidez, como en el libro o el cuello de Esopo.

Las zonas y los detalles más iluminados se consiguen con pinceladas más cortas y más empastadas, en las que predomina el color blanco, como la tela de la cintura, la mano o la frente. Las sombras de la cara y el cuello se hacen a base de pinceladas más cortas y oscuras.

MeNiPo.

1639–1640

Oleo sobre lienzo

179 x 94

Madrid, Museo del Prado.

1207

TeMa Y pErSoNaJeS.-

Es una representación del filósofo griego Menipo, pareja del fabulista Esopo, pintado para el mismo lugar.

Menipo aparece de cuerpo entero, aproximadamente tan viejo como Esopo, e igual de harapiento. Va envuelto en una capa deshilachada, que sujeta con una mano en el pecho, calzado con botas desgastadas y cubierto con un sombrero chambergo.

Parece que Menipo se va, dejando en el suelo libros y pergaminos como símbolos del saber del mundo, y dirige una última mirada hacia atrás. Su gesto, lleno de menosprecio y a la vez de compasión, es quizá un mensaje a todo aquel que sigue aferrado a los placeres y a la sabiduría mundana.

Velázquez presenta un personaje que ha sabido renunciar a las ataduras del mundo, por lo que es verdadero depositario de la sabiduría. Para ello emplea la figura de un mendigo español, altanero y desastrado, en lo que se ha visto un retrato de la picaresca española.

Menipo fue un filósofo griego, cuyos escritos se han perdido y del que sabemos a través de **Luciano**. Nació esclavo en Gadara hacia el año 270 a. C. y se hizo ciudadano de Tebas gracias a lo que ganó con sus escritos.

Era un cínico que se burlaba de la seriedad de los filósofos y defendía la sabiduría parda, popular. Para expresar sus ideas se servía de un estilo poco ortodoxo, a medio camino entre la seriedad y la burla.

Su desprecio de las apariencias y las distinciones sociales (además de los filósofos **epicúreos**), no le impidieron, según es tradición, suicidarse al quedar en la ruina.

InSpIrAcIoNeS.–

Serían las mismas que la obra anterior, ESOPO.

TéCnIcA dEl CuAdRo.–

La representación de este filósofo parece ser una invención absoluta de Velázquez, ya que no existen precedentes. Nos encontramos aquí con el mismo caso que en los retratos de cazadores, inventados también por el sevillano.

Velázquez planta la figura de pie, contra un fondo indeterminado –como es habitual en muchos de sus cuadros–, y proyectando una sombra mínima bajo los pies. La luz viene de la izquierda, según miramos nosotros, y eso hace que esta parte del fondo quede más oscura.

La técnica de Velázquez en este cuadro aparece como una de las más libres de toda su obra. Las capas de pintura son muy delgadas y transparentes, tanto que, a veces, no cubren la imprimación y dejan ver fácilmente las rectificaciones.

El fondo, al estar hecho con una pintura muy fluida, todavía más que en Esopo, permite que se transparente la preparación, lo que le hace ser luminoso y vibrante.

MaRtE.

1640–1642

Oleo sobre lienzo

179 x 95

Madrid, Museo del Prado.

1208

TeMa Y pErSoNaJeS.–

El cuadro representa a un hombre semidesnudo, con un gran bigote, sentado sobre lo que parece ser una cama deshecha y cubierta por un manto rojo. A sus pies aparecen un escudo, parte de una armadura y una espada de la época, mientras con la mano derecha sujeta otro atributo bélico, una especie de bastón de mando. Está cubierto por un yelmo que deja los ojos en sombra, con lo que se acentúa el aire de melancolía que desprende el cuadro.

Se trata de una representación de Marte, el dios de la guerra, pero alejada de lo habitual. El guerrero aparece derrotado, melancólico y triste; nada deja ver el carácter apasionado del señor de la guerra. Es un dios derrotado y maduro que tiene poco de heroico y mucho de humano.

Acerca de este cuadro se han dado numerosas interpretaciones, desde una reflexión amarga e irónica de Velázquez sobre la decadencia del poder español y la derrota de sus armas, hasta una '*continuación*' de *La fragua de Vulcano* y la historia de amor, tratada como comedia de enredo, que Marte protagonizó con Venus.

Pintado para la Torre de la Parada, el palacete de caza de Felipe IV, próximo al Pardo, junto a los filósofos Esopo y Menipo ya antes comentados

Marte era el dios romano de la guerra, hijo de **Júpiter** y de **Juno**, que se identificó con el griego Ares. Era además, por su unión con **Rea Silvia**, el padre de Rómulo y Remo, y, por tanto, de la nación romana. Como protector de la industria y la agricultura romanas fue adorado con el nombre de Silvano, como guardián de los ciudadanos con el de Quirino y como dios de la guerra también con el de Gradivo.

En continuo enfrentamiento con Minerva, la diosa de la razón, su falta de delicadeza siempre le acarreó problemas. La mayor humillación que padeció se la infligió Vulcano, cuando el guerrero fue sorprendido en brazos de **Venus**, la alegre esposa del dios del fuego. Vulcano, en venganza, tejió y lanzó sobre los amantes una red invisible; después llamó a los demás dioses para que vieran el espectáculo que daban sus prisioneros.

InSpIrAcIoNeS.-

La postura de Marte es casi la misma de otro dios de la guerra, tan famoso en el siglo XVII como hoy, la escultura romana del *Ares Ludovisi* del Museo Nazionale de Roma. Velázquez la pudo ver en sus paseos por la ciudad durante su primer viaje a Italia.

Más parecido todavía tiene con otra de las esculturas célebres, esta vez del Renacimiento italiano, el retrato de *Lorenzo el magnífico*, que esculpió **Miguel Angel** para la capilla funeraria de los Medici en San Lorenzo de Florencia: el de Velázquez se ha quitado la armadura, sólo conserva el casco, pero la actitud pensativa y la posición de las manos, son las mismas.

La posición de las manos y la actitud, pasiva y pensativa, recuerdan a la "*Melancolía*" de **Cesare Ripa** y la representación que hace Velázquez de Marte tiene poco que ver con otras imágenes del dios de la guerra y mucho con la del dios Saturno, el melancólico.

Técnica del Cuadro.-

La técnica de Velázquez en este cuadro aparece como una de las más libres de toda su obra. Son el color y la mancha los que van creando la figura, a medida que se aplican sobre el lienzo.

El cuerpo desnudo del dios está hecho a base de pinceladas largas y arrastradas, bien cargadas de pasta, especialmente en las zonas más luminosas, lo que hace que los contornos no estén definidos con claridad.

La cara, al quedar en sombra por el yelmo, está menos empastada y la ejecución es tan rápida y libre como el

resto de la figura.

El fondo, hecho con tonos marrones muy fluidos, permite que se transparente la preparación, lo que le hace ser luminoso y vibrante, no una superficie lisa y monótona.

La preparación de la tela es parecida a las otras pinturas de la Torre de la Parada, los cazadores, Esopo y Menipo, aunque los filósofos se pintaron de forma más rápida y no sufrieron las modificaciones de éste.

Aquí se cambió la postura del dios, para hacerla más frontal, modificando el cuadro sobre la marcha y dando nuevas capas gruesas de pintura sobre otras aún frescas para tapar lo anterior: parte del manto azul, el pie izquierdo o la mano en la barbilla.

Los adornos de las armas se hacen, como es habitual en Velázquez, a base de pinceladas de color amarillo o blanco, superficiales, largas o muy breves según sus intereses.

MeRcUrIo Y aRgOs.-

1659

Oleo sobre lienzo

127 x 248

Madrid, Museo del Prado.

1175

TeMa Y pErSoNaJeS.-

Es un tema de la mitología griega, como los otros tres que le acompañaban: "**Apolo y Marsias**", "**Psiquis y Cupido**", y "**Venus y Adonis**". Mercurio, el mensajero de **Júpiter**, acaba de adormecer con el sonido de su flauta a Argos, el pastor encargado por **Juno** de vigilar a la vaca **Io**. La misión final de Mercurio es asesinar a Argos y huir con Io para entregársela a Júpiter de nuevo.

En el fondo de la tela aparece la vaca Io con un paisaje de tonos grisáceos como marco. A la derecha, Mercurio, caracterizado únicamente por un sombrero con un par de plumas que recuerdan el casco alado que suele llevar como mensajero de los dioses, intenta levantarse sin hacer ruido, para no despertar a Argos.

En el ángulo izquierdo está Argos dormido, con la cabeza caída sobre el pecho desnudo en el que pronto va a recibir una herida mortal.

La ninfa Io fue una de las muchas aventuras de Júpiter. Hija del río **Inaco**, de Tesalia, el padre de los dioses la convirtió en vaca para evitar los celos de su esposa Juno. Desconfiada la diosa se la pidió como regalo y encargó su vigilancia al pastor Argos, maestro en añagazas y guardián incorruptible, con cien ojos de los cuales jamás se cerraban todos; ojos insomnes muchos de ellos, que calaban hasta las intenciones.

Júpiter recurre a Mercurio, el dios mensajero, para recuperar a Io: le encarga adormecer a Argos con la música de su siringa, darle muerte y huir con ella. Así lo hace y Juno, entristecida por la muerte injusta del pastor, toma los cien pares de ojos y los pone en la cola del pavo real, su animal emblemático.

InSpIrAcIoNeS.-

La fábula de Mercurio y Argos procede de la mitología clásica griega, pero la interpretación y el pasaje que ha elegido Velázquez parece extraída del relato de la fábula que se hace en el Libro I de las Metamorfosis de Ovidio, que Velázquez tenía en su biblioteca.

También **Rubens** había pintado esta escena, (Mercurio y Argos de Rubens), y hay algunas coincidencias entre los dos: Mercurio no lleva sandalias aladas ni caduceo (sus símbolos), para impedir que Argos le reconozca, y los dos tienen sombrero. Sin embargo las semejanzas son pocas: Rubens hace una escena llena de movimiento y violencia, recogiendo el momento en que Mercurio levanta su espada para dejarla caer sobre el cuerpo de Argos, tan fuerte y robusto como él.

Velázquez elige el instante anterior: un momento más tranquilo, silencioso y casi inmóvil, cuando Mercurio se levanta sigilosamente para no despertar a Argos. Es la astucia lo que Velázquez pone en juego, no la fuerza como Rubens.

Para la figura de Argos, Velázquez pudo tener en cuenta obras vistas durante su estancia en Roma, quizás estudió la escultura del **Galo moribundo** del Museo Capitolino, una de las más famosas del mundo antiguo o el **ignudo** de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

Técnica del Cuadro.-

El formato especial de la tela, estrecha y larga, está condicionado por el lugar al que iba destinado el lienzo, el espacio entre dos ventanas en una pared del antiguo Alcázar. De ahí también la disposición de los personajes, que se recuestan para adaptarse al marco, al modo de las esculturas que ocupan los ángulos en los frontones clásicos.

La escena se organiza a base de un juego de líneas: una serie de diagonales –la cabeza de Io y el brazo de Mercurio, la pierna de Argos y su cuerpo–, a las que se contraponen otras en dirección opuesta –el costado de Mercurio y la parte superior de la pierna de Argos; junto a ellas las horizontales serenan la composición –el dorso de la vaca, la pierna izquierda de Argos y el propio formato alargado del cuadro.

El cuadro se veía a contraluz y desde abajo, lo que le permite a Velázquez, entre otras razones, trabajar con formas tan abocetadas y dar un tratamiento tan particular de la luz. Teniendo en cuenta ese contraluz, Velázquez coloca un fondo gris azulado que va pasando al marrón a medida que avanzamos a la derecha. Sobre ellos pone una nota cálida con el rojo de la tela que cubre a Mercurio.

Los contornos de las figuras y los objetos se marcan por pinceladas anchas, blancas, como en Mercurio y la vaca, o bien oscuras, como en la pierna derecha de Argos. Los distintos elementos que componen el cuadro se pintan unos sobre otros, modificando y corrigiendo sobre la marcha.

Las figuras, y sobre todo los rasgos de la cara, resueltos con unas someras pinceladas marrones, aparecen desdibujados, borrosos, como bocetos, de un modo que es habitual en Velázquez desde los años cuarenta, cuando pintaba para la Torre de la Parada, pero que aquí se acentúa y se lleva a unos extremos difíciles de superar.

La Señal de la S.

Hacia 1657

Oleo sobre lienzo

220 x 252 cm

TeMa Y pErSoNaJeS.–

Las Hilanderas nos muestra, en apariencia, una escena de trabajo cotidiano en un taller. Durante muchos años se pensó que representaba unas habitaciones de la fábrica de tapices de Santa Isabel, y de ahí tomó la denominación.

La investigación histórica ha demostrado que el cuadro tiene un tema mitológico, la fábula de Aracne, donde se recoge la competición entre ella y Minerva para ver quién hacía el mejor tapiz.

Aunque se trata de una mitología, otra más al final de su vida, Velázquez la trata de un modo realista, sin ninguna idealización, como hace siempre que se acerca a estos temas.

El cuadro se nos muestra como una escena de teatro, en el momento de abrir el telón. Tiene dos ámbitos diferenciados por la luz, que corresponden a dos momentos distintos de la historia. El primer término es una escena de taller en la que quizá se ve el inicio de la contienda: la diosa, disfrazada de anciana, y Aracne, a la derecha, rodeadas de ayudantes, preparan los hilos para tejer.

En la habitación del fondo unas damas, vestidas con elegancia, contemplan la escena final de la fábula: Minerva, con casco y armadura, levanta el brazo y se dispone a convertir a Aracne en araña (eso significa su nombre), como castigo por haberse atrevido a desafiarla.

El tapiz que ocupa el fondo de la escena es una copia de *El rapto de Europa* de **Tiziano**, un cuadro que se encontraba en el Alcázar y que Rubens había copiado durante su estancia en Madrid en 1628.

Minerva, la Atenea de los griegos, era hija de #Júpiter##, el rey del #Olimpo##. Este la concibió en su pensamiento con caracteres masculinos y femeninos, y tanto pensó que se quedó embarazado de ella en su cabeza.

Ante los dolores terribles que sufría, Júpiter pidió a Vulcano que le asestara un hachazo en el cráneo. Así nació Atenea, con veinte años, y armada de casco, coraza, escudo y lanza.

Diosa de las Bellas Artes y la Sabiduría, es protectora de la ciudad de Atenas y con el nombre de Palas, es también diosa de la guerra. Inventó la escritura, la pintura y el bordado. Su orgullo le llevó a enfrentarse y a castigar a las mujeres que pretendían igualarla, como Aracne o Medusa, una de las gorgonas.

Aracne era una tejedora de tapices de la ciudad de Colofón, en Lidia. Joven de origen humilde, hija de un tintorero, tejía unos tapices maravillosos cuya visión extasiaba a quienes los contemplaban. Orgullosa de su habilidad afirmó que no tenía miedo de competir con Minerva pues su arte era superior.

La diosa, disfrazada de anciana, aceptó el reto, Aracne la superó y en castigo la transformó en una araña, condenándola a tejer eternamente y a vivir colgada. El mito es la explicación de algo tan mágico como que un animal sea capaz de fabricar telas.

InSpIrAcIoNeS.–

Son varios los precedentes literarios que se encuentran para esta obra pero el que más se aproxima es el texto de las Metamorfosis de Ovidio, que Velázquez tenía en su biblioteca.

Los poemas de Tiziano, que el pintor podía ver en las colecciones reales, son un claro precedente de este tipo de representaciones mitológicas con una fuerte dosis de realismo. Un ejemplo es la *Dánae* de **Tiziano**, en la que sólo el detalle de la lluvia de oro nos da la clave interpretativa.

El cuadro tiene dos escenas: el primer plano y la habitación del fondo. Esta se convierte en un cuadro dentro del cuadro, algo que Velázquez conocía a través del grabado flamenco y que había utilizado en composiciones de juventud como *Cristo en casa de Marta y María*.

Técnica del Cuadro.-

El cuadro tiene una composición muy equilibrada. En la primera escena y en el fondo hay el mismo número de figuras dispuestas de un modo similar: una en el centro y dos a cada lado.

En el primer plano, las dos mujeres tienen posturas contrapuestas: forman dos líneas diagonales que parecen abrirse como páginas de un libro, para mostrar la escena final de la fábula que ellas enmarcan, formando una uve, que se repite al fondo, y dejan a Aracne en el centro del cuadro.

Las Hilanderas son, como Las Meninas, un prodigio de verismo y captación de la realidad tal y como la percibe el ojo humano. La forma de iluminar y la **perspectiva aérea** crean una ilusión de espacio y ambiente.

En el primer plano Aracne recibe una fuerte iluminación que la sitúa ópticamente cerca del espectador, en contraste con el resto de la habitación menos iluminada. Al fondo, en un lateral de la segunda estancia, hay una fuente de luz que entra en diagonal de izquierda a derecha.

Estas alternancias de luz y sombra crean una ilusión óptica de espacio gracias a la **perspectiva aérea**, y al fondo borroso por efecto del aire interpuesto, que desdibuja los contornos en la distancia.

Según se gana en profundidad se pierde en detalle y con los toques precisos Velázquez da la referencia visual imprescindible para que el ojo lo capte y construya la imagen. Es una técnica moderna, muy alejada del gusto español de la época por la pintura de pincelada minuciosa y bien acabada.

La técnica es muy fluída, con pinceladas sueltas y rápidas que sugieren variaciones tonales según la luz. Una técnica casi **impresionista** que aparece en su obra tras volver del primer viaje a Italia, que empieza a ensayar en fondos y en retratos de bufones y que culmina de un modo magistral en sus obras finales: Las Meninas y Las Hilanderas.

El color es casi siempre dado en una sola capa, sobre la que luego se aplican toques rápidos y superficiales. Las zonas más empastadas son las más luminosas, como la figura de la joven de blanco del primer ambiente, Aracne.

Hay un predominio de colores marrones, ocre y verdosos, colores de ropa de trabajo y recurrentes en su obra. Pero el blanco de la camisa de Aracne, el rojo de la cortina y las faldas de la joven del centro, el amarillo y el azul de la mujeres del fondo, le dan unos tonos alegres que no tiene la mayor parte de su obra, resuelta con gran sobriedad.

El cuadro sufrió numerosas modificaciones según se iba pintando y casi todas las mujeres cambiaron algo de postura, lo que era habitual en el modo de trabajar de Velázquez.

El lienzo original era más pequeño y posteriormente se agrandó, añadiéndole unas bandas en los cuatro lados, siendo más notables las de arriba y la izquierda y más aún después de la limpieza y restauración del cuadro.

BiBlioGraFía

Enciclopedia **HISTORIA del ARTE**

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.

Editorial Gredos.

6ª Edición, 1992.

Enciclopedia Multimedia **ENCARTA 98**

Microsoft Multimedia.