

Jesús María González Zárate.

#### A MODO DE INTRODUCCION:

Entre los diferentes géneros pictóricos cultivados por Diego Velázquez es sin duda el retrato, a juicio de Martín González, el que más importancia tuvo para el artista (1). Palomino ya da cuenta de que por el dominio técnico y por su *buen hacer* en esta disciplina artística alcanzó en 1623 la distinción de pintor del rey, de ahí que, como es común en la literatura artística, lo compare con Apeles o Lisipo, artistas que gozaron del favor real pues solamente ellos podían retratar al Príncipe (2). La asociación Apeles-Alejandro, fue considerada en el nombramiento de pintor del rey que se efectuó con Tiziano en 1533 (3) y tal distinción está presente en Pacheco quien nos recuerda la afición por la pintura de Felipe IV quien, a modo de Alejandro o Carlos V, visitaba el estudio de Velázquez para ver pintar al artista (4).

Querer estudiar el retrato en Velázquez supone el deseo de abordar toda su obra, pues como precisa Camón Aznar, el pintor sevillano mantiene siempre viva su actitud de retratista en todo tema, ya que siempre desea captar la individualidad del hombre al utilizar su cuerpo como pretexto para reflejar la interioridad anímica (5). En consecuencia, vamos a abordar el tema desde diferentes puntos de vista tratando de poner de manifiesto algunas constantes en su producción pictórica analizando exclusivamente el retrato cortesano en su diferente tipología de retrato individual, ecuestre y en grupo.

Diferentes personajes configuran la producción retratista de nuestro pintor; a los príncipes e infantes, le suceden papas, poetas, religiosos, personajes de la alta nobleza e incluso la figura del menesteroso, el bufón o truhán. Si bien Velázquez dignifica con el pincel al hombre de cualquier estamento social al que pertenezca, Brown ya vió una clara distinción entre estos retratos, pues si los pertenecientes a hombres públicos son representaciones más exactas con el natural, de una mayor factura formal y de una tendencia más *clasicista*, el retrato de estos bufones pertenece a otra categoría de su producción que este estudioso de la obra velazqueña denomina como *informal* y donde el artista se muestra más audaz, menos *clasicista* al ofrecernos nuevos ensayos técnicos (6). Sólo tenemos que fijarnos en la pintura de *Don Juan de Austria* para comprobarlo, aquí el

rostro se presenta como desenfocado, logro que consigue al imprimir una capa de pintura sobre otra antes de que ésta seque. Lo mismo ocurre con el retrato de *Pablo de Valladolid*, obra en la que se cuestionan las leyes del clasicismo en la relación arte-naturaleza, pues aquí se establece una unidad entre el fondo y el suelo sin límite de separación y la figura consigue plena estabilidad tan sólo por la disposición de la sombra. Contrariamente, los modelos públicos son más veraces y de una factura más elegante, tal y como precisaba Palomino al insistir en el decoro que debe seguir todo artista al representar a los grandes personajes de corte, a quienes incluso sus defectos físicos se han de disimular en favor de la dignidad de su cargo.

### I. VELÁZQUEZ. SUS RETRATOS AULICOS: MODELOS DE SU ICONOGRAFIA.

Tras el nombramiento de Velázquez como pintor de Felipe IV, el artista no realizará una extensa producción; hasta la fecha se han catalogado unos 125 a 140 lienzos. Martín González nos explica que esto quizá fuera debido a que por sus numerosos e importantes clientes, así como por sus cargos en la Corte, no necesitaba de una amplia creación artística. No obstante, continúa este historiador, Velázquez es un pintor de lento proceder por la importancia que da a la idea, sus obras son cuadros debidamente pensados y sin duda su posición le permitió tal comportamiento artístico (7).

Francastel compara la obra de Velázquez con la de Ticiano o Rubens y nos dice que cimentó su carrera con los retratos de los poderosos, reconociendo de igual manera que su pintura está cargada de una importante elaboración técnica, que ahí que señale:

*...el español revolucionó el esquema tradicional del retrato oficial tal y como era practicado en la corte del rey por los pintores flamencos y sus discípulos locales. Mantuvo, es verdad, el gran retrato de pie en traje de corte o con armadura. Pero todas las relaciones de espacio, luminosidad y proporciones fueron modificadas. (8)*

Pero estas características técnicas estarán unidas a otras que presentan, en frase de Brown, un sentido didáctico-político del retrato no exento de un discreto e importante simbolismo (9). Para su análisis vamos a presentar aquellos retratos individuales que pueden ser claramente representativos.

Sabemos por Pacheco que a la llegada del pintor a Madrid realizó tres importantes retratos, el de su amigo *Fonseca*, el del *Príncipe de Gales* y el del rey *Felipe IV*. Este último es el que nos queda y supone un apunte rápido en busto, ajustado a su estilo de la etapa sevillana, donde todavía se manifiesta la línea junto a un acabado clasicista tendente a unificar el colorido, y a un

estudio de la luz en los rostros. Brown entiende que este boceto fue la fuente a partir de la cual realizó el retrato del Príncipe de cuerpo entero, obra en la que se aprecian sus *arrepentimientos*, los cuales explican el alto grado de estudio que el artista realizaba en sus composiciones. En esta obra vemos algunos aspectos que serán comunes en sus retratos áulicos y por lo mismo vamos a comentarlos.

El rey aparece de cuerpo entero sosteniendo en su mano derecha un papel y apoyando la izquierda sobre una mesa, los pies se disponen en ángulo recto, aspectos que confieren a la obra cierto naturalismo como ya presentara Rafael en alguna de sus composiciones (10). Similar estructura observamos en otros retratos de este período que realiza para el *Conde Duque* y para el *trifante Don Carlos*. En todas ellas apreciamos que la figura se dispone sobre un fondo neutro que sin duda acentúa la monumentalidad del esfiglado, concentrando nuestra atención en él, tal composición tiene ya su precedente en varios retratos de Pantoja de la Cruz.

Otra de las constantes que podemos observar en el retrato velazqueño es que la figura establece una clara comunicabilidad con el espectador mediante la mirada, aspecto que para Orozco Díaz es una clara manifestación del barroquismo en Velázquez ya que por este medio tiende a envolver al espectador, atraerlo y hacer que la pintura comunique con el exterior (11). Esta disposición, por la que una figura del lienzo se comunica con el espectador, fue conocida por Alberti en el Renacimiento como *perspectiva legittima* (12).

Vemos como el retrato del Príncipe no está acompañado de parafernalia alguna que distraiga al espectador. Incluso la austeridad se manifiesta en la vestimenta negra, que a juicio de Julián Gállego acentúan la majestad en la sobriedad. Se ha de considerar que estos retratos del monarca debían ser el reflejo de la majestad del Príncipe en su ausencia, pues incluso se les rendía homenaje en la coronación de los monarcas al no darse su presencia física (13).

Siguiendo con nuestra explicación, vemos cómo esta ausencia de aditamentos en el retrato, no se manifiesta con los del Conde Duque. La explicación es manifiesta y la apreciamos en múltiples retratos del Renacimiento en los que los grandes dignatarios no están acompañados por lo general de aditamento alguno ya que su grandeza se manifiesta en sí mismos. Contrariamente los nobles se representan junto a otros elementos que expliquen su grandeza. Así lo vemos en el retrato de *Olivares*, donde aparece en su faja la llave y las espuelas, elementos que explican su nombramiento de Sumiller y Caballerizo mayor y el del propio Velázquez en *Las Meninas* que porta la llave de Aposentador.

Entre estos retratos de su primera etapa madrileña hemos de destacar el citado del *infante don Carlos*, hermano de Felipe IV. Aquí, la elegancia cortesana no sólo se adivina en el rostro y en la vestimenta, también en la postura de sostener el guante. Para Brown es en esta obra donde se observan ya atisbos del *manchado* o técnica que será definitiva del estilo de Velázquez a partir de la tercera década del siglo XVII y tras su viaje a Italia. Sin duda este nuevo planteamiento está claramente influenciado por la pintura veneciana que los reyes habían importado a sus palacios y de la que el artista era gran admirador (14).

El gran pintor flamenco Rubens acude a Madrid en 1628, la importancia de este viaje es notoria por cuanto sabemos que animó al maestro sevillano a acudir a Italia. Rubens retrató a Felipe IV, rompiendo el monopolio de Velázquez y, siguiendo el mismo esquema velazqueño de retrato, lo hace de cuerpo entero, pero el tratamiento es a todas luces más sofisticado con un sentido de opulencia que da una mayor importancia al espacio incluyendo el paisaje, aspecto que no pasará desapercibido a Velázquez, por cuanto en otra de sus composiciones sobre el Príncipe no abandona este efecto espacial.

Llegados a este punto conviene presentar algunas consideraciones sobre la iconografía de este tipo de retrato que caracteriza tanto a Velázquez como a sus seguidores. Pope Hennessy da cuenta de que el retrato de cuerpo entero era considerado en el Renacimiento por los ingleses como *extravagante* y conocido como *retrato alemán* ya que allí era algo tradicional (15). Varios son los ejemplos en este sentido, citemos el retrato de *Carlos V con un mastín* que realizara Jakob Selsnegger y que recreará posteriormente Tiziano. También con anterioridad lo observamos en *el Tríptico del Juicio Final* donde aparecen Felipe el Hermoso y doña Juana, obra atribuida a Jacques van Laethen. Sin duda la difusión de este tipo de retrato se debe en gran parte a Antonio Moro, pintor flamenco que junto con Tiziano viene a ser, según consideración de Sánchez Cantón, el fundamento de la pintura de retratos reales españoles que veremos en Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Velázquez, Mazo, Carreño de Miranda, ..., y que dio origen a la primera escuela cortesana de pintura en Madrid durante el reinado de Felipe II. No extraña que incluso los fondos grises e inconcretos de Velázquez, se deban de relacionar con la pintura de Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz (16).

El retrato áulico del siglo XVI y comienzos del XVII está claramente presente en Velázquez por lo ya dicho. La pintura de Felipe III que realizará Pantoja de la Cruz dispone el mismo esquema velazqueño de cuerpo entero, pies en ángulo recto y lenguaje de las manos. Es en consecuencia el llamado *retrato alemán* el que se desarrolla en el siglo XVI peninsular; esta herencia

Velázquez, pintor intelectual. La visión emblemática del retrato áulico.

de la *escuela cortesana madrileña*, como la define Gállego, será tomada por Velázquez y continuada en todo el Seiscientos de la mano de Carreño de Miranda y Pedro Rulz González, entre otros muchos artistas.

Tras su viaje a Italia, Velázquez aparece en Madrid en 1630, comenzando su verdadera etapa como retratista al dar tanto valor al estudio de la luz, propio de su primera etapa en la Corte, como al atmosférico, siendo los colores más vivos. Hacia 1632 realiza el conocido *Felipe IV vestido de castaño y plata*, obra en la que vemos un gran avance técnico del artista que se opone al acabado clasicista casi escultórico al dar salida con gran fuerza a la técnica *impresionista* del manchado por la que el espectador debe distanciarse para componer ópticamente la obra. El retrato de cuerpo entero con la mano izquierda posando sobre la espada recuerda al citado de Rubens y el que realizará Pantoja de la Cruz sobre Felipe III. No obstante, el sentido de la austeridad, así como la concepción expresiva del rostro, presentan una huella claramente velazqueña.

El retrato de *Felipe IV en traje de cazador*, junto al de *El cardenal infante Fernando* y el del Príncipe *Baltasar Carlos*, los realiza el artista para la Torre de la Parada. Estas obras son de cuerpo entero y nos presentan, como cuenta Palomino, a estos personajes cansados tras la cacería y su gran preparación para tales actividades. Orozco Díaz nos dice que se manifiesta un gran naturalismo en el gesto por el que la figura conecta rápidamente con la acción y el ambiente, añadiendo que la concepción del paisaje es proplamente veneciana y claramente barroca. Nos habla de la influencia de Leonardo, cuyo Tratado tenía Velázquez en su biblioteca, a la hora de concebir la perspectiva aérea y unificar figura y paisaje dando al todo un sentido de claro verismo natural (17). Sirvan como ejemplo los fondos azulados de que nos habla el tratadista italiano y que se manifiestan notablemente en el lienzo de *Baltasar Carlos*.

En estas obras el estudio retratístico no se circunscribe exclusivamente a lo humano, los animales están plenamente caracterizados. Por otra parte, el estudio del paisaje es excelente al contraponer, como lo hará el movimiento Impresionista del siglo XIX, los tonos cálidos y fríos para conseguir un efecto espacial netamente insuperable en la época (18).

Ya hemos señalado que, para Brown, es a partir de la década de los treinta cuando se desarrolla en Velázquez un discreto simbolismo que convierte a sus retratos en claros repertorios didáctico-políticos. En este sentido, y tras estudiar la emblemática de la época como medio de erudición en el siglo XVII para intelectuales y artistas, como luego veremos, podemos entender que la encina junto a la cual se representa Baltasar Carlos puede

hacer mención a la idea de paisaje moralizado y en consecuencia ser un medio de referencia a la educación del infante como futuro protector y director del Estado, en tales términos nos hablan Covarrubias, Bruck y Saavedra (19). Similar lectura podríamos aplicar a los relojes que se disponen sobre el guardainfantes en el retrato de la *infanta María Teresa* o el que acompaña, reposando sobre una mesa, a *Mariana de Austria*. Pero de todo ello daremos cuenta seguidamente al tratar del retrato ecuestre.

Tras estas breves consideraciones podríamos puntualizar algunos aspectos del retrato velazqueño. Así, destaca la visión de cuerpo entero que es claramente heredada del retrato alemán y que se desarrolló entre los pintores españoles de corte del siglo XVI, gozando del favor de grandes artistas áulicos como Ticiano en sus retratos de Carlos V y Felipe II. Este hieratismo que parece resultar de tales retratos no es tal sino que responde a la etiqueta cortesana por la cual se presentaba el Príncipe en sus audiencias y recepciones (20). Para Lafuente Ferrari, se ha de ver en Pantoja de la Cruz al creador de este modelo por el que se presenta al gobernante en posición de pie junto a la mesa con la mano ligeramente apoyada sobre ella (21).

Pero como nos dice Francastel, Velázquez no se conforma con esta herencia, dispone de aspectos personalísimos que la superan y definen su obra. El estudio del espacio alejado de la perspectiva lineal, acentúa la unidad espacial entre figura y ambiente dando a la composición un verismo que, como dice Orozco Díaz, parece sorprender al efigiado en su vivir (22). Se opone por tanto, a partir de la década de los treinta y tras su viaje a Italia, a la visión renacentista del retrato donde ambiente e imagen eran dos aspectos distintos a considerar por el artista. Retoma con ello la lección que Rubens dejara manifiesta en el retrato ecuestre que sobre el Duque de Lerma realizara en 1603. Otro de los aspectos a destacar en el genio sevillano es que sus efigiados son retratados siguiendo un punto de vista de abajo-arriba, logrando con ello un efecto de mayor grandiosidad y rompiendo con la tradición que sobre estos retratos se establecía en forma contraria (23).

Velázquez concentra los valores expresivos en todos sus personajes tanto humanos como incluso animales, siendo uno de los aspectos claramente barrocos. Rechaza lo heroico en función de lo humano y sus Príncipes traducen una fuerza moral que llega al espectador. El fin de su obra, como dice Lafuente Ferrari, es la expresión, por lo que una vez lograda renuncia al detalle y a la descripción pictórica propiamente nórdica, de ahí que fuera definido por este autor como *un poeta de la sobriedad*.

El artista desea que el espectador viva su propia experiencia visual por la que se capta una unidad dentro de la pluralidad de objetos que componen el espacio sin reparar en detalles. De ahí su técnica del manchado, de grandes



empastes que definen el objeto ópticamente en la distancia. Aquí se presenta como un claro innovador que anuncia la tendencia impresionista del siglo XIX y se opone a la técnica de Caravaggio tendente a unificar colorísticamente las formas tal y como nos lo explica Lafuente Ferrari.

Por otra parte, Velázquez no renuncia a un estudio veraz de la naturaleza por lo que su visión del espacio es conforme a la perspectiva aérea y no a la meramente geométrica y lineal. De ahí su estudio del color, pues mediante la oposición de tonos cálidos y fríos va definiendo el espacio en la composición. La influencia de los venecianos como Ticiano, Tintoretto o el Veronés se deja ver con claridad, pues sabido es su afición y estudio por estos maestros del siglo XVI. La luz, la atmósfera o ambiente y el color son tres aspectos inseparables en el pintor que van evolucionando en su obra.

El retrato áulico velazqueño es un claro ejemplo de dignidad, los personajes nos presentan una fuerza moral que revierte en el espectador. El tratamiento de los rostros responde a una tradición ya presente en el siglo XVI por la que se dulcifican aquellos rasgos defectuosos dando a los Príncipes una cierta grandeza conforme a la etiqueta real, acentuada mediante el uso de una técnica suave y uniforme, aspecto que se opone al mayor sentido expresivo y psicológico del llamado retrato *informal*. Por otra parte, otra de las constantes que se mantienen en Velázquez es el sentido de austeridad tan patente en aspectos externos y en la psicología de los rostros de los Austrias españoles. Para Díez del Corral esta visión del retrato velazqueño supuso la creación de una forma especial de la belleza que connotaba para el hombre del siglo XVII una idea de evidente majestad (24).

## II.- EL RETRATO ECUESTRE COMO EXALTACION DEL GOBERNANTE: MODELOS EMBLEMATICOS.

Siendo el retrato ecuestre un tipo muy frecuente en el arte renacentista y barroco, como han señalado Sánchez Cantón y Martín González, dentro de la pintura española no había una gran tradición en este género de retratos. Velázquez de seguro conocía el retrato de Ticiano sobre *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, por lo que no extraña que en 1625 realizara su primer retrato ecuestre de Felipe IV, hoy perdido, para la galería del Alcazar, obra que posteriormente fuera sustituida por otro retrato también ecuestre que pintara Rubens en 1628 y que según Díaz Padrón fue modelo para los de Felipe III y el de Felipe IV (25).

Los retratos ecuestres gozaban desde la antigüedad de una gran tradición en relación con el poder político, ejemplos suficientes tenemos en el

conservado de Marco Aurelio, el de Carlomagno y ya en el Renacimiento los Condotieros Gatamelata y Coleone, obras de Donatello y Verrocchio respectivamente. No debe extrañar que en el llamado Salón del Trono o del Reino en el Palacio de Buen Retiro, el Conde Duque pensara, hacia 1634, en un tiempo en que el monarca todavía se presentaba como posible salvador de una decadencia irreversible, un programa pictórico en función de la exaltación del gobernante y para ello dispusiera batallas en las que se lograron grandes victorias, temas mitológicos como los pintados por Zurbarán donde aparece Hércules como imagen del Príncipe, asociación tradicional en un contexto de Epoca Moderna, y reyes y príncipes del Seiscientos retratados en forma ecuestre. La significación que ofreceremos a este tipo de retratos explicarán claramente el contexto en el que se representan y para el que fueron ideadas.

Como recoge J. Brown, fue Elias Tormo quien estudiando estas composiciones fijó su disposición en el Salón del Trono, encontrándose en la parte Oriental los retratos de Felipe III y Margarita de Austria, y en la Occidental Felipe IV, su esposa Isabel de Portugal y el hijo de ambos, el Príncipe Baltasar Carlos (26).

Los críticos se han puesto de acuerdo en otorgar al pincel de Velázquez las obras de Felipe IV y Baltasar Carlos, entendiendo que en el resto participó con diferentes repintes, siendo obras atribuidas a un discípulo de Pantoja de Cruz como lo era Bartolomé González, para Felipe III y otros como Carducho o Caxés para *Margarita e Isabel*, según estudios de Camón Aznar. Nosotros vamos a detenernos en el estudio de Felipe IV y Baltasar Carlos.

Felipe IV se dispone con atributos de Capitán General con banda roja, armadura y bastón de mando, el caballo aparece con las patas delanteras levantadas en posición de corveta y el Príncipe realiza la maniobra conocida como *Lavade*, es decir, dirige al animal con una mano. El caballo, de color castaño con patas blancas y frente del mismo color en la cabeza, viene a ser el mismo que el artista empleó en el cuadro de las *Lanzas* según ha visto Borellus (27). Aquí es tal la quietud de la corveta que, como ha señalado Camón Aznar, da la sensación de ser una estatua ecuestre. Tal rigidez es desconocida en la iconografía del monarca, dando la sensación de ser un retrato mayestático alejado de traslucir sentimientos propios.

El estudio de la composición y el color se traducen en una clara armonía entre imagen y paisaje lograda mediante los efectos cromáticos ya señalados para este artista. Aspecto similar podemos destacar del retrato de *Baltasar Carlos* donde el fondo de la sierra madrileña con nieve da al lienzo una luz invernal y fría que concentra la mirada en la figura del Príncipe. Esta obra se



iba a disponer sobre la puerta de acceso, de ahí la imagen por la que la perspectiva nos presenta al caballo como visto desde la parte inferior del vientre. En esta obra el barroquismo del pintor se hace patente: mientras que el paisaje se abre hacia el fondo mediante las bandas diagonales oscuras, el caballo impone un movimiento hacia adelante que parece salirse del lienzo. Esta visión frontal del retrato ecuestre tiene su claro precedente en el retrato que hacia 1603 realizara Rubens para el Duque de Lerma, donde de igual manera y como se ha precisado, aparece una unión de figura y paisaje en el lienzo (28). En esta realización de Velázquez, el Príncipe es un modelo técnico de pincelada suelta, tan líquida que parece acuarela y que deja ver sutilmente la trama del lienzo, aspecto que se puede encontrar con anterioridad en alguna composición del Greco. El caballo, por el contrario, destaca por su plástica masa, potenciando su corpulencia y tensión al encontrarse no en corveta, sino dando un gran salto. La luz en esta obra juega un gran papel que anuncia recursos propiamente del Impresionismo, pues el artista concentra la luz del sol en el rostro del Príncipe, desmaterializando en consecuencia su cara.

Brown nos cuenta que entre los artistas de la Corte era casi un recurso obligatorio la utilización de grabados (29). En este sentido, puntualiza Martín González que en el siglo XVI y XVII se importaron gran número de grabados, esencialmente flamencos y que su utilización como punto de partida para cuadros era común en todos los artistas, entre ellos Velázquez como ha estudiado Diego Angulo, pues el artista establecía profundas adaptaciones de diferentes grabados (30). Por lo tanto, no extraña que la investigación moderna haya puesto de manifiesto ciertas composiciones que sirvieron como punto de partida al gran genio español del siglo XVII.

Para Soria, Velázquez se sirvió de la serie de grabados que realizara Ioanes Stradanus (1523-1605) al ilustrar la obra de Suetonio: *La Vida de los doce Césares*. Esta obra fue publicada en Roma hacia 1470 e ilustrada por el artista en 1550. Tanto las estampas de la serie como los retratos de Velázquez comparten la representación del horizonte bajo y la colocación del caballo en primer plano detrás del cual el paisaje cae hacia llanuras y colinas menores. Tempesta ilustró de igual manera una serie de *Emperadores romanos a caballo* hacia 1596 y tanto sus grabados como los de Stradanus gozaban de una gran difusión, por lo que era muy normal que un artista como Velázquez los conociese o que tuviera que consultarlos al ser éstos la fuente en que se fundamentaron los otros retratos atribuidos a Bartolomé González (31).

Prueba del conocimiento que en España se tenían de estos grabados de Stradanus y Tempesta es el estudio de Salvador Andrés Ordax sobre los frescos en la sala romana del palacio de Moctezuma (Cáceres), donde se

reproducen ya en el siglo XVI varias de estas composiciones sobre emperadores romanos en forma ecuestre (32). Pemán insiste en que la obra ilustrada de Suetonio era tan conocida en la España del siglo XVII que incluso sus imágenes servían para figurar en procesiones y festejos. Este último estudioso puso de relieve el conocimiento de los grabados sobre emperadores romanos que hiciera Tempesta en las pinturas del taller de Zurbarán, donde la mimesis es absoluta entre lienzo u grabado (33). Tales obras, como señala Lafuente Ferrari, se elaboraron hacia 1647 con destino al continente americano (34).

Soria relaciona los modelos de Stradanus con los retratos ecuestres del Salón del Reino bajo este paralelismo:

Nerón.	Felipe III y Felipe IV.
Calígula.	Margarita de Austria.
Galba.	Isabel de Borbón.
Domiciano.	Baltasar Carlos.

Martin González ya nos habla de que Velázquez no utiliza un único modelo, generalmente son varios los que se dan cita en su obra dando a la misma un carácter propiamente parlante que la investigación moderna viene poniendo de manifiesto y que confirma la categoría de pintor intelectual a la que hace mención Pacheco, como la más elevada entre los artistas. Martin González reconoce esta cualidad de la pintura de Velázquez señalando que su obra está repleta de misterios a desvelar por ser un pintor que da gran importancia a la idea, además apunta la posibilidad de que sean otros grabados los que sin duda pudieron estar presentes en sus retratos ecuestres (35).

En este sentido hemos de detenernos brevemente a considerar esta cultura que en otro lado definimos como visual y filosófica y que conocemos como Emblemática. El Emblema, como imagen erudita netamente semántica, fue en muchas ocasiones medio de inspiración de artistas y literatos. Gutierrez Cevallos cuestiona, siguiendo a Rupert Martín, el llamado *realismo* barroco, como lo hacen Santiago Sebastián, Brown, Moffit o Gállego, así Checa llega a definir la cultura barroca como propiamente emblemática y en esta línea ya nos habla en muchas ocasiones José Antonio Maravall (36).

No entra dentro de nuestro discurso un análisis somero de la Emblemática y su trascendencia en las artes: los estudios de Santiago Sebastián y los nuestros propios así lo quieren poner de manifiesto. Solamente debemos recordar el pensamiento de un gran estudioso de la obra de Velázquez como lo fue Lafuente Ferrari cuando señala:

*A Velázquez le han hecho mucho daño sus admiradores sin discernimiento, los realistas a machamartillo, que creyeron que el secreto de la pintura estaba en la copia del modelo, sin más. La mejor crítica de Velázquez será la que haga más ostensibles las fuentes de este error (37).*

Sánchez Cantón estudió la biblioteca de Velázquez. Curiosamente en ella se daban cita Ovidios Moralizados, como ha señalado Santiago Sebastián en su lectura de *Las Hilanderas la Filosofía Secreta* de Pérez de Moya y el *Arte de las Empresas* de Etienne, la *Iconología* de Ripa y la *Hieroglyphica* de Valeriano, entre otros. Obras que nos hablan de la erudición de este pintor así como su conocimiento de este código visual y semántico que denominamos Emblemática y que suponía una visión intelectual de las artes en aras a convertir la obra de arte en un sello de elocuencia muy conforme al propósito barroco convergente con la *retórica* aristotélica.

Moffit ya relacionó el retrato ecuestre de Velázquez con los *Emblemas* de Andrés Alciato, concretamente con el XXXV donde se presenta el jinete con el caballo en corveta señalado la idea del que no sabe adular (38). Diego López, comentarista de Alciato en el siglo XVI traduce el significado de este Emblema señalando:

*Porque si el Príncipe no gobierna al caballo como conviene, luego el propio caballo vengará el error, y derribará al que va encima, sin tener respecto alguno a nadie; de cualquier condición y estado que sea; y así el Príncipe muy de verás había de aprender el arte de andar a caballo o juzgarse por indigno de sentarse en tal alto grado de la dignidad (39).*

El Príncipe, por lo tanto, debe saber dirigir al pueblo a modo de jinete, de ahí que Covarrubias en su Emblema CCXLIX nos diga:

*...y los hijos de los Príncipes y grandes señores, ninguna cosa aprenderían perfectamente, sino era andar a caballo, manejarle y correrle; porque no estando firmes en la silla, sin respeto alguno los arroja de sí (40)*

Sin duda el gran emblemista español del siglo XVII es Diego de Saavedra Fajardo, su obra fue dedicada al malogrado Príncipe Baltasar Carlos, y de seguro que sus cien empresas eran suficientemente conocidas por Velázquez. En su empresa XXXVIII dispone al caballo y una mano que sostiene una vara a la vez que le acaricia para decirnos que al pueblo se le debe tratar con halago y rigor, insitiendo en la XXI en que:

*Por lo cual conviene al Príncipe dome a sus súbditos como se doma a un potro...(41).*

Jesús María González de Zárate.

Pero sin duda es en la Empresa XX donde Saavedra nos ofrece una lectura concreta del retrato ecuestre que hasta la fecha pasó desapercibida a sus estudiosos, nos dice:

*También conviene enseñar al Príncipe desde su juventud a domar y enfrenar el potro del poder, porque, si quisiere llevalle con el filete de la voluntad, dará con él en grandes precipicios. Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el Príncipe en los estribos de la prudencia (42).*

Estas asociaciones significantes no eran un recurso único de la Emblemática, se encontraban también en la literatura política. Así, Juan de Mariana en su *Rey y la institución real*, manifiesta al Príncipe:

*Y recordará siempre que la muchedumbre es parecida a una fiera que, aunque domesticada, descubre siempre sus naturales instintos; se hará cargo de que es un caballo indómito que sacude de un solo golpe al inexperto y desprevenido jinete (43)*

Estos Emblemistas trataban de justificar sus asociaciones en autores antiguos, de ahí que Andrés Mendo Indique:

*Por eso también, decía Plutarco, que ningún arte debían de aprender los Príncipes con más cuidado que el de andar a caballo, porque el caballo no sabe adular y al mal jinete le echa de sí, sin distinción de que sea noble o plebeyo... (44).*

Esta visión del jinete como gobernante aparece también en la literatura medieval, Langedot precisaba:

*...y encima del pueblo debe asentarse el caballero. Pues si él lo conduce allá donde quisiere, así debe el caballero conducir al pueblo a su voluntad, con recta sujeción; porque está encima y allí debe estar (45).*

Vemos en consecuencia que existía una tradición tanto plástica como literaria según la cual el retrato ecuestre es clara expresión del gobernante. Dentro del Salón del Reino también estaba el retrato de Baltasar Carlos a que hemos hecho mención. La relación de esta pintura con uno de los Emblemas de Covarrubias la vio Moffit. En el epigrama del Emblema LXIV donde de igual manera aparece un joven a caballo, se nos cuenta:

*El mancebo y el potro son bríosos./Y más han menester freno que espuela,/Con poca edad lozanos, y furiosos,/En su carrera el uno y el otro vuelan./Fatigadlos, no estén jamás ociosos./Domadlos en el campo y en la escuela./El hombre con razón y con doctrina,/Y el caballo con vara y disciplina.*

También se nos presentan las reinas con el caballo al paso, aspecto que ha analizado Julián Gállego señalando que en éstas no existe el mismo

propósito en su iconografía y simplemente acompañan a los reyes (46).

Llegados a este punto podemos cuestionarnos el sentido final de tales retratos. Brown ya apunta que su lectura se debe analizar en función de la exaltación del poder del soberano y su capacidad de mando, aceptando esta lectura emblemática por cuanto los modelos señalados por Soria son comunes también en estos libros (47).

Considerando el contexto didáctico-político en el que estaban estos lienzos, la significación que desvelamos es claramente lógica y a nuestro parecer certera, tanto en cuanto que la lectura ofrecida para el lienzo de Felipe IV es válida para la composición de Felipe III. El Salón del Reino, según los proyectos de Olivares entre 1634 y 1635, quería ensalzar la figura de Felipe IV, presentándolo como gran General victorioso mediante los once lienzos de batallas, como nuevo Hércules o Príncipe valiente y virtuoso, con los diez cuadros del héroe del Peloponeso que hiciera Zurbarán (48) y, mediante estos retratos, como buen gobernante que sabe regir los caminos del Estado. En este sentido, el retrato de Baltasar Carlos vendría a reflejar el futuro, como el de Felipe III al pasado. Se presentaba la idea de un futuro gobernante formado para regir los destinos de su pueblo, de ahí que muy bien pudiera hacer relación a la idea de Covarrubias que explica la formación, en este caso, del Príncipe. No hemos de ignorar que los intelectuales españoles pusieron sus miras en este Príncipe para la salvación de una España decadente, así nos lo recuerda Maravall al hablar de Quevedo y, como es sabido, Saavedra dedicó sus Empresas a este malogrado Príncipe del que más tarde hablaremos.

No podemos pasar por alto una de las obras más notorias que realizara Velázquez: *el retrato ecuestre del Conde-Duque*, obra que fue realizada para este noble, de ahí que no figure en las colecciones reales. Para Orozco Díaz este lienzo es una de las obras de Velázquez donde se manifiesta un mayor barroquismo por los contrastes que en él aparecen y la expresión que manifiesta. Así, vemos como el caballo en corveta que ocupa el primer plano del lienzo gira en un sentido y la cabeza de Olivares lo hace en el contrario. Los contrastes de color, así como el logro del ambiente es patente, como lo es el impulso del jinete hacia atrás y la visión en profundidad del paisaje que culmina en una batalla en la lejanía manifiesta mediante el humo. El valor de la obra es notorio y no extraña que Mazo realizara una copia que Pita Andrade ha hallado en el inventario de la colección del marqués de Eliche de 1651.

Brown compara esta composición con el grabado de Tempesta sobre el retrato ecuestre de Julio Cesar y Soria lo hace con el *Otho* que realizara

Jesús María González de Zárate.

Stradanus. Para algunos estudiosos esta obra fue realizada hacia 1638 y representa al Conde Duque triunfante tras la batalla de Fuenterrabía contra los franceses, pues se representaría como capitán de los ejércitos comandando la tropa, mención que sin duda se debería al marqués de Mortara, según nos cuenta Gaya Nuño.

Alciato ya nos presenta en uno de sus Emblemas la imagen del caballo en corveta como referencia al fiel cortesano, como lo hace Juan de Borja en su Empresa XXV para señalar la idea del leal servidor. Marañón vio en este retrato la imagen del valdido arrogante, soberbio y altanero que quiso distinguirse a modo de rey mediante el retrato ecuestre; en este sentido hemos de entender la obra, pues era común el dicho en la época de que *el rey reina, pero Olivares manda* (49) a lo que podemos añadir algún verso de Melchor de Fonseca en su *Sueño Político* cuando pone en boca de Felipe IV:

*Y entanto que divertido, / en los entretenimientos, / yo mandaba las delicias / y él gobernaba los reinos* (50).

En consecuencia, la lectura de este retrato viene a manifestar la comparación del valdido con la figura del rey presentándose como perfecto gobernante al modo de los emperadores de la antigüedad. De ahí su armadura, el bastón de mando, la banda de Capitán General y la disposición del caballo tan ajustada al retrato de Príncipes que dista mucho de la que Rubens nos ofrece en el retrato del Duque de Lerma.

Estos retratos ecuestres no cayeron en el olvido para otros artistas, pues Carreño realizará otro para Carlos II en gran deuda con los de Velázquez, como lo hará también Lucas Jordán con este último rey de los Austrias. Incluso el propio Goya, como presenta Camón Aznar, realizará varios grabados sobre estos retratos ecuestres.

### III.-LAS MENINAS: EL LIENZO COMO RETRATO Y SU VALOR DIDACTICO.

Sin duda alguna son *Las Meninas* y la conocida *Lección de equitación* las dos obras más singulares de Velázquez en las que se aborda el retrato en grupo, género muy desarrollado en Holanda y conocido con el nombre de *doelen*.

Orozco Díaz en su ensayo *El punto de vista en el Barroco* detecta la importancia de esta composición, de su concepción espacial, y nos habla de su sentido *extravertido*, es decir, de su proyección hacia afuera. Aspecto que convive magistralmente con el sentido de profundidad que tiene el lienzo y que se consigue mediante el espejo en el que aparecen los reyes (51) y por la



potenciación de la luz que penetra tras abrirse una puerta y que consigue iluminar el fondo de la habitación donde, de un modo casi teatral, se compone la escena. Las dimensiones de la obra 3,18 por 2,76 hacen que las figuras se presenten de tamaño casi natural y logre en el espectador crear esa sensación de ambiente vivo tan querida por Velázquez, la cual se potencia al seguir su tradicional disposición del retrato por la que seis de las nueve figuras que se dan cita miran al espectador comunicándose con él, acentuando ese sentido *extravertido* del que nos ha hablado Orozco Díaz.

El sentido del color es otro elemento a tener en cuenta. Salvo las notas de vivo cromatismo que se dan en la infanta y los personajes de primer plano, la policromía no abunda y, en conjunto, dominan los tonos grisáceos que contrastan con los luminosos. A pesar de lo difuminado de las formas, la ventana del fondo establece una gradación lumínica que nos presenta un ambiente claramente naturalista y veraz y que permite hablar en esta obra de uno de los mayores logros pictóricos de la perspectiva aérea por la que la gradación cromática define claramente los elementos que configuran el lienzo. Esta maestría de Velázquez en su dominio técnico es, sin duda, la que quiso resaltar Luca Jordan al definir esta obra como *Teología de la Pintura*. El verismo en la obra no solamente se consigue por estos recursos de miradas, ambientes y logros espaciales, también se debe tener presente el gesto, el lenguaje de las manos que desde Leonardo se manifiesta como la expresión del alma (52) y que dan a la composición ese carácter de vida y de naturalismo (53). El lenguaje del gesto y la visión tan perfecta de la perspectiva aérea, nos permiten hablar de un Velázquez fiel seguidor de las ideas de Leonardo, cuyo Tratado figuraba en su biblioteca como ya hemos dicho más atrás.

*Las Meninas* presentan sin duda la superación barroca de los efectos espaciales al unir singularmente la figura con su ambiente de una forma tan naturalista, de ahí que Orozco Díaz señale:

*El efecto de profundidad espacial, la gran conquista del Barroco, conseguida no por medios racionales de una perspectiva lineal, sino a través de recursos sensoriales, en los que cuenta, sobre todo, la gradación de tintas, la luz, el color, y la concepción pictórica de la realidad, vista como mancha, con brillos o fundidos, se expresan precisamente en Velázquez con una maestría y con una variedad de matices y efectos no alcanzados por ningún otro pintor de su época.*(54)

Continúa este estudioso señalando que el ambiente espacial logrado por el pintor en la obra da la sensación de aire y espacio, el lienzo se convierte en una puerta por donde se pudiera entrar o salir. (55)

Apreciamos, como señala Martín González, que *Las Meninas* es un

cuadro en acción, casi teatral en frase de Santiago Sebastián. Pero no es una obra que se hiciera sin pensar, está claramente meditada como precisa Martín González (56) y lo ratifican otros estudiosos como Gállego, Santiago Sebastián, Brown, Emmens...

Palomino nos dice que esta obra fue culminada en 1656 y nos habla de los personajes que se dan cita en la composición señalando que el marco físico responde al cuarto del Príncipe que perteneciera en el Alcázar a Baltasar Carlos y que fuera conocido como *Cuarto Principal* (57). Nos habla del espejo donde aparecen reflejados los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, de los lienzos de las paredes con temas de las *Metamorfosis* de Ovidio de Rubens, del Aposentador de la reina don José Nieto que abre una puerta, del autorretrato del pintor, de la infanta Margarita a la que sirven las Meninas doña Agustina Sarmiento que le ofrece agua y doña Isabel de Velasco, de Nicolás Pertusano o enano que pisa al perro, de la también enana Mari Bárbola y de la guardadamas doña Marcela de Ulloa, silenciando la figura de su acompañante que pudiera responder a Diego Ruiz de Azcona (58). Palomino no nos cuenta el tema que Velázquez se halla componiendo en el lienzo vuelto hacia nosotros, pero sin duda no responde a la tradicional idea de que se encontraba pintando a los reyes ya que Velázquez nunca pintó un cuadro doble de los reyes y el bastidor es muy amplio para recoger a uno de ellos individualmente (59).

La complejidad del lienzo salta a la vista tanto en cuanto que no existen muchas pinturas en las que el artista se retrate junto al Príncipe; conocemos algunos ejemplos como el grabado de Hans Burgkmair junto a Maximiliano con el propósito de enaltecer al emperador como mecenas (60). Otro de los problemas que se presentan es que aparecen los truhanes o seres deformes, así como el personal de servicio junto a los monarcas y la Infanta, sin embargo el pintor aparece aislado en la parte izquierda con un porte claramente distintivo y sin renunciar, como se hacía en el siglo XVI, al retrato de oficio, es decir, a representar al artista pintando. Sin duda esto se debe a la distinción de que gozaba en palacio, a su amistad con el rey y, esencialmente, a su orgullo de artista fomentado en Italia a la vez de que la pintura iba gozando de una mayor asociación con las llamadas artes liberales, así vemos los retratos de Zurbarán o de Ribalta que no renuncian, como lo hiciera Durero, a efigiarse con su paleta y pinceles. La obra de Carducho y de otros teóricos e intelectuales como Calderón o Saavedra establecía tal defensa.

Sabemos que Velázquez acudía al círculo de intelectuales y poetas que junto a Pachecho se reunía en Sevilla, de su afición por la literatura profana y de sus amplios conocimientos como hombre erudito (61). Por tanto, siendo

un hombre de su época, difícilmente desconocería todo el conjunto de alegorías e imágenes semánticas que poblaban las artes y la literatura. Velázquez para Pachecho era el nuevo Apeles del siglo XVII, éste estableció tres categorías para los pintores que deberían superar en su proceso técnico y teórico para llegar finalmente a su *propio caudal...a inventar o disponer la figura o historia que se les pidiera*(62). Así, como señala Ortega, Velázquez se convierte en un *creador* (63), pero en un creador de ideas que mediante la composición de sus figuras sabe magistralmente transmitir al espectador..

Vamos a presentar distintas lecturas de esta obra, las más representativas, para finalizar con un estudio emblemático aplicado al lienzo que primeramente fue conocido como *La Familia de Felipe IV*, posteriormente en el siglo XVIII, como la *Infanta María Teresa* y que a mediados del siglo XIX, Madrazo lo denominó tal y como lo conocemos.

Hoy en día está claramente superada la visión que Justi ofreció en el siglo XIX al entender por esta obra una mera instantánea de la familia real, carente de todo significado, siendo el artista un maestro de la observación objetiva de la realidad (64). Sin duda tal planteamiento es producto del mal entendido realismo barroco al que se enfrentan Lafuente Ferrari, Rupert Martín y tantos otros estudiosos que haría la lista interminable. No obstante, en la línea de Justi apareció el artículo de Ramiro de Moya en 1960 que veía, tras un estudio de la perspectiva, que la pintura era netamente realista siendo lo que se refleja en el espejo el tema que Velázquez está pintando en su bastidor (65).

Tolnay vio en este lienzo una lectura alegórica por la que Velázquez deseaba poner de relieve la idea de la *creación artística*, por lo que *Las Meninas* vienen a ser no sólo una obra maestra técnicamente sino también una genialidad del intelecto (66).

Brown siguió estas ideas de Tolnay y entendió que por la obra se debe entender una imagen de la pintura como arte liberal pues ha llevado al artista -por su arte- a gozar del favor del rey con sus nombramientos de pintor de cámara, ayuda de cámara, aposentador de palacio y superintendente de obras particulares, además de la distinción nobiliaria en 1659 con el hábito de Santiago. Por lo tanto para este estudioso se quiere manifestar que la nobleza de este arte queda avalada por el propio rey (67).

No obstante Brown reconoce la complejidad de la pintura, añade que esta obra fue un cuadro privado para el Príncipe (68), lo que sin duda acentúa la problemática de su lectura.

Jesús María González de Zárate.

Emmens entendió que esta obra se podría analizar mediante el código emblemático tan común en la época y en este sentido comprendió que el lienzo podría entrañar un sentido didáctico conforme a la formación del Príncipe (69), en este caso de la Infanta Margarita que en 1666 contrajera matrimonio con su primo el futuro emperador Leopoldo I.

Tres pueden ser las claves de lectura que nos permitan establecer esta lectura de tipo emblemático-político:

### **1.- El lienzo que trata de pintar el artista:**

Emmens relacionó esta imagen con la Empresa II de Diego Saavedra donde bajo el mote *Ad Omnia* se deja ver un lienzo en blanco y la paleta de un artista con sus pinceles. El diplomático murciano siguiendo a Aristóteles (*De Anima III*) da cuenta de que el entendimiento humano es cual *tabula rasa*, por lo que debe ser adoctrinado poco a poco en el bien. Esta idea es común en la Emblemática española como lo apreciamos en los Emblemas de Covarrubias y Borja. En la prosa que acompaña al grabado podemos leer:

*Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte...Por eso nació desnudo el hombre, sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria y la fantasía, para que en ellas pintara la doctrina las imágenes de las artes y las ciencias y escribiese la educación sus documentos.*

Esta idea visual y semántica no es original de Saavedra, pues en uno de los grabados que acompañan la edición de los *Diálogos de la Pintura* de Carducho ya se nos presenta el pincel y el lienzo como imagen del entendimiento humano comprendido como *tabula rasa*.

Mediante este bastidor se nos explica, a juicio de Saavedra, la formación del hombre, del Príncipe. Ya Platón vio esta imagen como la adecuada para significar que el hombre en su comportamiento siempre debe tender a imitar la *pintura divina* (Rep. 500 e). De esta manera, como síntesis de lo dicho, hemos de entender que es el espíritu de la infanta Margarita, centro de la composición, el que se debe formar y modelar con los pinceles de la virtud para que siempre imite la perfección de la pintura divina.

### **2.-El espejo.**

El valor de este elemento en el lienzo ya lo destaca Orozco Díaz por cuanto supone una clara dilatación del espacio en profundidad, aspecto ya puesto de manifiesto en el siglo XV por el maestro de Flemalle y por Jan Van Eyck en su *Matrimonio Arnolfini*, que Velázquez conocía suficientemente por encontrarse esta pintura en el Palacio del Príncipe. Por otra parte el artista ya había realizado varias obras en base a este recurso del espejo como *Cristo en Casa de Marta y María*.

El espejo aparece con mucha profusión en el campo Emblemático. Ripa, como lo hacen Bruck o Saavedra, nos lo propone como imagen de la prudencia, pues su imagen no engaña al presentarnos las cosas como son. Saavedra en su Empresa XXXIII lo compara a la figura del Príncipe:

*Espejo público en quien se mira el mundo...No solamente por sí mismo se representa el Príncipe espejo de sus vasallos, también por su estado, el cual es idea suya; y así en él se han de ver, como en su persona, la religión, la justicia, la benignidad, y las demás virtudes dignas del Imperio.*

Para el diplomático, el Príncipe ha de ser espejo en quien se mire el pueblo y, en consecuencia, modelo de virtud. Este símil, como recoge Saavedra en su Empresa XXIII, ya se encontraba en Alfonso X, quien hablando al Príncipe decía:

*...porque los omes tomen exemplo dellos, que son como espejo, en que los omes ven su semejanza de apostura.*

Común es en la Emblemática esta asociación, Solórzano en su Emblema XXVIII dispone el espejo donde tratan de posarse unas moscas y precisa en su epigrama:

*Qué puro, qué transparente, /Qué cándido está el cristal /De un espejo, porque es tal /Que ni una mosca consiente. /Rey, si eres tu propio espejo, /De cristal sea tu vida, /A quien un lunar no afea /No le empañe un mal consejo. /*

Mendo, con el mismo grabado nos dice en su Emblema VIII:

*Así el Príncipe ha de ser espejo de su reino, en quien se miren sus vasallos, y compongan sus costumbres; para esto debe conservar pureza cristalina de virtudes sin manchas, y fealdad de vicios...*

En consecuencia, el espejo viene a ser imagen del Príncipe prudente y virtuoso, modelo del comportamiento en el bien. Hablábamos anteriormente de formar el entendimiento de la Infanta Margarita en la virtud, para ello es necesario seguir un modelo, el cual no es otro sino el propuesto en el espejo, el mejor: el Príncipe virtuoso.

### **3.- El cuadro dentro del cuadro:**

Llegados a este punto nos encontramos que ya tenemos el modelo, ahora tan sólo faltaría saber cómo es dicho modelo, aspectos que nos explicarán las pinturas que aparecen sobre el espejo y que como señala Brown responden a copias realizadas por Mazo sobre temas de Rubens como son *Minerva* y *Aracne* y el conocido como *el Juicio de Midas*.

Sabemos que era tradicional en Epoca Moderna que los temas mitológicos tuvieran un claro sentido pedagógico, así presenta Solórzano en su Emblema XXIV la asamblea de dioses en el Olimpo como educadores de Príncipes. Los educadores regios solían aparecer metamorfoseados en seres mitológicos o en alegorías, tal y como lo hizo Rubens en la obra *La educación de María de Médici*, donde aparecen los dioses como Mercurio, Minerva, Apolo... Velázquez nos presenta este mismo objetivo pero disfrazado en su aparente naturalismo.

La imagen de Felipe IV y Mariana de Austria quedarán alegorizadas mediante las figuras de Atenea y Apolo, seres mitológicos que gozaban de gran favor como modelo de Príncipes en la Emblemática.

La fabula de Minerva y Aracne que recrea Rubens nos cuenta como tras el reto de ambas la segunda fue convertida en araña debido a su soberbia de querer compararse con la diosa.

Solórzano publica en 1653 sus *Emblemas regio-políticos*, en el XXXVI aparece Atenea con sus atributos característicos, y leemos en el epigrama:

*Es esta imagen hermosa/De Palas, y representa/A Minerva prodigiosa;/En los dos nombres ostenta/Dos oficios venturosa/Por ellos, de las ciudades/De Grecia, fue titular,/Pues en sus felicidades/Con letras supo adornar/De la lanza las crueldades./La República, indecibles/Horas suele conseguir/Por armas, aunque terribles;/Pero más suele decir /Con letras apacibles,*

Por tanto, Atenea viene a expresar la imagen del Príncipe sabio y fuerte, formado en armas y letras, ideal del cortesano desde el siglo XVI que plásticamente quedó plasmado en la Galería de Francisco I que pintara Rosso en Fontainebleau y que suponía el ideal de todo Príncipe, como recuerdan Saavedra y Solórzano. También la lectura del lienzo nos permite pensar, siguiendo al mitógrafo Perez de Moya, obra que como sabemos disponía Velázquez en su biblioteca, que los Príncipes no deben ensoberbecerse ni tratar de compararse con Dios, pues serían castigados (70). Por tanto, son el conocimiento de las letras, el dominio de las armas y la humildad del Príncipe ante la divinidad, los aspectos didácticos que se manifiestan mediante los modelos regios.

El *Juicio de Midas* nos presenta al juez inepto que ante el enfrentamiento de Apolo y el fauno Marsias, da sentencia en favor del segundo. La imagen de Apolo como modelo de Príncipe ya fue desarrollada también por Fonseca en su *Sueño Político* al compararlo con Felipe IV,



asociación común por cuanto el guarismo del Príncipe coincidía con la órbita solar. También Solórzano lo presenta en uno de sus Emblemas, concretamente en el XXI, donde dice:

*Mira de Apolo la cabeza undosa/Que ufana en su cabello propio  
nada,/Derramando la grama prodigiosa,/Reparo de la vida  
deseada;/Siendo sus desperdicios excelentes,/Salud asegura a  
trnumerables gentes,/El rey prudente, Apolo al pueblo sea,/Llueva su  
majestad sabiduría,/Con que el súbdito alegre siempre vea/La causa y  
manantial de su alegría;/De la Panacea logre el gran tesoro/Salud  
universal, en lluvias de oro./*

Por tanto, Apolo se manifiesta como el modelo de Príncipe sabio y prudente que sabe buscar la abundancia y el bienestar para su pueblo, funciones para las que sin duda, como recuerdan los tratadistas políticos, está llamado el gobernante.

Pérez de Moya, analizando esta fábula nos recuerda que son Midas aquellos que miran más por lo material o Marsias que por lo celeste o propio de Apolo (71). En consecuencia, al margen de presentarse el Príncipe como modelo de la salud pública, también se hace gala de la piedad recordando que se debe rechazar la soberbia de Aracne y la ineptitud y el deseo de los vicios expresado por Marsias. Solórzano en su Emblema LII presenta a un jumento sentado en la silla de juez a modo de Midas, a quien se le suele representar con orejas de burro tal y como lo vemos en Mantegna o Botticelli, para referir la idea del neclo gobernante. No hemos de olvidar, como precisa Maravall, que estamos ante una monarquía de sello espiritualista y por lo mismo, la idea de virtud cristiana se antepone a todo principio político.

En consecuencia de todo lo dicho vemos que el modelo del espejo se define en estos lienzos mediante las grandes enseñanzas que reportan: La idea del Príncipe sabio en armas y letras que lucha contra la soberbia y la imagen del buen Gobernante que procura el bien de su pueblo no mirando por su propia materialidad. Son los Príncipes los que manifiestan esta lección por la que se debe ser Atenea y Apolo destruyendo del Estado vulgares Aracnes y viciosos Marsias.

Las Meninas, nos ofrecen una importante lectura política que va dirigida a la formación del infante en base a los modelos regios. La formación de estos infantes han de seguir los presupuestos platónicos y aristotélicos dentro de los colores de la virtud que imiten el lienzo divino a través del modelo del cristalino espejo que son los Príncipes Felipe IV y Mariana de Austria, quienes por su experiencia política vienen a ser referencia a la sabiduría y buen gobierno.

Jesús María González de Zárate.

Bajo esta lectura entenderemos la acción por la que la infanta está a punto de tomar el agua que le ofrece la menina. Como nos cuenta Wind, la jarra era el recipiente adecuado para contener las virtudes, así la propuso Vasari en su lienzo sobre Lorenzo de Médici con el lema *omnium virtutum vas* (72) y en este sentido la apreciamos en otras obras como el Palacio de Carlos V en Granada, el retrato del Filósofo de Mazzola o en el Palacio Escorialza Esquivel de Vitoria, incluso en el famoso *Aguador de Sevilla* como lo ha estudiado Moffit (73).

La infanta Margarita debe tomar la jarra como imagen de la virtud que debe ser el norte de su lienzo, de su vida, como lo fue de sus progenitores regios.

#### **IV.- LA LECCION DE EQUITACION DEL PRINCIPE BALTASAR CARLOS COMO FORMACION DEL GOBERNANTE Y SU SENTIDO DEL PODER.**

El segundo gran lienzo en que aparece la familia real y el único en que Velázquez nos presenta al Conde-Duque junto al rey es el conocido como *La Lección de Equitación del Príncipe Baltasar Carlos*, obra de la que da cuenta Palomino denominándola *el Conde-Duque enseñándole a andar a caballo al Príncipe Baltasar Carlos*; añade que la obra pertenecía al marqués de Eliche, sobrino de Olivares (74). Pita Andrade, junto con otros estudiosos como Allende-Salazar o Gudíol nos hablan de la posible autoría de Mazo en esta obra y nos dice que perteneció a un gran coleccionista como lo fue el marqués del Carpio y que hacia 1690 pasó a la propiedad del conde de Monterrey (75). En la actualidad se encuentra en Inglaterra dentro de la colección del duque de Westminster.

En la colección Wallace en Londres, existe una obra muy parecida que a juicio de Gudíol es presumiblemente un apunte preparatorio de la que estudiamos (76).

El tema se desarrolla en los patios del palacio del Buen Retiro junto al cuarto del Príncipe y fue realizado hacia 1635. Observamos al fondo y en un balcón a los Príncipes Felipe IV e Isabel de Borbón, en un primer plano a Baltasar Carlos de forma ecuestre y a su lado un truhán o bufón que no ha sido identificado. En un plano intermedio aparece el Conde-Duque que recibe una lanza del criado del Príncipe Alonso Martínez de Espinar, que se encuentra junto al maestro de caza Juan Mateos (77).

Para Justi esta composición es claro antecedente de *Las Meninas*, pues aunque se desarrolla en un exterior se suceden en ella una serie de retratos

áulicos de época en diferentes planos, ocupando los reyes, a modo de apuntes, el final de la composición.

Vimos al tratar del retrato ecuestre de *Baltasar Carlos* la relación que Moffit realizó con uno de los grabados de Covarrubias que posibilitaba la lectura del lienzo como la formación del Príncipe. Aquí, el parecido tanto del caballo como de la posición de los brazos del Príncipe con el grabado es más notable. No hemos de perder de vista esta asociación por cuanto existen otros elementos emblemáticos que la secundan y hacen que la obra esté muy lejos de entenderse como un tema de género sobre el divertimento cortesano.

Justi ya precisó que:

*El gran retrato del Príncipe galopando nos muestra el fruto de la educación dada al heredero de la Corona por el Duque, su caballero (78)*

Brown nos indica que en esta composición los reyes observan el desarrollo de la educación de su hijo por el ministro (79).

Y en realidad la obra nos refleja la educación del Príncipe, pero no sólo en el aspecto de la equitación, sino una formación completa en quien, tal y como hemos señalado, la intelectualidad veía el futuro de la reconstrucción de la monarquía, al modo de la grandeza perdida del siglo XVI.

Así, es la formación política del futuro Príncipe la que se manifiesta por el retrato ecuestre y mediante la lanza que recibe el válido, pues aquélla se encuentra, como vemos en el lienzo, en sus manos.

Sobre la lanza como imagen y presagio de una gran monarquía ya nos habla Saavedra en su Empresa LXXXVII presentándola floreciente de frutos y clavada en el suelo. Tal composición tiene su fuente en Ovidio, quien en sus *Metamorfosis* narra el suceso de Rómulo, a quien le floreció la lanza como presagio de su gran imperio y buen gobierno (Meta. XV-560 ss). Hernando de Soto aplica una leyenda similar al rey visigodo Wamba en uno de sus Emblemas (80).

Por otra parte, en la Empresa LXXIV, Saavedra dispone la lanza como la imagen de las armas en el estado, las cuales si son fuertes posibilitan la paz y la abundancia. Vemos como la lanza se orienta en el lienzo hacia lo alto, aspecto que también puede entrañar un significado de orden Emblemático, pues Saavedra en su Empresa LX dispone la saeta orientada hacia lo alto como referencia a que las monarquías nunca deben descansar y fiarse de las glorias alcanzadas por otros Príncipes, pues *en no creciendo, decrecen*, de ahí que Felipe IV observe al futuro gobernante desde lejos en sus acciones

Jesús María González de Zárate,

individuales y éste se represente en un primerísimo plano. Estamos en un tiempo en que las guerras con Europa son constantes y las victorias no sonríen al bando español: es el comienzo de una decadencia irreversible. Saavedra lo explica en el comentario a su Empresa LX donde dice:

*La saeta impelida por el arco, o sube o baja, sin suspenderse en el aire; semejante al tiempo presente tan imperceptible...El primer punto de su consistencia lo es su declinación. Lo que más sube más cerca está de su caída. En llegando las cosas a su último estado han de volver a bajar sin detenerse...No son las monarquías diferentes de los vivientes o vegetales. Nacen, viven, mueren como ellos, sin edad firme de consistencia; y así son naturales sus caídas. En no creciendo, decrecen. El detenella empezando a caer es casi imposible. Porque suben y caen con iguales pesos las monarquías, porque las mismas partes con que crecieron le son después peso, el cual con mayor inclinación y velocidad bajan.*

Parece que Saavedra observa su tiempo como un periodo de relajación política, como un conformismo con la grandeza heredada y en este sentido aprecia una decadencia a la que quiere poner freno amonestando al Príncipe para que siempre esté alerta con sus armas y en la política, engrandeciendo así el estado.

La formación del Príncipe queda referida mediante su retrato ecuestre, el conocimiento de las armas puede expresarse por la lanza. Ambos aspectos son los que, como ya señalamos anteriormente, conforman realmente al político.

Por tanto, el rey Felipe IV es testigo desde el balcón de la verdadera formación del Príncipe, tanto en las letras o sabiduría como en las armas; el Conde-Duque, como valido, está encargado de este menester, que tiene como finalidad hacer un Príncipe grande que procure la misma grandeza en el Estado. Todos los tratadistas políticos del siglo XVI y XVII comienzan sus obras hablando de la necesidad de formar al Príncipe desde su infancia en armas y letras, pues sólo así se construye el verdadero gobernante y se alcanza en engrandecimiento del estado.

La intuición de Justi tiene clara validez dentro del campo iconográfico, vio una composición formal similar a *Las Meninas* y en este sentido hemos de entender que si en el lienzo que estudiamos se manifiesta la educación del Príncipe, de igual manera, como hemos estudiado, en *Las Meninas* se nos presenta la educación de la infanta Margarita conforme a los modelos de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria (81).

### A modo de conclusión:

Como hemos podido comprobar Velázquez se nos presenta en sus retratos áulicos en muchas ocasiones como heredero de una tradición que se manifiesta ya en el siglo XVI, aunque en otras ocasiones compone de un modo *teatral* sus retratos en grupo que vienen a estar cargados de una notable intelectualización en base a la alegoría.

La visión de la luz, del espacio y el juego del color nos presentan a un artista con una técnica muy personal que tendrá una gran trascendencia en estilos modernos como es el Impresionismo, pues incluso sabemos que Manet estuvo estudiando algunas de sus obras. Pero esta técnica del *manchado* o de *borrones* que fuera utilizada por el Greco y claramente cuestionada por Pacheco, para quien la pintura bella es la unida, la acabada y lisa que pueda observarse de cerca, no debe llevarnos a error y confundirla con la tendencia del movimiento declimonónico francés. Para Camón Aznar este *impresionismo* en Velázquez es un mero engaño ya que la forma bajo tales pinceladas rasgadas está claramente modelada y trabajada, no es como en el verdadero Impresionismo que define absolutamente la composición (82). No obstante, tras estos efectos, su realismo no es en sí detallista como el nórdico, se fundamenta en la participación del espectador presentando la existencia en su objetividad y haciendo que ópticamente compongamos en la retina la imagen que en sí no tiene consistencia visual.

Su erudición es tan notable que participa de los ambientes eruditos de su tiempo siendo un hombre conocedor de los significados alegóricos del mito y de códigos emblemáticos que posibilitan, tras un *aparente realismo* una visión *semántica* de la obra de arte.

El uso de grabados y emblemas es patente aunque, como Pacheco puntualiza, el artista compone libremente sobre tales modelos.

Siguiendo la tradición retratística áulica, sus retratos son netamente sobrios y sin adulación alguna. La expresividad de sus figuras es una constante que potencia mediante el lenguaje del gesto y la mirada. La actitud concentrada y la visión de los rostros cortesanos claramente definidos, son constantes en su producción del retrato público. No extraña en consecuencia la afirmación de Saavedra ante uno de los retratos velazqueños de Felipe IV:

*...con tan atroso movimiento y tal expresión de lo majestuoso, y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto, y le incliné la rodilla y los ojos* (83).

En consecuencia, no sólo se ha de ver en Velázquez a un artista que como

nadie supo recrear ambientes y espacios tanto en interiores como exteriores, que supo retratar fielmente el paisaje y a los animales y que nos presentó a Felipe IV como el Príncipe mejor retratado de cuantos existieron, sino como un *pintor intelectual* que dio a sus retratos un contenido didáctico-político de gran trascendencia y que podemos conocer tras el estudio de las claves visuales y semánticas de la época.

Ya Julián Gállego, en su estudio del retrato en Velázquez, estableció tres periodos, que nosotros compartimos y que nos presentan al artista evolucionando de menor a una mayor libertad en sus planteamientos estéticos.

Nos habla de que el primero abarca desde 1623, fecha en la que es nombrado pintor de Corte, hasta 1635, cuando realiza los retratos para el Salón del Reino. En esta primera fase le domina el *estilo de Corte madrileño* iniciado por Moro, donde se manifiesta el estudio de la luz en la figura, el fino modelado en los rostros, presentando como novedad el contraste de la silueta oscura en fondos más claros. Para este estudioso Velázquez se ajusta esencialmente al modelo y quizá por temor no da rienda suelta a su imaginación artística.

En el segundo período, que llega hasta el regreso de su segundo viaje a Italia, 1651, añade al estudio de la luz el de la atmósfera, siendo el colorido más vivo y es la época del gran Velázquez retratista, que señaló Brown. Los retratos de los Príncipes como cazadores, los ecuestres y otras composiciones vistas son claro exponente.

Finalmente, su tercer y último período en el que el artista se muestra más libre dando la sensación de perder miedo al modelo y manifestándose un importante estudio de las relaciones cromáticas a la vez que una composición más compleja. Interesa ya la propia materia del cuadro y menos la fidelidad al modelo esfigiado, destruyendo la idea misma del retrato que no es otra sino la fidelidad a un personaje que, en ocasiones, simplemente aparece abocetado (84).



**NOTAS:**

1. J. J. MARTIN GONZALEZ, *Velázquez*, Bilbao, pág. 19. Si bien Brown entiende que desde un primer momento Velázquez destacó como retratista, para Francastel este género lo desarrolló tras su llegada a la corte, no en su etapa sevillana. Sin duda alguna la afición de Velázquez por el retrato queda señalada en su primera etapa donde retrató a Cristobal Suarez de Figueroa, Jerónima de la Fuente y el retrato de un Hombre con gola. Por otra parte sabemos que fue enviado a Madrid por Pacheco en 1622 para retratar al gran poeta sevillano Luis de Góngora. Ver G. y P. Francastel, *El retrato*, Madrid (1987), pág. 160. J. Brown, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid (1986), pág. 434.
2. A. PALÓMINO, *El Museo Pictónico*, Ed. de Madrid (1947), pág. 897.
3. J. BROWN, *Imágenes e Ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid (1980), pág. 123.
4. F. PACHECO, *El arte de la Pintura*, Ed. F.J. Sánchez Cantón. Madrid (1956) pág. 161, T.I.
5. J. CAMON AZNAR. *El retrato en Velázquez*, En *III Centenario de la Muerte de Velázquez*, Madrid (1961), pág. 35.
6. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 101.
7. J.J. MARTIN GONZALEZ, *Op. Cit.*, pág. 15
8. G. y P. FRANCASTEL., *Op. Cit.*, pág. 160.
9. J. BROWN. *Op. Cit.*, pág. 83.
10. J. POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid (1985), pág. 136 y 196. Así lo vemos en el retrato de Rafael para Julio II y el que realiza Tiziano para Carlos V.
11. E. OROZCO DIAZ. *El Barroquismo de Diego de Silva Velázquez*, Madrid (1965) pág. 64. Siendo este recurso claramente barroco ya Panofsky da cuenta en su libro *Idea* de que Alberti en su tratado *De pintura* manifiesta este recurso como uno de los medios comunicativos que debe realizar el pintor. Así lo apreciamos en una de las primeras obras del siglo XV como es *el fresco de la Trinidad* que realizara Massaccio.
12. Crf. J.M. VALVERDE, *Breve Historia y Antología de la Estética*, Barcelona (1987), pág. 73.
13. F. CHECHA Y J. M. MORAN, *El Barroco*, Madrid (1982), pág. 198.
14. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 52.
15. J. POPE HENNESSY, *Op. Cit.*, pág. 193 y 225.
16. F.J. SANCHEZ CANTON, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona (1984), pág. 129.
17. E. OROZCO DIAZ, *El Barroquismo en Diego de Silva Velázquez*, pág. 161.
18. J.J. MARTIN GONZALEZ, *Op. Cit.*, pág. 31.
19. J.M. GONZALEZ DE ZARATE, "Saavedra Fajardo y la literatura Emblemática". En *Traza y Baza X*, pág. 124 y 125. Para Plinio la encina es la imagen del gobernante protector del Estado. La vara que vemos crecer junto al árbol se asocia emblemáticamente con la formación del hombre en la rectitud de la virtud.
20. F. CHECA Y J. M. MORAN, *Op. Cit.*, pág. 201.

Jesús María González de Zárate.

21. E. LAFUENTE FERRARI, *Mundo y Estilo en Velázquez*, pág. 201.
22. E. OROZCO DIAZ, Op. Cit., pág. 33.
23. F. CHECA Y J. M. MORAN, Op. Cit., pág. 201.
24. Crf. F. CHECA Y J. M. MORAN, Op. Cit., pág. 198.
25. M. DIAZ PADRON, "Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias". En *A.E.A.* , nº 218, pág. 136.
26. Crf. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pag. 107.
27. A. BORELIUS, *Etudes sur Velazquez*, Linköping, (1949).
28. F. CHECA Y J. M. MORAN, Op. Cit., pág. 202.
29. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 25.
30. J.J. MARTIN GONZALEZ , Op. Cit., pág. 29.
31. M. SORIA, "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", En *A.E.A.*, pág. 93 a 108, nº 106.
32. S. ANDRES ORDAX, "Los frescos de la sala romana y mejicana del palacio Moctezuma de Cáceres", En *Norba V.*, pág. 97 a 109.
33. C. PEMAN, "Miscelanea Zurbaranesca", En *A.E.A.* , pág. 93 a 96, nº 146-147.
34. E. LAFUENTE FERRARI, Op. Cit., pág. 282.
35. J.J. MARTIN GONZALEZ, Op. Cit., pág. 56.
36. J. M. GONZALEZ DE ZARATE, *Los Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid (1987). Introducción.
37. E. LAFUENTE FERRARI, "Mundo y Estilo en Velázquez", pág. 13.
38. J. MOFFIT y W. LIEDDTKE, "Velázquez, Olivares and the baroque equestrian portrait", En *The Burlington Magazine*, (1981), pág. 529-537.
39. D. LOPEZ, *Declaración MAGISTRAL sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, Ed. Najera (1684), pág. 187.
40. S. de COVARRUBIAS, *Emblemas Morales*, Madrid (1610), pág. 249.
41. D. SAAVEDRA, *Empresas políticas*, Empresa XXI.
42. D. SAAVEDRA, Op. Cit., Empresa XX.
43. J. de MARIANA, *El rey y la Institución real*, L. III, Cap XIV.
44. A. MENDO, *Príncipe Perfecto y Ministros Ajustados*, Lyon (1662), pág. 18.
45. Crf. DUBY, *San Bernardo y el arte cisterciense*, Madrid (1981), pág. 139.
46. J. GALLEGOVelázquez, Barcelona (1983), pág. 95.

## Velázquez, pintor intelectual. La visión emblemática del retrato áulico.

47. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, Cap. IV, nº 20.
48. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 106 y ss.
49. J. BROWN Y J. ELLIOTT, *Un Palacio para un rey*, Madrid (1981), pág. 30.
50. M. de FONSECA, *Sueño político*. Ed. Madrid (1980), pág. 277. Estrofa 45.
51. E. OROZCO DIAZ, "Un aspecto del barroquismo de Velázquez". En *Varia Velazqueña I*, 197. Madrid (1960).
52. A. BLUNT, *Teoría de las artes en Italia...* Madrid (1979), pág. 48.
53. E. OROZCO DIAZ, *El barroquismo en Diego de Silva Velázquez*, pág. 125.
54. *Ibidem*, pág. 133.
55. *Ibidem*, pág. 134.
56. J.J. MARTIN GONZALEZ, *Op. Cit.*, pág. 100.
57. A. PALOMINO, *Op. Cit.*, pág. 920-922.
58. F. J. SANCHEZ CANTON, *Las Meninas y sus personajes*, Barcelona (1943).
59. J. J. MARTIN GONZALEZ, *Op Cit.*, pág. 100.
60. M. LEVY, *Painting at court*, Londres (1971), pág. 118. Para Checa es el Greco un innovador en cuanto a la representación del retrato del artista, pues debido a su concepción de la pintura como arte liberal presenta al pintor en su trabajo, con la paleta como claro orgullo de su profesión. F. CHECHA, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid (1983), pág. 392.
61. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 3.
62. F. PACHECHO, *Op. Cit.*, pág. 247 T.I.
63. Cfr J.J. MARTIN GONZALEZ, *Op. Cit.*, pág. 16.
64. K. JUSTI, *Velázquez y su siglo*. Madrid (1953).
65. Cfr. J. BROWN, *Imágenes e ideas de la pintura española en el siglo XVII*, pág. 118.
66. *Ibidem*.
67. *Ibidem*, pág. 115-142.
68. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 259.
69. J. A. EMMENS, "Les Menines de Velázquez. Miroir des Princes pour Philippe IV". En *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1961), pág. 51 a 78.
70. J. PEREZ DE MOYÁ, *Filosofía Secreta*, II, 65.
71. *Ibidem*, I, 311.
72. E. WIND, *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona (1972), pág. 277.

Jesús María González de Zárate.

73. J. MOFFIT. "Image and meaning in Velazquez's water-carrier of Seville". En *Traza y Baza* VII, pág. 5 a 25.
74. A. PALOMINO. *Op. Cit.*, pág. 907.
75. J. M. PITA ANDRADE, "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués de Carpio". En *A.E.A.*, nº 99, pág. 235.
76. J. GUDIOL, *Velázquez*, Barcelona (1973), pág. 147.
77. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 125.
78. K. JUSTI. *Op. Cit.*, pág. 470.
79. J. BROWN, *Velázquez, pintor y cortesano*, pág. 125.
80. H. de SOTO, *Empresas Moralizadas*, Madrid (1599).
81. J. M. GONZALEZ DE ZARATE, "El retrato en el Barroco y la Emblemática: Velázquez y *La Lección de Equitación del Príncipe Baltasar Carlos*" En *B.M.I. Camón Aznar*, XXVII (1987), pág. 27 a 38.
82. J. CAMON AZNAR, "El impresionismo en Velázquez". En *Goya* 37-38, pág. 137 y ss.
83. F. CHECA Y J. M. MORAN, *Op. Cit.*, pág. 198.
84. J. GALLEGO, "Velázquez, pintor de retratos", En *Goya* 37-38, pág. 32 y ss.



Lám. 1.- Velázquez. *Don Juan de Austria.*



Lám. 2.- Velázquez. *Pablo de Valladolid.*



Lám. 3.- Velázquez. *Felipe IV -de Fraga-.*



Lám. 5.- Velázquez. *Felipe IV.*



Lám. 4.- Velázquez. *Felipe IV.*



Lám. 6.- Rafael. *Julio II.*



Lám. 7.- Masaccio. *La Trinidad.*





Lám. 8.- Velázquez. *Conde Duque de Olivares.*



Lám. 9.- Velázquez. *Infante Don Carlos.*



Lám. 10.- Rubens. *Felipe IV.*



Lám. 11.- Seisenegger. *Carlos V con un mastín*. Tiziano. *Recreación del mismo tema.*



Lám. 12. Van Laethen. Detalle. *Tríptico del Juicio Final.*



Lám. 13. Carreño. *Carlos II.*



Lám. 14. Pantoja de la Cruz. *Felipe III.*



Lám. 15. Velázquez. Felipe IV vestido de castaño y plata.



Lám. 16.- Velázquez. Felipe IV en traje de cazador.



Lám. 17.- Velázquez. El cardenal infante Fernando en traje de cazador.



Lám. 18.- Velázquez. *Baltasar Carlos en traje de cazador.*



Lám. 19.- Covarrubias. *Emblema CCLII.*



Lám. 20.- Bruck. *Emblema LIV.*



Lám. 21.- Saavedra. *Empresa LXX.*



Lám. 22.- Velázquez. *María Teresa.*



Lám. 23.- Velázquez. *Detalle. Infante Don Carlos.*



Lám. 24.- Velázquez. *Detalle. Infante Felipe el Próspero.*



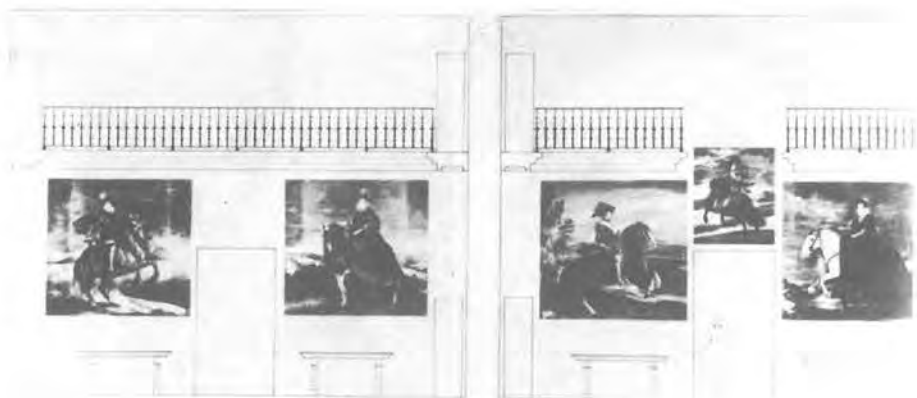
Lám. 25.- Velázquez. *Detalle. Felipe IV vestido de castaño y plata.*



Lám. 26.- Ticiano. *Carlos V en la batalla de Mühlberg.*



Lám. 27.- Según Rubens. *Felipe IV.*



Lám. 27.- Palacio del Buen Retiro. Salón del Reino. Reconstrucción de los muros Oriental y Occidental según Tormo.





Lám. 28.- Bartolomé González y otros.  
*Felipe III.*



Lám. 29.- Velázquez. *Felipe IV.*



Lám. 30.- Stradanus. *Nerón.*



Lám. 31.- Alciato. *Emblema XXXV.*



Lám. 32. Saavedra. *Empresa XXXVIII.*



Lám. 33.- Velázquez. *Baltasar Carlos*.



Lám. 34.- Velázquez. *Baltasar Carlos. Detalle*.



Lám. 35.- Stradanus. *Domiciano*.



Lám. 36.- Covarrubias. *Emblema LXIV*.



Lám. 37.- *Margarita de Austria.*



Lám. 38.- *Stradanus. Calgula.*



Lám. 39.- *Isabel de Borbón.*



Lám. 40.- *Stradanus. Galba.*



Lám. 41.- *Palacio del Buen Retiro. Salón del Reino. Muros septentrional y meridional.*



Lám. 42.- Velázquez. *Conde Duque de Olivares.*



Lám. 43.- Stradanus. *Otho.*



Lám. 44.- Tempesta. *Julio Cesar.*



Lám. 45. Borja. *Empresas.*



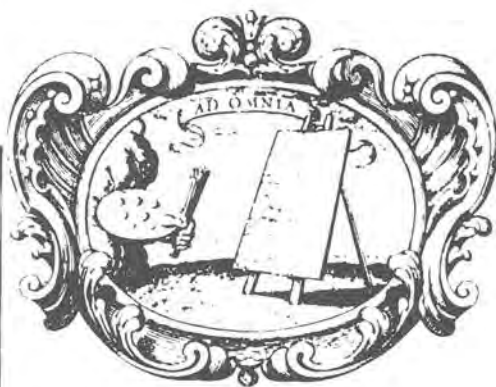
Lám. 46.- Velázquez. *Las Meninas*.



Lám. 47.- Velázquez. *Detalle. Las Meninas*.



Lám. 48.- Velázquez. *Detalle. Las Meninas*.



Lám. 49.- Saavedra. *Empresa II*.



Lám. 50.- Carducho. *Diálogos de la Pintura*.



Lám. 51.- Velázquez. Detalle. *Las Meninas*.

Vndique illæfus.  
**EMBLEMA XXIIIX.**



Lám. 52.- Solórzano Pereira. *Emblema XXVIII.*

Armis, & Litteris.  
**EMBLEMA XXVI.**



Lám. 53.- Solórzano Pereira.  
*Emblema XXVI.*



Sapientia Principis, Salus Populis.

EMBLEMA XXI.



Lám. 54.- Solórzano Peretra. *Emblema XXI.*



Lám. 55.- Velázquez. *Lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos.*



Lám. 56.- Velázquez. *Lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos.*



Lám. 57.- Velázquez. *Lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos.*



Lám. 58.- Saavedra. *Empresa LXXIV.*



Lám. 59.- Saavedra. *Empresa LX.*