

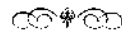



LA CONVIVENCIA CON LA IMAGEN EN EL BARROCO HISPÁNICO

Javier Portús Pérez / España

LA CONVIVENCIA CON LA IMAGEN EN EL BARROCO HISPÁNICO

Javier Portús Pérez / España



urante el Barroco se amplió notablemente la casuística de las imágenes, tanto en lo relacionado con su producción como con su recepción. Algunos géneros, como el paisaje o la naturaleza muerta conquistaron entonces su autonomía, y otros ya existentes, como el retrato, adoptaron formas cada vez más variadas. Igualmente cambió la composición y expectativas del público, y fueron cada vez más numerosos los sectores de la población con capacidad para influir en el desarrollo artístico. Esa es una de las causas, precisamente, de la ya comentada revolución en los géneros.

En esa época estaba muy extendida la idea del carácter abierto de las imágenes, las cuales tenían unos valores plásticos y narrativos susceptibles de ser percibidos e interpretados de formas diferentes, de acuerdo con la cultura, la experiencia o las expectativas del público. Eso ocurría también en algunas formas literarias (como el teatro), y dificulta la tarea del historiador actual que se empeña en encontrar un significado unívoco a las cosas.¹

Resulta muy útil, por ejemplo, comparar las descripciones de una misma fiesta redactadas por personas diferentes. En las que tuvieron lugar en Madrid en 1622 con motivo de las canonizaciones de los santos Isidro, Teresa, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, la Compañía de Jesús organizó un desfile con sus alumnos para retirar el cartel anunciador de su certamen poético. Era una máscara muy compleja, de contenido astrológico, pues incluía representaciones de los planetas, signos y correlaciones, acompañadas de las profesiones sobre las que ejercían influencia. También participaba un complicado carro dedicado a los nuevos santos jesuitas. Se pretendía exaltar a Ignacio y Francisco Javier por su benéfica influencia en la tierra y en el cielo. La máscara fue inventada por el padre Chirino de Salazar, que fue también el autor de la relación, en la que se muestra conciente de la dificultad de interpretación de la misma. Ese hermetismo lo conocemos también a través del testimonio de Juan de Manzanares, que dejó escrito un diario en el que se comprueba que sólo pudo identificar las Partes del Mundo y no advirtió que se establecía una relación entre las profesiones y los planetas. Pero, en el fondo, para los planes de los organizadores tampoco era muy importante que los espectadores supieran identificar el complejo programa iconográfico, pues

les bastaba con que se dejaran deslumbrar por el despliegue de orden y riqueza, e incluso el mismo hermetismo interpretativo actuaba en sí mismo como un valor que les aportaba prestigio.²

La cada vez más fluida convivencia con las imágenes y la extensión de la afición por la pintura entre capas más amplias de la población hizo que en el Barroco se intensificara la dialéctica entre conceptos contrapuestos relacionados con la percepción. Se distinguía cada vez más entre el juicio (que era científico y objetivo) y el gusto (que era subjetivo), o entre "ver" y "mirar", relacionando esta última con la capacidad para apreciar en todas sus posibilidades las obras de arte.

A continuación vamos a ver varias imágenes relacionadas con la corte española que nos muestran distintas formas de diálogo entre pintura, pintores y sociedad en el Siglo de Oro español. Algunas de ellas nos enseñan cómo la calidad artística está dotada en sí misma de significado; otras muestran que en ocasiones la propia técnica artística también puede revestirse de contenido; y en algún caso podremos ver una operación bastante definitoria del barroco pictórico en España, como es la utilización de la pintura como instrumento para expresar la conciencia histórica del artista. Todo ello sirve para sospechar hasta qué punto la casuística de la imagen se hizo compleja en esa época, y el contenido no sólo dependía de los valores estrictamente iconográficos de la pintura, sino también de cuestiones directamente relacionadas con su condición de obra de arte.

Una de las principales dificultades a las que se enfrenta el historiador del arte cuando reflexiona sobre imágenes del pasado es la identificación de un marco interpretativo fiable y adecuado. El paso de los siglos hace que los significados y connotaciones originales se pierdan o enmascaren, y su identificación sea penosa y siempre insegura. Afortunadamente, la literatura del Siglo de Oro es bastante rica en alusiones a obras de arte, y eso permite acercarnos a parte de su significado o significados originales. El estudio de esas referencias por lo general nos avisa de la necesidad de ser cautos en nuestras lecturas iconográficas y nos enseña algo obvio que a veces se nos olvida: Un espectador del siglo XVII nunca olvida que forma y contenido son dos realidades inseparables de una pintura.

Un magnífico ejemplo de la manera en que se veían y leían las obras de arte en esa época lo proporciona el *Retrato ecuestre*

de Felipe IV (ver portada). Se trata de una de las principales obras que realizó Rubens durante su segundo viaje a la corte española, y hasta su pérdida durante el incendio del Alcázar en 1734 fue uno de los retratos reales más famosos de un monarca español.³

Lo conocemos a través de una copia en la que quizás intervino Velázquez (Florencia, Uffizi). El cuadro llamó poderosamente la atención en la corte, y fue objeto de sendos poemas de Lope de Vega y López de Zárate y un comentario en prosa de Juan de Piña,⁴ que nos sirven para reconstruir las expectativas que el público de la época se formaba ante ese tipo de retratos de carácter político y alegórico, y las respuestas que se producían. López de Zárate utiliza el cuadro como excusa para alabar a su modelo, lo que constituye un recurso habitual en la poesía dedicada a retratos reales. Juan de Piña da un paso más, y aunque no olvida la alabanza a Felipe IV, insiste en las cualidades artísticas de la pintura. Para ello recurre a la comparación tópica entre arte y naturaleza, y compara a Rubens con Apelles, reivindicando las cualidades del pintor moderno. Además, describe con precisión los elementos narrativos del cuadro, explica su significado y hace algunas apreciaciones de carácter técnico y estilístico. Acaba con una extensa referencia a Rubens, en la que afirma su calidad intelectual y su destacada posición social, pues afirma que "en su mano parecía tener todas las ideas" y que es "muy ilustre caballero flamenco" que se había hecho acreedor de una renta de catorce mil ducados. En estos párrafos conviven consideraciones puramente narrativas con explicaciones simbólicas, caracterizaciones formales e información sobre el artista. Es decir, narración, recursos estilísticos, tradición histórica y personalidad artística son elementos que había que tener en cuenta a la hora de enfrentarse a una obra de arte. Pero los tres comentarios describen un marco simbólico bastante simple y elemental.

Lope de Vega, que de los tres era quien tenía una mayor experiencia vital y literaria y una afición más desarrollada a la pintura, aportó un poema muy rico en contenidos de carácter histórico artístico. En Rubens había encontrado un alma gemela no sólo en lo que se refería a su extraordinaria fecundidad sino también a su postura ante la tradición; y en su verso insiste en la novedad del estilo del flamenco, quien constituye la alternativa moderna a Tiziano, a Italia en general y a los grandes artistas de la antigüedad clásica. Es decir, le atribuye una capacidad de renovación similar a la que se adjudicaba a sí mismo.⁵ En esa retórica jugaba un papel importante el tema de la envidia, que es para Lope el sentimiento característico de los que se oponían a la renovación. Pero el escritor no se contenta con describir narrativamente el cuadro, alabar a su autor, o ponderar su novedad, sino que hace una caracterización estilística, lo que es bastante raro en la España de esa época. Supo identificar que la gran aportación de Rubens a la tradición clásica consistía en haber profundizado en el uso de las posibilidades narrativas y expresivas del color, y gran parte de su poema tiene alusiones cromáticas. Así, cuando describe el proceso creativo de la

Naturaleza no habla tanto de formas como colores, y usa objetos o fenómenos (nieve, ocaso, jacintos, topacios, peces, flores, claveles jazmines) que tienen claras connotaciones en este sentido. Como también la tiene la propia construcción de los versos. Por ejemplo: "la maravilla en oro, / en blanco esmalte con mayor decoro / los átomos de nieves, los jazmines, / y el breve y casto honor de los jazmines, / desde que nace cana / la azucena en cristal, la rosa en grana". Es decir, Lope, en este poema en el que hace pocas alusiones al regio modelo del retrato, y se centra en la alabanza a la obra de arte y a su autor, se nos muestra ya como un aficionado plenamente barroco, que sabe juzgar en términos de gusto y que ya tiene una arraigada conciencia histórica.

Tanto Lope como Piña o López de Zárate coinciden a la hora de identificar la claves narrativas del cuadro, que para ellos representa básicamente a Felipe IV como héroe católico triunfante, que con la ayuda de la Justicia Divina y la Fe vence a la Heregía. Probablemente todas las figuras, objetos y acciones que aparecen son susceptibles de una interpretación más compleja, pero los tres testimonios señalan un mismo significado predominante, y nos pueden servir para reconstruir el marco significativo en el que hay que situar la interpretación de las obras de arte.

En este sentido, hay que tener en cuenta también la importancia del género figurativo. Muy probablemente no se tenía la misma actitud cuando se estaba ante una pintura que cuando había que interpretar, por ejemplo, un emblema o un jeroglífico, pues se trataba de un género basado en códigos simbólicos complejos. Además, un emblema era ante todo una imagen que descifrar, y un cuadro tenía unos contenidos estéticos que en aquél apenas existía. Esto no quiere decir que no existieran jeroglíficos fáciles o pinturas con contenidos muy sutiles; pero sí marca una tendencia. De hecho, la mayor parte de las descripciones de pinturas (excepto las que se incluyen en contextos herméticos) que nos ha dejado la literatura del Siglo de Oro español proponen interpretaciones poco rebuscadas.

Muchas de las imágenes de contenido político basaban su eficacia precisamente en la claridad con que se transmitía su significado más importante. Es el caso, por ejemplo, de los dos cuadros principales que adornaban el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, cuyo contenido se nos desvela a través de testimonios contemporáneos. Se trata de *La recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maino, y *La rendición de Breda*, de Velázquez (los dos en Madrid, Museo del Prado). Ambos están inspirados en sendas obras de teatro. La primera de ellas era la pintura más importante de todo el conjunto desde el punto de vista de su significado, pues era la única en la que aparecía el rey y en la que se desvelaba el sentido último de las batallas.⁶ En primer término vemos a una mujer y un hombre atendiendo a un herido, junto a los cuales aparece otra mujer rodeada de niños, en una imagen que a cualquier espectador de la época evocaba la alegoría de la Caridad. A la derecha, un grupo de



La recuperación de Bahía, Juan Bautista Maíno, Museo del Prado, Madrid.

holandeses vencidos se congregan arrodillados, y algunos de ellos alzan sus brazos implorando perdón. Frente a ellos, subido a un estrado, se encuentra don Fadrique de Toledo, el general vencedor, que señala hacia un tapiz bajo dosel en el que el rey Felipe IV está siendo coronado de laurel por Minerva y Olivares, quienes sojuzgan a la Herejía, la Discordia y el Engaño. Es una imagen que nos habla de caridad, de perdón y de un sistema muy claro de intermediaciones. Don Fadrique de Toledo está ofreciendo el perdón a los vencidos, pero no lo hace en nombre propio sino en el de su rey, quien a la vez se ve directamente asistido por su valido el conde duque de Olivares. Y si hubiera dudas sobre el papel y la responsabilidad de este último, las despejaría la espada con un ramo de olivo, que no sólo hace alusión a su propio título nobiliario, sino que es referencia directa a su uso del poder militar para imponer una especie de "Pax Hispanica". En el fondo, ese es el tema en torno al cual gira todo el ciclo del Salón de Reinos.⁷

La obra de Maíno está inspirada en *El Brasil restituido*, una comedia de Lope de Vega cuya lectura añade algún significado complementario al cuadro. En ella don Fadrique expresa su

determinación de mostrarse inflexible ante los vencidos; pero decide que sea en última instancia el rey quien tome la decisión, pues conoce su magnanimidad:

"No pienso / admitir yo condiciones / de paz ni otros conciertos (...) / Mas porque conozco el pecho / de aquel divino monarca, / que cuanto es juez severo / sabrá ser padre piadoso / reconociendo su imperio, / desde aquí le quiero hablar, / y porque en mi tienda tengo / su retrato, mientras le hablo / pon la rodilla en el suelo". Una acotación escénica dice: "Descúbrese el retrato de S.M. Felipe IV, que Dios guarde, amén". Continúa don Fadrique: "Magno Felipe, esta gente / pide perdón de sus yerros; / ¿Quiere vuestra majestad / que esta vez los perdonemos? / (comenta) Parece que dijo sí".

La pintura, como vemos, introduce también personajes que no se hallan en la obra de teatro, como el conde duque, lo que se explica no sólo porque fue la personalidad principal que estuvo detrás de la decoración del Salón de Reinos y del Buen



La rendición de Breda, Velázquez. Museo del Prado, Madrid.

Retiro en general, sino también porque es el único cuadro de todo el conjunto en el que hay una referencia explícita a Felipe IV.

En *La rendición de Breda* volvemos a encontrar una imagen con un contenido general muy nítido. A diferencia de Maíno, Velázquez prescinde de intermediarios alegóricos y construye una compleja composición en la que todos los elementos tienen como objeto arropar el motivo central, que no es otro que el gesto con que Ambrosio de Spínola recibe las llaves de Breda de manos del general vencido. Es un mensaje que se transmite de forma clara y directa, lo que permite que haya podido ser fácilmente comprendido generación tras generación.⁸

En vez de describir la rendición como un acto de sumisión y humillación, la convierte en una ceremonia a través de la cual puede expresarse la magnanimidad, la generosidad y la comprensión. Esa idea está ya presente en dos importantes precedentes

literarios, y probablemente le fue sugerida o impuesta a Velázquez, pues un pintor no tenía la autonomía intelectual suficiente como para imponer un mensaje de este tipo en un lugar tan público y notorio como el Salón de Reinos. Pero lo que sí resulta genial y original es la manera como ha desarrollado el concepto.

Uno de esos precedentes es una crónica histórica, la llamada *Obsidio Bredana*, de Hermann Hugo, quien insiste en la caballería que presidió el acto de rendición: "El Marqués, rodeado de una bella tropa de nobleza, miraba pasar él mismo con mirada moderadamente victoriosa, el fausto honorable de su triunfo, desde el intersticio que había entre la ciudad y nuestro último gran atrincheramiento, saludando y abrazando cortésmente a los jefes, uno tras otro: y haciendo gran honor al venerable anciano Justino de Nassau". Alude a la clemencia y generosidad, pero no habla ni de entrevista ni de abrazo entre ambos, que es el recurso que utiliza Velázquez para plasmar esas ideas.



Juan de Courbes. Don García Hurtado de Mendoza. Ilustración de la Historia...de Cuenca, de Pedro Mártir Rizo.

Por su parte, Calderón en *El sitio de Breda* se inventa un diálogo entre los dos generales, que incluye la famosa contestación de Spínola:

Justino, yo las recibo (las llaves),
Y conozco que valiente
Sois; que el valor del vencido
Hace famoso al que vence.

Esta insistencia en la generosidad en parte se puede relacionar con el talante del propio Spínola, un político razonable y dialogante, que siempre trató de buscar una solución poco traumática para el conflicto con Holanda. Sin embargo, sus raíces hay que verlas más allá, y buscarlas en el papel providencialista que a sí misma se adjudicaba la monarquía hispánica. En la escena hay una mezcla de moral cristiana y moral caballeresca, que ayudaba a relativizar los éxitos y los fracasos militares. Pero todo esto, por supuesto, no estaba reñido con el horror y el espanto que traía consigo la campaña bélica. Desde el punto de vista político *Las lanzas* y las obras literarias anteriores contienen un elemento significativo.⁹ No estamos ante un ejército que vence a un grupo de rebeldes, sino ante dos ejércitos que se enfrentan limpiamente dentro del anchísimo margen que ofrecen las leyes de la guerra. Eso es lo que hace posible que la rendición se desarrolle en los términos caballerescos que se reflejan en el cuadro.

La idea de intermediación (que ya aparecía en el cuadro de Maíno) es uno de los conceptos fundamentales de la iconografía política del barroco hispánico, y generalmente se expresa de

forma muy directa. Una estampa grabada por Juan de Courbes, que se incluye en la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* de Pedro Mártir Rizo nos deja ver a García Hurtado de Mendoza con bastón de mando y armadura con distintas insignias devocionales, que señala hacia un retrato de Felipe II protegido por un dose.¹⁰ Junto a él. Dos indios araucanos le presentan sendas bandejas en las que aparecen un cetro y una corona. A la izquierda una mano sostiene un pequeño estandarte con un orbe coronado por una cruz, haciendo alusión a la idea del imperio cristiano. Esta imagen también tiene un paralelo teatro. Se trata de la obra de Lope de Vega *El arauco domado*, cuya escena final nos presenta a García Hurtado de Mendoza dirigiéndose a una estatua de Felipe II, en cuyo nombre ha tomado posesión de las tierras conquistadas y se dispone a hacer los repartimientos.¹¹

En 1629, el año en que se publicó la estampa anterior, nació el príncipe Baltasar Carlos, en quien se depositaron las esperanzas de sucesión dinásticas hasta su muerte en 164 ¿?. Es el protagonista



Retrato de Carlos II. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

de *La lección de equitación* (Gran Bretaña, col. Duques de Westminster), en la que Velázquez construye un discurso de intermediaciones políticas.¹² El protagonista es el príncipe, que monta un caballo en corveta, una posición estrechamente asociado a los retratos ecuestres de los gobernantes, por cuanto era símbolo de todos conocido de autodomínio. Al fondo en un balcón del palacio del Buen Retiro, aparecen sus padres, que contemplan la lección. Y entre ambos, vemos al conde duque de Olivares, con espuelas, que recibe una lanza de Alonso Martínez de Espinar, ayudante del príncipe. A su lado está Juan Mateos, montero mayor. Lejos de ser una descripción anecdótica de un episodio de la educación del príncipe, la escena tiene una clave política algo más compleja, pero fácilmente interpretable en sus líneas esenciales, por cuanto que refleja la realidad de ese momento, con un conde duque que llevaba las riendas del estado.

El significado de las obras de arte durante el Barroco no sólo dependía de circunstancias puramente iconográficas, sino que también estaba determinado por el medio expresivo o por el contexto retórico. Un buen ejemplo lo proporciona otra imagen política relacionada con la Casa de Austria. Se trata del retrato de Carlos II (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano), que tradicionalmente se vincula con Herera Barnuevo y su taller. Como en los casos anteriores, el discurso principal es claro. El rey niño aparece rodeado por las insignias de su poder, y por las efigies de sus antepasados, que entre todos forman una línea dinástica que legitiman el ejercicio del poder por parte de Carlos.¹³ Sin embargo, varían los significados de los retratos, dependiendo de su tamaño, de su iconografía o de su medio. Sobre él hay una pintura con el retrato de su madre, caracterizada en su condición de reina regente. Al fondo vemos a su padre, cuya majestad se expresa a través del recurso de mostrarlo a caballo y en corveta. Cerca tiene un libro de retratos, en los que se hace evidente la idea de sucesión. Al pie del libro, sendas miniaturas, probablemente de su hermanastra y su cuñado. De entre todos los tipos de retratos, la miniatura era sin duda el que tenía un significado más íntimo y familiar, y en ese sentido está utilizada aquí. A la derecha vemos a Carlos V, que aparece representado no en una pintura sino en una escultura de bronce. El águila de doble cabeza con las armas rendidas a sus pies es un atributo heroico, así como la propia vista de perfil del emperador o el laurel que rodea su cabeza, en un esquema que remite a la Antigüedad. Carlos V era el antepasado más prestigioso del rey niño, y para subrayar su importancia el pintor ha optado por representarlo en forma de estatuas, con numerosas connotaciones clásicas.

Uno de los fenómenos que caracterizan el Barroco en el arte y la literatura españolas es la extensión de la conciencia histórica. Los creadores no sólo se muestran cada vez más conscientes de su pertenencia a una tradición, sino que en muchos casos reflexionan en sus propias obras sobre esa misma tradición y el papel que les está reservado en ella. Es uno de los temas centrales

de *Las hilanderas*, un cuadro típicamente barroco por muchos motivos. Por ejemplo, porque en él se subvierten las leyes de la narración clásica, y la escena principal aparece en segundo término. También por la ambigüedad de su construcción espacial, o por la variedad de significados que transmite y de lecturas distintas que propicia. Con frecuencia ha sido interpretado en clave moral y política. Pero también cabe una lectura que asume que se trata de una obra en la que su autor reflexiona sobre sí mismo y su arte. Son lecturas que, por lo demás, no resultan excluyentes.

Como ha demostrado su primera mención en un inventario (que data de 1664), el verdadero tema del cuadro es la "fábula de Aracne". Ésta era una mortal que tenía una suprema habilidad para el arte de la tapicería y entró en competición con Minerva, la diosa de las artes y la sabiduría, que decidió castigar su atrevimiento convirtiéndola en araña, con el pretexto de que había osado representar en un tapiz los amores de Júpiter, su padre. Ambas aparecen al fondo del cuadro, ante un tapiz del que sólo se distinguen algunos fragmentos.¹⁴ Sin embargo, son suficientes como para que cualquiera que conociera las colecciones reales españolas pudiera identificar la escena con *el rapto de Europa*. Pero no era un rapto de Europa cualquiera, sino que reproduce el que pintó Tiziano para Felipe II, formando parte de las famosas "poesías", o serie de fábulas mitológicas. En 1628 llegó a Madrid Rubens, que venía en misión diplomática, pero que dedicó gran parte de su tiempo a realizar retratos y algún cuadro devocional para el rey y los nobles y, sobre todo, a copiar gran parte de los Tizianos de las colecciones reales. Rubens era por entonces el pintor más famoso de toda Europa, y en esa copia sistemática de Tizianos no debemos ver sólo un deseo de seguir aprendiendo, sino también una voluntad de medirse con el que era una de las figuras principales de la tradición clásica. De hecho, en varios casos no se dedicó meramente a copiar, sino que tradujo las composiciones del veneciano a su propio estilo, y en alguna ocasión (como en el Adán y Eva) llegó incluso a enmendar lo que él consideraba errores de su antecesor.¹⁵ De esa operación fue resigido privilegiado Velázquez, que compartía taller con él. Cuando pintó *Las hilanderas*, en la corte española estaban el original de Tiziano y la copia de Rubens, que había comprado Felipe IV tras la muerte del pintor.

Velázquez se hace eco de la historia de competencia y superación protagonizada por Tiziano y Rubens y la inscribe en un contexto narrativo muy preciso, pues la fábula de Minerva y Aracne también podía ser interpretada desde ese punto de vista. Así lo hizo, por ejemplo, Juan Pérez de Moya, autor de la *Philosophia secreta*, que fue uno de los tratados de reflexión mitológica más difundidos de su época. El mismo Velázquez poseía un ejemplar en su biblioteca. En el capítulo dedicado a ese mito afirma que sirve "para darnos por este mudamiento ejemplo de que aunque uno sea muy docto en su arte, puede venir después quien le exceda, añadiendo algunas novedades, como en todos los oficios y ciencias se hace".¹⁶ Es decir, el

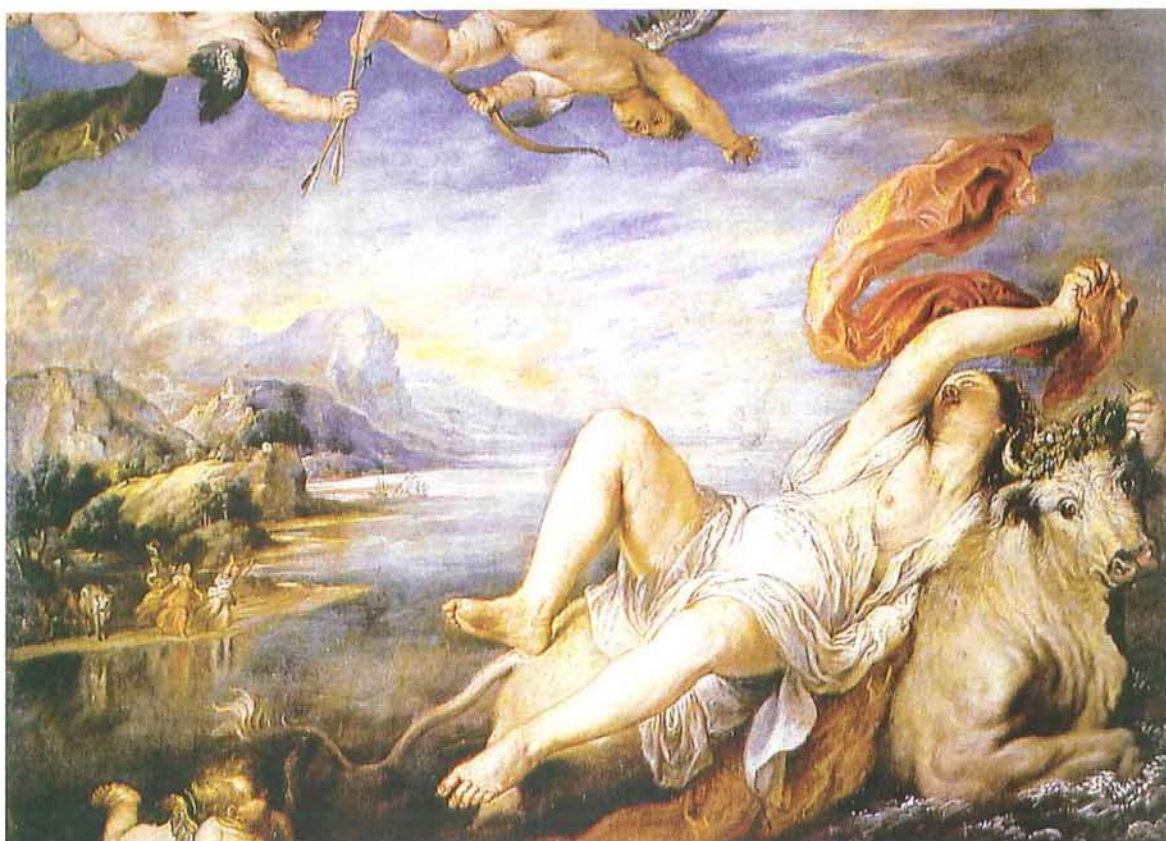
pintor retoma la historia de Tiziano y Rubens y la prolonga, colocándose él mismo como último eslabón de una cadena de competencia y superación. Pero él, en vez de actuar como Rubens, que se limitó a traducir a su estilo pictórico la composición del veneciano, reclama como suyo el campo de la sutileza y la inteligencia, convirtiendo la imagen del Rapto de Europa en la clave de una complejísima trama narrativa.¹⁷ Los contenidos históricos artísticos de *Las hilanderas* no se acaban aquí. Hace mucho tiempo Angulo señaló la referencia a Miguel Ángel, y recientemente se ha puesto en relación el movimiento de la rueca con un pasaje de Plinio el Viejo. Además, hay una reflexión muy clara sobre la conversión de materia en forma, que era uno

de los tópicos del pensamiento artístico de la época: en primer término vemos a las hilanderas trabajando con la materia; y al fondo ésta se ha convertido en forma (el tapiz) gracias al poder vivificador del arte. Entre ambos espacios encontramos unos escalones, que son atributo bien conocidos de la progresión en el pensamiento.

Esta obra maestra es, entre otras muchas cosas, un manifiesto del poder de la invención y de la idea de novedad como motor de desarrollo de la creación artística. La misma novedad que constituye una de las ideas más queridas por la estética barroca y que también reclamaban para sí Lope de Vega y Rubens en los versos citados páginas atrás.

Las Hilanderas. Velázquez, Museo del Prado, Madrid.





El rapto de Europa. Tiziano. Isabella Stewart Gardner. Museum. Boston.



El rapto de Europa. Copia de Tiziano por Rubens. Museo del Prado. Madrid.

NOTAS

- 1 Para todos estos temas es básico Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.
- 2 Véase Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, 1999, p. 45.
- 3 Alexander Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, Cambridge, 1999.
- 4 Los poemas de Lope de Vega y López de Zárate se estudian y reproducen en Larry L. Ligo, "Two Seventeenth-Century Poems which link Rubens' Equestrian Portrait of Philip IV to Titian's Portrait of Charles V", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXV (1970), pp. 345-354. La descripción de Juan de Piña apareció en *Casos prodigiosos y cueva encantada* (1629). Para los poemas véase también F. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age*, Cambridge, 1979, pp. 197 y ss.
- 5 El documento fundamental para conocer la postura de Lope de Vega ante la tradición es su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.
- 6 Jonathan Brown y John Elliot, *Un palacio para el rey*, Madrid, 1988, pp. 194-200.
- 7 Brown y Elliot, Op. Cit.
- 8 En este sentido resulta muy significativo el hecho de aunque *Las lanzas* sean una de las obras más importantes y conocidas de Velázquez, el número de ensayos que se le han dedicado sea mucho menor que los que tienen como tema *Las hilanderas* o *Las meninas*, que son cuadros de una ambigüedad significativa muy superior.
- 9 Para todos estos temas véase Simon A. Vosters, *La Rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, 1973.
- 10 José Manuel Matilla, *La estampa en el libro barroco. Juan de Coubes*, Vitoria, 1991, n.º 50.
- 11 Catálogo de la exposición *El linaje del emperador*, Cáceres, 2000, p. 380.
- 12 Jesús María González de Zárate, "El retrato en el Barroco y la emblemática: Velázquez y *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*", *Boletín del Instituto y Museo camón Aznar*, 27 (1987), pp. 27-38.
- 13 Victor Mínguez, "El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 45 (1991), pp. 71-81.
- 14 Véase Diego Angulo, *Velázquez: Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor* (1947), Madrid, 1999, pp. 122 y ss.
- 15 Véase Jeffrey A. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, 1989.
- 16 Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta* (1585), Barcelona, 1975.
- 17 Javier Portús, *Pinturas mitológicas de Velázquez*, Madrid, 2002, pp. 95-113.