

dos más esquemáticamente. El cabello cae en largas madejas, que serpentean sobre la frente. El bigote es largo y terminado en punta. La barba se dispone formando madejas exentas. El cabello se extiende ampliamente por la espalda, de forma ordenada, separándose las crenchas. El cuerpo es fino, escurrido, casi cilíndrico. Se cubre con el manto, que forma por atrás pliegues acanalados, constituyendo un conjunto triangular.

Si se compara esta obra con piezas de los retablos de la iglesia, se perciben similitudes. Estos retablos fueron atribuidos por Jesús Urrea a Fernández de la Vega¹, habiendo demostrado documentalmente Ramallo Asensio que son de él². La arquitectura pertenece a Pedro Sánchez de Agrela. Barbas y cabellos son muy similares a los que presentan los relieves del Buen Pastor y Cristo Resucitado. El torso de este último se asemeja al del Ecce Homo. El esquema triangular se advierte en el paño de pureza del Resucitado, y asimismo en el relieve de la Visitación. Los dobles del paño de pureza del Resucitado son análogos asimismo a los del Ecce Homo.

Podrían añadirse obras similares, gracias al conocimiento que ahora tenemos de la obra de Fernández de la Vega. Así la cabeza del Nazareno de Soto de Aller y el Cristo de la Oración del Huerto, del retablo de la capilla de Malleza, en la Colegiata de Salas (Asturias).

Hay que advertir, que aunque la cabeza deriva de Gregorio Fernández, el modelo de manto tallado es ajeno a este maestro. Por otro lado la policromía tampoco es vallisoletana.

El convento de Agustinas Recoletas perteneció al patronato de don Bernardo Caballero de Paredes, natural de Medina del Campo, y lo ejerció siendo obispo de Oviedo. Su escudo de armas campea en los retablos, el retablo mayor-relicario, en la cúpula y en la fachada del templo. Costeó los dos retablos comentados y sin duda dotó al convento pródigamente. Esta escultura será, pues, una de las piezas de su legado.—J. J. MARTÍN GÓNZÁLEZ.

SOBRE LA OBRA DEL RETABLO MAYOR DEL MONASTERIO DE LAS HUELGAS (BURGOS)

Recientemente se han localizado los documentos notariales referentes a las contratas efectuadas durante la segunda mitad del siglo XVII para la ejecución del retablo mayor de la iglesia del monasterio de Las Huelgas en Burgos. Esta obra venía atribuyéndose a la intervención de Policarpo de Nestosa y de Juan de Pobes según referencias publicadas por J. L. Monteverde¹. A su vez, el profesor Martín González la ha estudiado como significativo conjunto que, con su adaptación en profundidad al hueco de la capilla, su elevado banco y gran tabernáculo, su único cuerpo te-

¹ URREA, J., "Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega", *BSAA*, 1973, p. 500.

² RAMALLO ASENSIO, G., *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*, libro-catálogo de la Exposición celebrada en Oviedo, 1983.

¹ MONTEVERDE, J. L., *Guía turística del monasterio de Las Huelgas*, Madrid, 1961, p. 13.

trástilo de monumental orden salomónico y su magnífico remate en forma de cascarón apuntado, corresponde al tipo de retablo prechurrigueresco propio de la época². Este autor señala las especiales características de sus imágenes y relieves, las dos escenas entre los netos del banco, el excelente altorrelieve central con la Asunción entre los nichos con las imágenes de San Benito y San Bernardo y los relieves superiores así como el Calvario que preside el cascarón entre las imágenes de San Pedro y San Pablo y ángeles músicos. Todo ello, afirma, tiene claras relaciones con la escultura vallisoletana contemporánea³. Por su parte, la documentación hallada señala la intervención de distintos maestros en la obra del retablo, pone de relieve las características con que fue proyectado de acuerdo a las nuevas corrientes que caracterizan el desarrollo artístico de los últimos decenios de siglo y, a la vez, permiten fijar la autoría de las estatuas de los Reyes que, en posición orante, se sitúan lateralmente.

En efecto; según el acta notarial levantada el 1 de septiembre de 1665⁴, el maestro de arquitectura Policarpo de Nestosa y el escultor Juan de Pobes se comprometieron a realizar la obra del retablo mayor de la iglesia del monasterio ajustándose a las condiciones que se especifican, en el plazo de tres años y por la cantidad de seis mil ducados. El contrato incluye, también, una referencia detallada de las transformaciones que habían de realizarse en la capilla para lograr una correcta adaptación del retablo. El proyecto de estas reformas aparece firmado por Juan de la Sierra Bocerraiz quien, juntamente con Juan de la Sierra Puente, se compromete a realizarlas por treinta y tres mil reales de vellón. Entre los fiadores que avalan el cumplimiento de las obligaciones contraídas por los distintos maestros, figura el escultor Juan de Helgueros.

En conjunto, pues, el documento notarial pone de manifiesto la intervención y colaboración de distintos profesionales, cuya actividad en la zona burgalesa se hallaba confirmada a través de importantes actuaciones.

Consta que Policarpo de Nestosa y Juan de Pobes son los autores del retablo mayor de la iglesia de San Cosme y San Damián⁵ así como del que hoy se halla totalmente transformado en la iglesia de San Esteban⁶. A Nestosa se deben, también, los retablos de la parroquia de Villimar⁷ y el de Villahizan de Treviño⁸, entre otros. Juan de Pobes y Juan de Helgueros colaboraron igualmente en la realización de la escultura del retablo de San Cosme y San Damián, antes citado, y en el de Olmillos de Sasamón, así como en distintas obras de la catedral⁹. Juan de Helgueros intervino juntamente con Juan de la Sierra Bocerraiz en la obra de los costados del trascoro de la catedral¹⁰ y la actividad de Juan de la Sierra Puente aparece recogida en la documentación referente a obras civiles¹¹. Debe destacarse, además, que la mayoría

² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, V.II, Madrid, 1971, p. 183-4.

³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1963, p. 107-108.

⁴ A.H.P. Burgos, Prot. 3.135, año 1665, fols. 33-35.

⁵ BALLESTEROS, F., "El retablo mayor de San Cosme y San Damián", *BSAA* (1971), p. 327 y ss.

⁶ GARCÍA RAMILA, I., "Posturas y remates de la obra del retablo mayor de San Esteban en la ciudad de Burgos", *Bol. de la Inst. Fernán González* (1974), p. 623 y ss.

⁷ BALLESTEROS, F., "Un retablo de Policarpo de Nestosa en Villimar (Burgos)", *BSAA*, 1973, p. 285 y ss.

⁸ BALLESTEROS, F., "Retablo de Policarpo de Nestosa en Villahizán de Treviño", *BSAA*, 1981, p. 467 y ss.

⁹ MARTÍNEZ SANZ, M., *Historia del templo catedralicio de Burgos*, Burgos, 1866, p. 73, 207, etcétera.

¹⁰ *IBIDEM*, p. 82, 100 y 196.

¹¹ A.H.P. Burgos, Prot. 2.052, 1970, 11 septiembre.

de ellos, aunque residentes en Burgos, proceden del País Vasco y de la montaña santanderina y así consta en las referencias personales incluidas en la contrata del retablo que nos ocupa. Juan de Pobes indica que es "residente en dicha ciudad y vecino del lugar de Arnuelo de las Siete Villas de la Costa de la Mar", Juan de Sierra Boceiraiz se presenta como "vecino de Secadura de la Junta de Voto" y Juan de la Sierra Puente declara ser "morador de este compás de Las Huelgas y vecino del lugar de Solórzano"; sólo en el caso de Policarpo de Nestosa, cuyo origen vasco es bien conocido¹², se omite tal referencia y se indica que entonces es "vecino de Burgos".

En lo referente a las condiciones fijadas para la realización del retablo, su contenido evidencia el interés puesto en determinados aspectos con los que se trata de conseguir un conjunto de cuidada factura y singulares características. Como es habitual en este tipo de obras, se puntualiza en primer lugar la calidad de la madera que ha de utilizarse y, además, se hace referencia al lugar de procedencia, "Quintanar o San Leonardo por ser la madera de mexor lei". El cumplimiento de este requisito aparece recogido en otro documento que Policarpo de Nestosa firma el 8 de febrero de 1666 con los vecinos de Quintanar de la Sierra, Juan Molinero y Francisco Domingo, quienes se comprometieron a proporcionarle la madera de pino que necesitaba¹³. Por otra parte, resulta expresivo que, prescindiendo de fijar las dimensiones generales del retablo, se indique al efecto la obligación de que se integre a la cabecera de la capilla llenando todo su espacio pues "por eso se llama cerramiento". Atención especial absorbe la descripción pormenorizada de los elementos que constituyen el retablo, fijando sus características generales, tipos, número y variedad. En este sentido se observa una especial insistencia en señalar el tratamiento que cada uno debe recibir con el objeto de que presente una talla cuidada, un relieve destacado y aspecto natural. Se indica, así, que debe cuidarse "el redondo de las figuras", que el relieve de la tarjeta sea el fijado "antes más que menos", que las columnas salomónicas ceñidas por la parra "tengan en las ondas el espacio para pasar el tallo", que las hojas sean "muy caladas y tiernas", que los pájaros se dispongan con diferentes movimientos, etc. Incluso se advierte que la imagen de la escena central de la Asunción "se a de acer suelta fuera del tablero y los ángeles algunos de ellos se an de acer también sueltos, y se insiste muy particularmente en el relieve de los distintos elementos situados en el cascarón "por estar mui alto". Todo ello evidencia la evolución estilística que se estaba produciendo en los últimos decenios del siglo, con el triunfo de grandes retablos salomónicos cuyos elementos se disponen en profundidad ocupando diferentes planos y se recubren con abundante decoración realizada con fuerte resalto.

En esta misma dirección se sitúa el monumental tabernáculo que, con una disposición central de cuatro arquillos sobre columnas y pequeña cúpula semicircular, ocupa el centro del banco bajo una amplia arcada cuyo desarrollo se proyecta hacia el cuerpo principal. Su traza, características y ejecución fue objeto de especial interés como se puede observar en las correspondientes condiciones. Destacan los ocho pares de columnillas dispuestas en los cuatro pórticos con fustes de estrías onduladas, típicas en la región, y el cuidado tratamiento escultórico que debían recibir todos y cada uno de los elementos, desde los pedestales con cartones y frutas "diferentes que los de el retablo mayor" hasta la cupulilla que cierra el conjunto

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Op. cit.*, p. 107.

¹³ A.H.P. Burgos, Prot. 3.085, 1667, 18 febrero, fol. 9 y ss.

con sus fruteros y balaustres "mui bien compuestos para que se bea lo de adentro". No obstante la característica más destacada está en relación con su ubicación ocupando el amplio espacio central que se ilumina por la parte posterior. Con tal fin, los maestros de cantería Juan de la Sierra Bocerraiz y Juan de la Sierra Puente se comprometieron a "abrir una ventana en la pared maestra para que de lud a la custodia..." y a llevarla a cabo con "piedra franca de Hontoria bien labrada y asentada con su reja de fiero y vidriera..." incluyendo, también, que en este "tresparente se a de poner una ventana...". De esta forma la plena integración del retablo a la cabecera cisterciense implicó, en definitiva, un proceso de íntima adaptación entre ambos; el retablo fue concebido con un profundo desarrollo y remate apuntado en relación con la arquitectura de la capilla mayor mientras que ésta transformó sus características en favor de la creación de un ambiente totalmente ajeno a su sobrio trazado original. La culminación de este proceso exigió realizar una serie de obras cuidadosamente proyectadas. Se construyó el pedestal del retablo "echando el zócalo y sotabanco de marmol negro, procedente de las canteras de Anda", y "fajas de piedra blanca de Hontoria" disponiéndolas "conforme conbenga y tenga más hermosura". Con los mismos materiales e igual disposición se construyeron seis gradas, se levantó la mesa del altar, se enlosó todo el presbiterio variando su nivel, lo que le obligó a reformar también la puerta de la sacristía, y se dispuso cuidadosamente el hueco para colocar el órgano.

Elemento muy importante en el aspecto general del retablo lo constituye la labor de su dorado y estofado. De ello se hizo cargo el vallisoletano Pedro de Guillerón, quien se comprometió a realizarla por el precio de mil ducados de vellón observando las condiciones fijadas en el correspondiente contrato que se formalizó en Valladolid el 3 de junio de 1671 y cuyo contenido conocemos a través de García Chico¹⁴. No obstante, el 14 de agosto volvió a firmar un nuevo documento, esta vez ya en Burgos¹⁵, donde se ratifica en el compromiso contraído incluyendo en el mismo algunas condiciones no especificadas en aquél que aclaran definitivamente la autoría de las monumentales estatuas de los reyes fundadores del monasterio, Alfonso VIII y su esposa, de tipo orante situadas lateralmente. En efecto, el nuevo documento señala que será obligación del maestro Guillerón la construcción de los andamios necesarios y la reparación de cualquier desperfecto que pudiera causar en el retablo e, incluso, en "las gradas, presviterio y pedrestal de la dicha capilla". Pero, además, indica expresamente: "Que en dicha obra a de entrar como esta tratado con dicho Maestro el estofar y dorar en toda forma y conforme arte y como la demás obra del dicho retablo los dos reyes fundadores que se estan haciendo por Juan de Pobes; Maestro escultor que a hecho la demás escultura de dicho retablo que se an de poner en las dos tribunas que en el estan para dicho efecto". De esta forma queda disipada, también cualquier duda sobre la intervención del escultor Juan de Pobes en la ejecución de los relieves e imágenes del retablo, entre las que destacan por su especial calidad la escena central de la Asunción y las imágenes laterales de San Bernardo y San Benito cuyas características avalan la personalidad de este maestro como un profesional de marcada valía en estrecha relación con la escuela continuadora de Gregorio Fernández.

El éxito obtenido por este retablo y su influencia en Burgos es un hecho bien

¹⁴ GARCÍA CHICO, E., *Documentos, Pintores II*, Valladolid, 1946, p. 228 y ss.

¹⁵ A.H.P. Burgos, Prot. 3.085. año 1671, fol. 73 y ss.

conocido y puesto de manifiesto en las distintas obras realizadas por Policarpo de Nestosa que han sido objeto de distintos estudios¹⁶. No obstante hasta la fecha se desconocía su intervención en el proyecto del retablo para el altar mayor de la iglesia del Hospital del Rey (Burgos), cuyo contrato, hallado recientemente, evidencia una estrecha relación con el retablo mayor de Las Huelgas. En efecto, según se desprende de su contenido, las condiciones fijadas por Policarpo de Nestosa el 6 de julio de 1676¹⁷ corresponden a un retablo de traza similar que, como aquél, debía de adaptarse también al ábside “de suerte que ocupe y ciña todo el gueco de la pared y ambito de la capilla”. En su banco se disponen “dos historias de medio relieve... el nacimiento y la presentación en el templo” y un hueco central para la custodia que “a de ser trasparente” con una “bentana que ycieron para la luz”. El cuerpo principal se recorre con cuatro columnas salomónicas con emparrado “bien enredado con dos tallos dando el relieve para que pase uno debaxo de otro” y racimos “postizos dandoles buen relieve”. En el centro debía colocarse una escena de la “Asunción con seis angeles y su trono de serafines y corona y en los lados San Benito y San Bernardo y las dos ystorias...” advirtiendo que “...ayan de tener en la parte superior a donde tiene la cabeza la figura unos nichos conchas tallados de medio relieve”. El ático estaba presidido por la imagen de San Fernando y cuatro ángeles que coronan las columnas rematándose con “una pieza muy grande cerrando la obra y volando contra la parte de la techumbre una coraza imperial sobre un escudo de armas...”. Como en el proyecto para Las Huelgas, se dedica una atención especial a las características del tabernáculo cuyas columnas “an de ser salomónicas como las del dicho retablo excepto que an de ser revestidas de yedra...”, y se cuidan con insistencia las características de la talla de los distintos elementos de suerte que “...se han de calar las oxas y frutos ...y parezcan estar despegados y lo mismo se advierte en toda la demás talla que se señala en la dicha obra”.

En lo referente a la realización de las imágenes y relieves, el proyecto incluía como condición que había “de ser de mano de Bernardo de Alcarreta vecino de Santo Domingo de la Calzada o del maestro que hizo el retablo del señor Arzobispo de Burgos”. Aunque nada se conoce sobre la personalidad de este último, en cambio Bernardo de Elcarreta constituye uno de los escultores más activos de la época, autor de una obra muy dispersa en la que se observa una cuidada ejecución¹⁸. Finalmente, el proyecto fijaba también el presupuesto para realizar el retablo que alcanzaba los veintiseis mil quinientos reales. No obstante su ejecución, así como la obra de cantería necesaria para lograr una adecuada integración en el ábside, fue adjudicada por diecinueve mil reales a Fernando de la Peña, vecino “de Axo en la junta de las Siete Villas de la Costa en la merindad de Trasmiera”. La intervención de este conocido arquitecto y ensamblador, cuya amplia actividad profesional se realizó en gran parte por tierras burgalesas, palentinas y riojanas¹⁹, constituye un expresivo dato sobre la calidad de esta obra destinada a presidir la iglesia del Hospital del Rey

¹⁶ Cfr. notas 2, 3, 5, 6, 7 y 8.

¹⁷ A.H.P. Burgos, Prot. 2.209, año 1676, fol. 188 y ss.

¹⁸ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*, Logroño, 1984, p. 15, 17, 20-25 y 31; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “Bernardo y Domingo Antonio Elcarreta, escultores calcaetenses”, *Berceo*, n.º 100, p. 183.

¹⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., Op. cit., p. 110, *Cátalogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, t. I., p. 213. y t. II, p. 66; IGLESIAS, L. S., “Sobre la obra del trasaltar de la catedral de Burgos”, *BSAA*, 1977, p. 471-3.

que, por estos años, recibió otras importantes transformaciones²⁰. No obstante, actualmente, su capilla mayor cuenta con un retablo del segundo tercio del siglo XVIII en el que resultaría discutible la posible utilización de elementos anteriores.—LENA SALADINA IGLESIAS ROUCO.

APENDICE DOCUMENTAL

CONDICIONES CON LAS CUALES MEDIANTE LA BOLUNTAD DE DIOS SE PRETEMDE ACER EL RRETABLO MAYOR DE SANTA MARIA LA REAL DEL CONBENTO DE LAS HUELGAS...

Primera condición. Quel maestro u maestros en quien la obra se rematare aya de traer por su cuenta el material de madera de pino seca y linpia de nudos sin que sea cardeno ni torcido de los pinares de Quintanar u San Leonardo, por ser la madera de mexor lei.

2.ª Condición que el rretablo a de llenar toda la capilla de alto en baxo como lo demuestra la traça y en ancho ajustado a la capilla que por eso se llama de ceramiento. El pedrestal conforme lo demuestra la traça rretallado mui bien arpado y linpio con sus ystorias dandoles el rrelieve necesario, buscando el rredondo de las figuras. Y en los cubos, los cartones que ciñen la moldura de la sotavasa, y pendiente de ellos sus fruteros con rrelieve necesario para que las frutas tēgan su rrealce, y las oxas muy caladas y tiernas porque asi conviene conforme a buen arte, y todo este pedrestal se a de atar con un anglete y apynaçado. La sotabasa ensamblada a la beta y el cuarto bocel rretallado con sus obalos bien buscados.

3.ª Condición, que las columnas que demuestra la traça las dos de afuera an de ser rrobadas pero no tanto como demuestra la traça por ser salomonicas y conbiene para que la para que ciñe toda la coluna tenga en las ondas el espacio para pasar el tallo, y por su orden, en las partes donde conbenga, se ayan de poner sus pagaros diferentes unos de otros asta cantidad de beynte y cuatro en cada coluna con diferentes mobimientos unos de otros para que agan labor. Las pilastras que estan detras de las columnas de la calle del medio sean ensambladas con su basa y capitel y un talon rretallado de oxas y en los paneles un subiente de oxas pendientes unas de otras. Las guarniciones caladas como lo demuestra la traça y la targeta de el medio se le de un pie de rrelieve antes mas que menos para que los cartones y rroleos se puedan buscar y los cartones sean mas delgados que por eso se da nombre de tenbanillo, los festones de los lados se les de el rrelieve neçesario.

La ystoria principal se aya de acer como lo demuestra la traça y se adbierte que la ymagen se a de acer suelta afuera del tablero y los angeles algunos de ellos se an de acer tambien sueltos algunos de ellos y los demas angeles y serafines que ban entre las nubes se les de el rrelieve necesario que tēgan la madera un pie de grueso para poder disponerlos. La ymagen a de ser de siete pies y medio de alto. Las ymagenes de nuestro Padre San Bernardo y San Benito an de tener de alto siete pies y las ystorias que ban encima de los nichos de los santos lleben de rrelieve un pie, el cornisamento, como lo demuestra la traça.

4.ª Condición que el arco toral que cierra la capilla se aga con un talon de targetas enrrredadas dandole grande rrelieve, por estar mui alto, y lo mismo se les a de dar a las oxas que le ban rodeando, troqueadas, bien arpadas y tiernas. El cartón, que ba en la clabe, se le de rrelieve grande para que se goce y la targeta que tiene el ynri, con las tres lenguas, sean rreleidas, las guarniciones como lo demuestra la traça, las tres figuras de Cristo, San Juan y Maria ayan de ser de siete pies antes mas que menos y la caxa tenga media bara de fondo. Las figuras de San

²⁰ A.H.P. Burgos, Prot. 2.209, 1679, fol 550, proyecto de nuevas capillas en el Hospital del Rey; Prot. 2.212, 1689, fol. 399, obra de pintura en la capilla mayor del Hospital del Rey, etc.

Pedro y San Pablo que ban sentadas ayan de tener mas de siete pies. Las ystorias que ban en los capuchos, que tienen a ocho pies y medio de ancho, antes mas que menos, y diez y ocho de alto, antes mas que menos, se les de pie y cuarto de relieve para disponer los angeles y serafines que an de llebar entre las nubes y demas adorno.

5.³ Condición, que la custodia, que esta en la planta del rretablo, que demuestra diez y seys colunas, se a de executar y no la que sea demostrado aunque en lo menor se compadeçe a la de la planta, pero no en todo, por que tiene ocho colunas y la otra de la planta diez y seys. En el pedestal de esta custodia, a de llebar una resurrección y tres ystorias de medio relieve, y en los pedestales sus cartones y fruteros diferentes que los que el rretablo mayor y la sotabasa con su cuarto rretallado y los cubos y guarniççiones rretallado un tallon de oxas, y encima de el portico donde a de estar el Señor su tarxeta, que ciña con la sotabasa. Y otras cuatro tarxetas en medio de las clabes de los cuatro arcos y adentro, una media naranja, pendiente de ella, un floron, y en los lunetos se aya de acer un follaxe de mui buena talla y por dentro aya de yr acabada la cornisa como por fuera y en el ueco dos angeles arrodillados que agan acion de tener la custodia, de tres pies y medio de alto y encima de las colunas ocho angeles con las ynsinias de la pasión. Los cornisamentos todos los miembros rretallados y con su friso de talla, con el relieve necesario bien dispuesto. En los rremates de la galeria, sus fruteros y los balaustres mui bien conpuestos para que se bea lo de adentro. Y el pedestal, donde carga la media naranja, un talon rretallado de oxas de espinaca, y la media naranja de fuera sea ensablada y con un talon de oxas como las dichas de arriba, y en los lunetos u entrepaños de esta media naranja se ayan de acer unos subientes de talla y arriba, en lugar de la linterna, se ponga una figura de la fe por rremate.

Con estas condiciones arriba rreferidas nos obligamos Policarpo de Nestosa y Juan de Pobes a acer esta obra en cantidad de seis mil ducados y lo firmamos de nuestros nombres.

DONDE VIVIA VELÁZQUEZ

Una característica que afecta a la mayoría de los artistas españoles es la parquedad de noticias que tenemos de su vida privada, de sus gustos e intereses, en contraposición al enorme arsenal de datos y anécdotas que se conocen de artistas de otras latitudes. Además, como la Historia del Arte español se cimenta, fundamentalmente, sobre fuentes documentales, ya económicas, ya procesales o de otro tipo jurídico, se da el caso de conocer mejor la producción del artífice que al mismo personaje. Este desequilibrio hace que modestas informaciones sobre puntos de la vida particular de los artistas sean de gran valía.

El caso de Velázquez es bien llamativo. A pesar de Pacheco, el primer gran panegirista de su yerno¹, y de Lázaro Díaz del Valle, al que pudiéramos titular como su primer biógrafo², la vida de Velázquez sigue siendo enigmática y sobre este particular muy poco avanzan los estudios de Gudiol³ y Enriqueta Harris⁴ sobre la clásica

¹ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, ed. de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956.

² DÍAZ DEL VALLE, L., *Varones ilustres*, manuscrito que posee el Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, acabado en 1659 y dedicado a Velázquez por el autor.

³ GUDIOL, J., *Velázquez*, Barcelona, s. a.

⁴ HARRIS, E., *Velázquez*, Londres, 1982.