

LO BARROCO EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ

Midori Asawaka

Introducción

La historia del arte da al siglo XVII el nombre de 'barroco' cuya etimología proviene de una perla deformada. La pintura española de este siglo se dedicó principalmente a temas religiosos a fin de inculcar la fe católica entre la gente, en favor de la Contrarreforma. Tales obras, como un medio de propaganda, tendían a ser de tipo dramático o místico que estimularan el espíritu de la gente, o de tipo popular y familiar con las que el pueblo se identificara íntimamente¹. Sin embargo, Diego Velázquez (1599-1660) nos da la impresión de ser más clásico que barroco, a pesar de ser el pintor más destacado de esta época. Como se dice, es 'un ojo que ve', y su obra es 'como un cristal sobre el mundo'. En suma, no tiene nada de patético. "La sobriedad y sosiego aparente de sus composiciones y el que faltan en ellas violencias y dramatismo, así como decorativismo y fantasía, llevaba a considerarlo, erróneamente, como un temperamento clásico en una época barroca"².

Entre las obras velazqueñas se encuentran relativamente pocas de tema religioso, así como son escasos los rasgos que expresan aparente emotividad. No obstante, podemos identificar unas características comunes entre sus contemporáneos en lo tocante a la técnica, concretamente en la composición y el toque. Las peculiaridades del estilo barroco han sido expuestas con claridad por Heinrich Wölfflin en un estudio comparativo con el estilo del Renacimiento. En el presente trabajo quisieramos analizar estas características barrocas aplicadas a algunas de las primeras y últimas obras de Velázquez.

I. Las características del estilo barroco

Según la observación hecha por Wölfflin en *Conceptos fundamentales*, las obras de arte realizadas durante la época barroca reflejan cinco elementos representativos. El arte barroco es más pictórico que lineal, tiene más profundidad que plano, utiliza con más frecuencia la forma abierta que la forma cerrada, posee

más unidad que multiplicidad, y más oscuridad que claridad³.

EL BARROCO	EL RENACIMIENTO
pictórico (<i>malerisch</i>)	lineal (<i>linear</i>)
profundidad (<i>Tiefe</i>)	plano (<i>Fläche</i>)
forma abierta (<i>offene Form</i>)	forma cerrada (<i>geschlossene Form</i>)
unidad (<i>Einheit</i>)	multiplicidad (<i>Vielheit</i>)
oscuridad (<i>Unklarheit</i>)	claridad (<i>Klarheit</i>)

En el esquema de arriba, los tres primeros aspectos se refieren a la composición, mientras que la 'unidad' y la 'oscuridad' se relacionan con los matices cromáticos. Detengámonos un momento en estos términos.

<Pictórico> En primer lugar, 'pictórico' se toma por antónimo de plástico y abandono de lo tangible. El arte clásico acentúa los límites de los objetos, delimitando claramente sus contornos, en una visión plástica. Es decir, se pinta *linealmente*. Al contrario los artistas barrocos captan los objetos en su totalidad, como un conjunto compuesto. La visión que Wölfflin considera 'pictórica' suprime los límites de los objetos dejándolos medio-encadenados.

<Profundidad> Cuando las líneas se hacen ambiguas, los planos también. Desde ahí el barroco ya no fija la mirada en la yuxtaposición horizontal de planos sino en la concordancia espacial dentro y fuera. El barroco se interesa por crear la 'profundidad', o ilusión óptica⁴.

<Forma abierta> A fin de dar sensación de profundidad, los diseños barrocos están compuestos para extenderse hacia dentro y hacia fuera, e incluso fuera del marco. Tal composición merece el nombre de 'forma abierta', en contraste con la 'forma cerrada' que es tectónica y que parece completa en sí misma.

<Unidad> La unidad se requiere también en el arte clásico, aunque en este caso se obtiene a través de la armonización de cada parte que queda todavía independiente. El arte barroco consigue la unidad a través de la convergencia de diversos elementos en un solo motivo director al cual todos se subordinan. En otras palabras, la composición renacentista se puede considerar como la unidad de *partes*

correctamente puestas y la barroca como la unidad imposible de dividir en partes.

<Oscuridad> La 'oscuridad' significa la claridad relativa, o la ambigüedad de las formas de los motivos pintados. En un espacio de claridad absoluta, la forma de las cosas ha de representarse completamente. Si la claridad es relativa, la obra estará compuesta con sólo los puntos esenciales pictóricos y parecerá más ambigua. De ahí que la pintura barroca suela tratar del aire y de la luz cuyos contornos son invisibles.

A estos cinco elementos, nos parece preciso añadir el efecto de la perspectiva. El Renacimiento es la época en que la pintura experimentó un gran desarrollo con ayuda de la perspectiva, es decir, con la proyección de objetos tridimensionales sobre una superficie. La pintura desde entonces no olvida nunca esta fórmula para crear una ilusión óptica en un plano. Los primeros renacentistas, salvo Leonardo da Vinci, empleaban exclusivamente la perspectiva lineal basada en la geometría. Leonardo fue capaz de distinguir entre la perspectiva lineal y la perspectiva de color, menguante, aérea o atmosférica. La última sigue la lógica de que las cosas alejadas parecen más desvanecidas y se basa en las relaciones cromáticas. Es conocido también con el nombre de *sfumato* o matices de colores. La perspectiva aérea era empleada lógicamente para el fondo e iría a desarrollarse más tarde en el lienzo atmosférico de la época barroca⁵.

II. Análisis de las obras velazqueñas

2.1 Las primeras obras -Bodegones-

Veamos ahora cómo aplica Velázquez las características barrocas que acabamos de observar. Entre las primeras obras aquí se trata nada más que de las tres más típicas, dada la limitación de espacio⁶.

Después del Renacimiento, la historia de la Pintura pasó al movimiento llamado 'manierismo', período transitorio hacia el barroco y representado en España por El Greco. El manierismo prefería deformación, minuciosidad, el claroscuro o el tenebrismo. Por ejemplo, *El enterramiento* (1602-04, Roma, Pinacoteca Vaticana) de Caravaggio muestra por todo el lienzo la luz que lleva su sombra. Es el *claro-oscuro*, que también recibe el nombre de tenebrismo cuando el contraste entre luces y sombras aparece más vibrante. En la mayor parte de las obras barroquistas se advierte la influencia manierista. Es la razón por que el nombre de barroco da

todavía la impresión de ser dramático, en concreto como Caravaggio, enorme como Rubens, o superabundante como Annibale Caracci. El joven Velázquez había aplicado algo del claroscuro caravaggesco en unas obras de bodegón, representativas de sus primeros trabajos.

En *El aguador de Sevilla* (Fig.1), hay tres figuras surgidas desde un fondo oscuro. El aguador, en capote sencillo y debajo una manga muy blanca, pone la mano izquierda sobre la alcarraza que está enfrente de nosotros los espectadores, mientras con la otra mano lleva una copa de cristal, que se la ofrece al chico que está al lado. Detrás del chico hay otro hombre bebiendo agua. En este cuadro, el aspecto caravaggesco se nota no sólo en el denso claroscuro sino también en el naturalismo o realismo absoluto. Causan una ilusión sensible los objetos pintados con mayor minuciosidad hasta el punto de que nos parece poderlos tocar. En este sentido el lienzo permanece lineal, aunque la composición refleja los elementos de 'profundidad' y 'forma abierta'. Gracias a la oscuridad del fondo y la claridad del primer plano, sentimos la profundidad hacia dentro y hacia fuera. Luego, está tan cercano el punto de vista del pintor (y el nuestro) que aparecen solamente las tres cuartas partes de la alcarraza. Eso nos causa la sensación de como si se saliera del marco y la composición se extendiera hacia fuera.

En los bodegones de Velázquez, notamos la preferencia por la composición de medias figuras. Observemos otro ejemplo: el de *Cristo en casa de Marta y María* (Fig. 2). Pese al título, es prácticamente un bodegón. La escena del título está desarrollada arriba a la derecha del lienzo. María escuchaba a Cristo a sus pies quizá algún punto de doctrina. En cambio Marta se queja de que ella sola está ocupada preparando la comida para él. Dios le dice: "Marta, Marta, tú te preocupas y te inquietas por muchas cosas. En verdad una sola cosa es necesaria. Así, pues, María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada"⁷.

Esta parte podría ser un cuadro o una ventana, pero lo probable es que sea un espejo, ya que la mano de Cristo levantada hacia Marta y María es la izquierda. Dentro de esta parte, detrás del Señor hay otro cuadrado con el cual Velázquez plantea el doble efecto de la profundidad hacia dentro. En el primer término de la obra, vemos una vieja indicando la escena y una joven moliendo ajos. Con estas dos figuras de tamaño medio y la mesa pintada sólo hasta la mitad, este término se va abriendo hacia nosotros. La mirada de la joven se dirige fuera del cuadro, hacia nuestra izquierda. Eso indica que la escena reflejada en el espejo (si es un espejo), está ocurriendo justo al lado de nosotros. Entonces ya no estamos contemplando el

mundo bíblico, sino que nos hallamos dentro de él. Es decir, Marta, María y Cristo están junto a nosotros⁸.

Por último, examinemos *El triunfo de Baco, o Los borrachos* (Fig. 3). La pintura española no se detiene mucho en temas mitológicos, aunque Velázquez era libre de elegir sus temas quizá por el ambiente cortesano en que vivía, y no alteró en modo alguno el tono profano y picaresco español⁹. En esta obra, la ilusión óptica se crea principalmente con las miradas de los personajes. La figura a la izquierda, alejada de los demás y completamente en sombra, actúa para acortar la distancia del grupo al espectador. El (supuesto) Baco, coronando a un compañero, dirige la mirada no al coronado sino a nuestra izquierda. Las miradas de los dos borrachos de aspecto pícaro son más intencionadas e impresionantes. Uno, de frente, parece materialmente invitarnos y el otro con las manos en los hombros de su vecino está atento a nuestra reacción.

Esta obra formalmente titulada *El triunfo de Baco*, se nos ha hecho familiar con la denominación popular de *Los borrachos*. El lienzo tiene un aire de invitación a la fiesta no solamente por la composición misma sino también por este ambiente extraordinariamente humano. Generalmente y antes de Velázquez, la fiesta de Baco era uno de los motivos para presentar figuras femeninas desnudas como bacantes. Un ejemplo es *Baccanale* (1523-25, Museo del Prado, Madrid) de Tiziano, donde la fiesta se celebra exclusivamente entre los personajes representados sin dar atención alguna a quienes les contemplan. Tiziano muestra las Bacanales como una escena finisecular y cerrada en sí. En cambio la fiesta del siglo XVII se celebra sin bacantes y bien abierta a nosotros.

Hasta aquí hemos visto cómo Velázquez en su juventud crea la profundidad y la forma abierta a través de la composición y la mirada. Sin embargo, es en la etapa culminante del pintor donde se aprecia la perfección del barroquismo velazqueño¹⁰.

2.2 *Las meninas* y *Las hilanderas*

En primer lugar detengamos en la prodigiosa composición de la gran obra maestra *Las meninas* (Fig. 4). Ya antes de Wölfflin, esta "Teología de la pintura" era ya celeberrima por su espacio barroco, al igual que *Las hilanderas*. *Las meninas* contiene en sí todos los medios espaciales¹¹. En cuanto a la mirada, al menos cinco personajes la tienen dirigida hacia adelante (el pintor, Margarita, Isabel Velasco, Maribárbola y José Nieto Velázquez. Acaso también el guardadama y el perro). Además, los dos lados están cortados (el lienzo y el cuerpo de N. Pertusato) como si

continuaran hasta fuera del lienzo. También se encuentra la clásica perspectiva lineal, pues, a pesar de que no hay ninguna línea clara, está compuesta perfectamente de manera que nuestra mirada se centre en la puerta al fondo. A la izquierda de la puerta, hay un “cuadro dentro del cuadro” que parece ser un espejo y que desempeña el elemento-clave en esta obra. Debido a la oscuridad por la mitad de la parte de arriba (techo y paredes con cuadros), se crea efectivamente una ilusión de profundidad. Y el hecho de que la luz venga por la(s) puerta(s) abierta(s), con la cortina abierta por la mano de J. N. Velázquez y las escaleras de atrás, realza aún más la impresión de profundidad.

Con esta obra, el genio de Velázquez alcanzó una visión no sólo saliente sino tan desbordante y envolvente, que lleva a Julian Gallego a describir la situación como ‘la sala en la que *estamos*’ y a T. Gautier a exclamar “Pero, ¿dónde está el cuadro?”. El primero comenta que el pintor, eliminando los límites entre la realidad e ideal, nos previene de que todo es ilusión. Eso coincide con la idea de que “La vida es sueño”¹². Velázquez ha creado un mundo tridimensional dentro del lienzo, luego ha unido el mundo de ficción con el nuestro y al final nos envuelve en su mundo, una realidad creada por el pintor.

En obras posteriores a *Las meninas*, como *Las hilanderas* (Fig. 5), los rasgos barrocos destacan no solamente en el tema de la composición sino también en las pinceladas. Es por esas pinceladas que apenas rozan el lienzo por lo que las cosas pierden sus contornos y su sombra parece más floja. (Lo consideramos la pictoricidad o la oscuridad.) De ahí que se realicen obras de “manchas distantes”, de “manera abreviada” y a veces “cuadros sin acabar”¹³. Ello resulta probablemente de la actitud del pintor que pretende ser lo más fiel posible a la naturaleza, la cual, en realidad, no se refleja tan clara a nuestros ojos. Además esas pinceladas desvanecidas requieren, con o sin intención, que nos alejemos del cuadro hasta cierto punto al contemplarlo. Entonces las “manchas” se tornan en figura concreta dándole unidad pictórica. Este tipo de toque, por tanto, puede ser una estrategia del pintor para que el cuadro nos aparezca en su totalidad.

Esta obra maestra sobresale tanto por el toque como por la composición; en ella el tema de ‘cuadro dentro del cuadro’ se aplica de un modo sumamente complejo. Hay tres términos en total y cada uno de ellos representa un tiempo diferente. También es propio del barroco la temática alegórica. Entre las varias interpretaciones sobre la iconografía de *Las hilanderas*, la más convincente es la de Angulo, quien considera que se trata de la fábula de Aracne y Palas-Atenae o

Minerva. Minerva, diosa de todas las artes, castiga a Aracne, la mejor tejedora, por su insolente orgullo en intentar vencer a Minerva en la habilidad de tejer. Hay en el fondo del cuadro un tapiz que representa a Europa raptada por Júpiter-toro¹⁴. Enfrente del tapiz se hallan tres mujeres, detrás de ellas quizá Minerva armada y Aracne, a punto de su metamorfosis, aunque es imposible distinguir hasta dónde continúa el tapiz y quiénes están delante de él. La contienda se representa en el primer plano del cuadro. En suma, cada término no sólo apoya la profundidad sustancial sino que expone diferentes fases temporales y alegóricamente seguidas.

A ello, Camón Aznar le llama el *espacio-tiempo*, aludiendo a la posibilidad de que Velázquez hubiera tenido alguna influencia de la filosofía cosmológica de Newton y Leibniz. Será lógico si consideramos que la extensión hacia dentro puede simbolizar el pasado y la de hacia fuera el futuro respectivamente. Aznar afirma lo mismo, sin embargo, basándose en estas pinceladas borrosas y la luminosidad 'esponjada y fluida', que son, según él, "una materia porosa y atravesada por la luz y por los tiempos, fungibles por el tiempo y esparcida hacia los momentos siguientes"¹⁵. Convincente o no, es una interpretación bella e interesante.

En nuestra apreciación, *Las hilanderas* es casi la única obra velazqueña sensible al movimiento, no solamente de la rueca, como siempre se ha comentado, sino de todo el aire del lienzo. En otras obras, los objetos parecen naturales y vivos, aunque paralizados. Comenta Wölfflin; "uno de los motivos queridos por la pintura barroca consiste en reforzar el movimiento hacia la profundidad por el aumento del primer plano" refiriéndose a "todo conjunto de formas que procura una *impresión* de movimiento, igual si el objeto está inmóvil"¹⁶. Me atreveré a afirmar el movimiento, tanto como para Beruete esta obra es "la más colorista y la más animada de todas las obras de Velázquez"¹⁷. En la España del siglo XVII, época en que se consideraba la pintura como una reproducción fiel de la realidad y que "se muda todo en cualquier mudanza que haga el que la mire", Velázquez conocía la subjetividad de la naturaleza. Para este pintor, las cosas, la luz y los reflejos cambian por sí mismos.

Conclusión

Se dice que a pesar de pintar velozmente, Velázquez solía tardar en entregar las obras. Una de las razones puede ser su entusiasmo por la composición, ya que en sus lienzos hay varias reconstrucciones visibles y las radiografías han revelado

más cambios. En fin, el pintor maneja la composición hacia dentro y hacia fuera (la profundidad y la forma abierta) como un artificio en el que quedamos. También es su estilo la tendencia barroca de la borrosidad de pinceladas que produce lo pictórico, así como la unidad. ¿Por qué pintó Velázquez con aquellas “manchas” distanciadas? Quizá sabía él que el ojo era capaz de rellenar intersticios entre las manchas con imaginación o ilusión. Basta con que demos unos pasos atrás; entonces la imagen no aparece nunca incompleta, sino relucida y ligera, airosa y viva. No obstante, como refuta Ortega y Gasset, Velázquez no pinta directamente la luz: “se debe simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y superficie en que las deja”¹⁸. En realidad sí pintó la luz, por no haber pintado los contornos que en realidad parecen suprimidos por la luz.

Nuestro pintor, tranquilo e intrínsecamente realista, “fue moldeado por el mundo que le rodeaba”¹⁹. En primer lugar, el ambiente de Sevilla le concedió el naturalismo. Luego, la Corte madrileña le dió “la dignidad tranquila y la reservada majestad de estilo”²⁰. En tercer lugar, las características barrocas fueron fruto de la época misma que le tocó vivir. Mezclando estos tres factores, Velázquez formuló un estilo propio, que podemos calificar como barroquismo sereno fundamentado en el realismo. Por lo tanto, no sería exacto identificar a Velázquez simplemente como pintor barroquista, ni como clásico o realista. Este pintor se nutrió de tres estilos originalmente opuestos. Y fue sobre todo lo barroco, aunque exclusivamente en la composición y el toque, lo que ayudó al pintor a superar el arte del pasado e incluso de su misma época.

Velázquez es diferente. De lo que hemos visto hasta aquí, podremos concluir que sus obras son barroquistas. Y la modernidad de Velázquez se mantiene y no se pierde a causa de esos aspectos barrocos, quizá, antes de la belleza pictórica. Aunque la noción de la belleza o la delicadeza pueda ser algo arbitrario depende de épocas y lugares, la composición y las pinceladas se quedan tal como quería el pintor. Nos parece que aquella eternidad, que realizó de modo tan hábil como para producir una nueva virtud en la Pintura, le hizo a Velázquez digno de ser llamado “Pintor de los pintores”.

Notas

¹ El tipo dramático y el popular aparecen más típicamente en José de Rivera (1591-1652) y en Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Aunque menos conocidos, hay más de cien pintores de la época barroca y 39 de ellos contribuyen sus obras en el Museo del Prado.

² Emilio Orozco Díaz, "Un aspecto del barroquismo de Velázquez" (*Varia velazqueña* vol.1., Madrid, 1960), p.187.

³ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Gerard Monfort Éditeur, París, 1992.

⁴ No es que el estilo renacentista no exprese la profundidad: la realiza por medio de 'la yuxtaposición horizontal' o la perspectiva lineal a la cual me refiero en este capítulo.

⁵ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, Ediciones Akal, Madrid, pp.219-270. En el caso de Velázquez, los retratos al aire libre muestran esta técnica como en el *Conde-duque de Olivares ecuestre* (1636-38), *Baltasar Carlos a Caballo* (1653), etc.

⁶ En el presente trabajo no se tratan obras de tema religioso, porque éste requiere la fórmula tradicional a la que obedeció nuestro pintor.

⁷ Luc.10, 38-42.

⁸ La popularidad es uno de los elementos imprescindibles en el catolicismo de España, aspecto que se observa mejor en la escultura que en la pintura. Por otra parte, sería interesante comparar este punto de vista con el de *La Cena* (1495-97, Convento de Santa Maria delle Grazie, Milán) de Leonardo, fruto excelente y perfecto de la perspectiva lineal renacentista. En el lienzo están en una fila los doce apóstoles y Cristo, y a éste viene el punto de fuga. Esta composición obliga a ver así este cuadro, y luego el mundo mismo, con Cristo en el centro, más allá del hombre. Es el punto de vista correcto y absoluto que poseía el Renacimiento.

⁹ Se considera lo picaresco una de las características más típicas de la cultura española, especialmente en la literatura del Siglo de Oro y en los bodegones.

¹⁰ Las producciones realizadas durante los dos viajes a Italia y en el intervalo carecen del aspecto barroquista, a excepción de *Las lanzas* (1634-35, Museo del Prado.).

¹¹ Cada uno de estos medios eran aplicados en los bodegones anteriores, aunque en *Las meninas* de forma más elegante y perfecta.

— La mirada: en *Cristo en casa de Marta y María* y *Los borrachos*.

— Objetos cortados: en *El aguador de Sevilla* y *Cristo en casa de Marta y María*.

— Cuadro dentro del cuadro: en *Cristo en casa de Marta y María*.

¹² Julián Gallego, *Diego Velázquez*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1991, p.136. "La vida es sueño" (1635), famosa comedia de Calderón de la Barca, es una plasmación de la idea barroca.

¹³ "manchas distantes"; fue dicho por Quevedo.

¹⁴ Brown indica la posibilidad de que Velázquez se inspirara en *Il rapto d'Europa* de Tiziano (1559-62, Isabel Stewart Gardner Museum, Boston) a través de la copia de Rubens que debió ver en el Museo del Prado.

¹⁵ José Camón Aznar, *Velázquez*, vol.1. Espasa Calpe, Madrid, 1964, p.86.

¹⁶ Heinrich Wölfflin, *op.cit.*, p.30, p.233 y ss.

¹⁷ Aureliano de Beruete, *Velázquez*, Ediciones CESPAS, Madrid, 1991, p.124.

¹⁸ José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Edición Aguilar, Madrid, 1987, p.45.

¹⁹ Julián Gallego, *Diego Velázquez*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1991, p.128.

²⁰ *Loc. cit.*

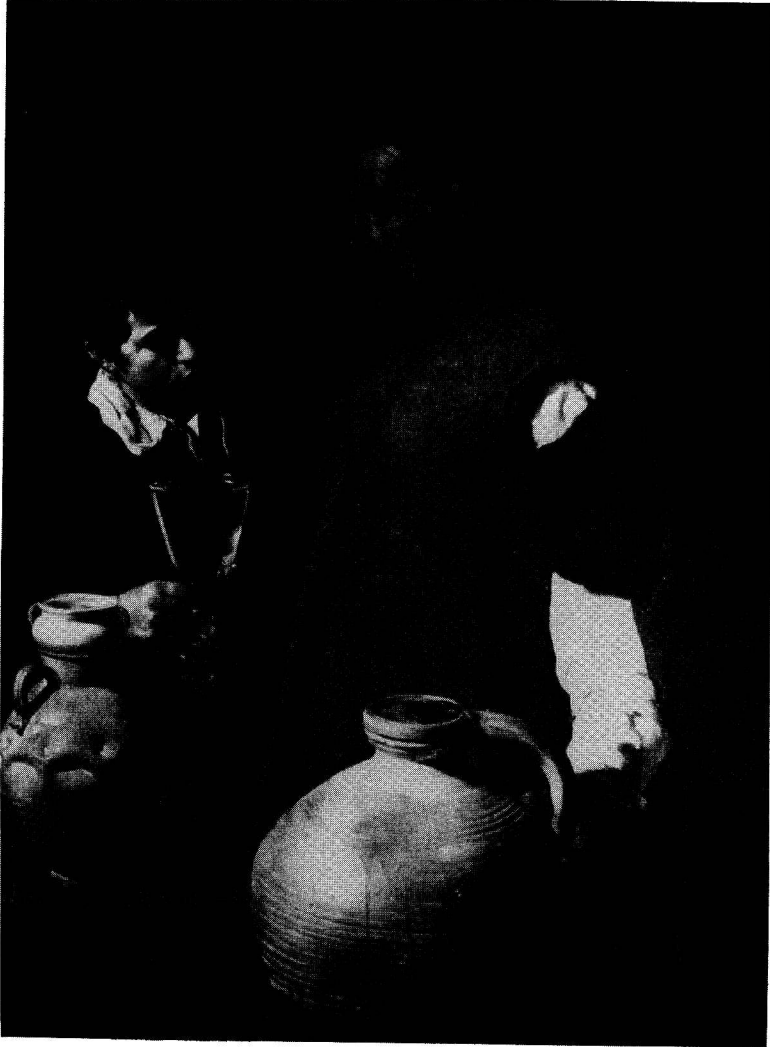
Bibliografía selecta

- Beruete, Aureliano de. *Velázquez*. Ediciones CESPAs, Madrid, 1991.
- Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura del Siglo de Oro*. Alianza Forma, Madrid, 1981. (Título original en inglés: *Images and Ideas in the Seventeenth Spanish Painting*.)
- . *Velázquez, Painter and Courtier*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1986.
- Camón Aznar, José. *Velázquez*, vol.I. Espasa Calpe, Madrid, 1964.
- D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Editorial Tecnos, Madrid, 1993.
- Gallego, Julián. *Diego Velázquez*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1991.
- Leonardo da Vinci. *Tratado de la pintura*. Ediciones Akal, Madrid, 1987. (Título original en italiano: *Trattato della pittura*.)
- López-Rey, José. *Velázquez*, vol.II (catalogue raisonné). Taschen Verlag GmbH, Colonia, 1993.
- Ortega y Gasset, José. *Velázquez*. Edición Aguilar, Madrid, 1987.
- Pérez Sánchez, Alonso E. *Pintura barroca en España*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Simón, Pedro. "Estudio comparado de la literatura barroca y el arte barroco – Cervantes y Velázquez.", en *ACADEMIA*, sección de Literatura e Idiomas, núm. 25 (122). Universidad Nanzan, Nagoya, 1978.
- Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Gerard Monfort Éditeur, París, 1992. (Título original en alemán: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.)
- . *Renaissance et Baroque*. Le Livre de Poche, París, 1967. (Título original en alemán: *Renaissance und Barok*.)
- Varia velazqueña*, vol.I. Madrid, 1960.

Figuras

1. *El aguador de Sevilla* c.1620, Londres, Apsley House, Wellington Museum.
2. *Cristo en casa de Marta y María* 1619-20, Londres, The National Gallery.
3. *El triunfo de Baco, o Los borrachos* 1628-29, Madrid, Museo del Prado.
4. *Las meninas, o La familia de Felipe IV* 1656, Madrid, Museo del Prado.
5. *Las hilanderas, o La fábula de Aracne* 1657, Madrid, Museo del Prado*.

Fig. 1



* Todavía no se ha saldado la controversia sobre en qué año realizó *Las hilanderas*. La autora está de acuerdo con Julián Gallego, quien supone que fue en 1657.

Fig. 2

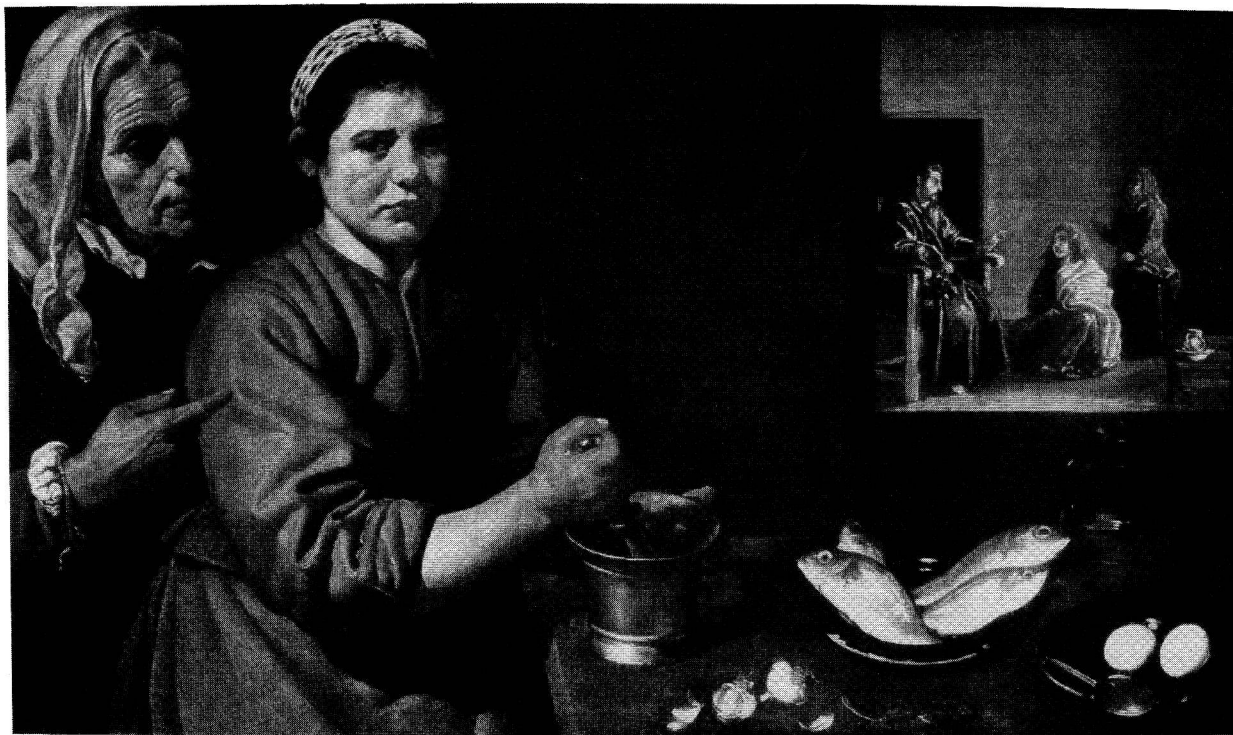


Fig. 3

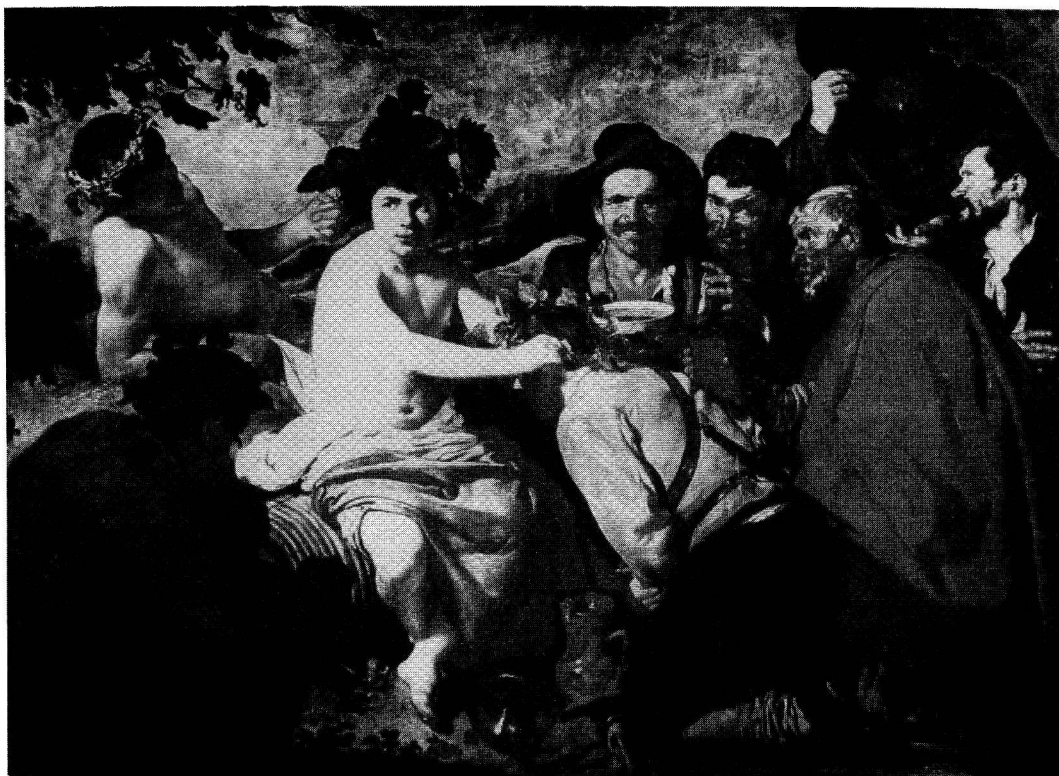


Fig. 4

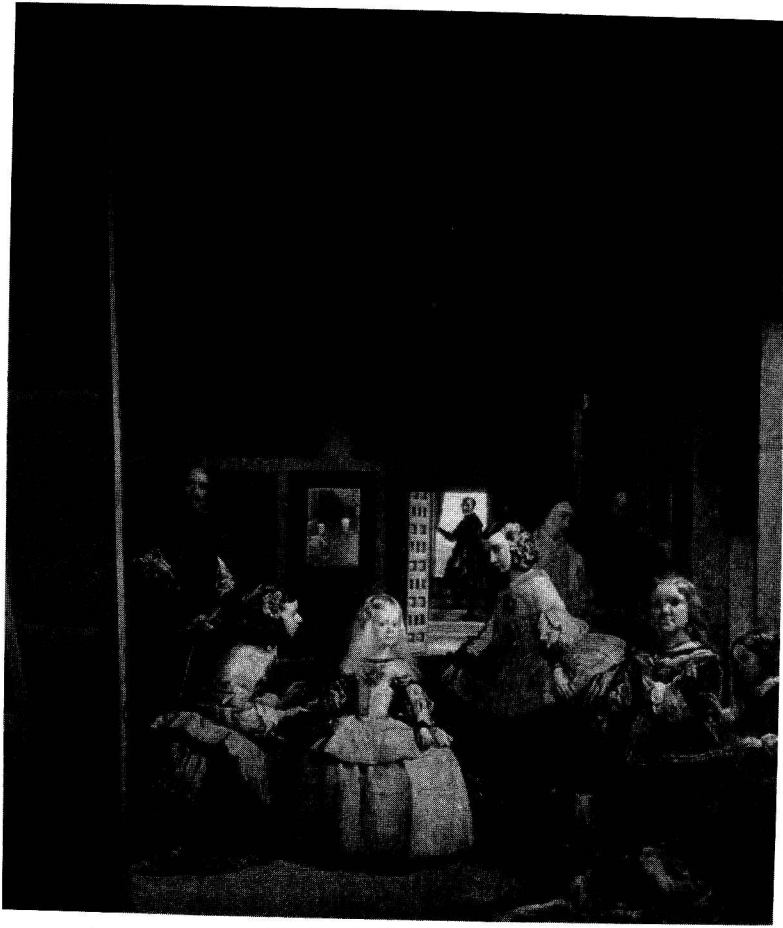


Fig. 5

