



LAS MENINAS: UNA INDUMENTARIA FAMILIAR

José María Bullón de Diego
Universidad Complutense de Madrid

Nº 7 • 2021
ISSN 2444-121X

• Fecha de recepción: 18-11-2020 - Fecha de aceptación: 7-01-2021

• Pags. 9 - 40

• <https://doi.org/10.46255/add.2021.7.102>

RESUMEN

El presente artículo analiza y reflexiona sobre la indumentaria presente en el cuadro de Velázquez, *Las Meninas*. A partir de él se describe el espacio de representación como un espacio escénico en el que se muestran a los tipos sociales y personajes caracterizados por su forma de indumentaria, así como los roles básicos que seguían dentro de la corte. A partir de ellos, en el artículo se establecen comparaciones con otras obras, a fin de mostrar el conjunto de indumentaria presente y su importancia en la escala social. Se analiza por orden de importancia social, desde la infanta Margarita, su séquito acompañante, funcionarios de palacio y bufones, así como la posición del perro y la del propio pintor, para terminar con la relación entre los reyes y el propio artista y la reivindicación de la pintura como Arte Liberal mediante un elemento simbólico en el traje.

PALABRAS CLAVE: Meninas; indumentaria; estatus; representación-Identidad; moda.

THE MENINAS: A FAMILIAR CLOTHING

ABSTRACT

This article analyzes and reflects on clothing, which is present at Velázquez's painting, Las Meninas. From here, the representational space is described as theatre space in which social types and characters are depicted by their way of clothing, as well as the basic roles that they followed within the court. Based on them, the article makes comparisons between other artworks, in order to show the clothing present as a whole, and its social status. It is analyzed by social significance's order, from Infanta Margarita, her accompanying entourage, palace's civil servants and jesters, as well as the dog's standing and the painter himself, so ending with the relationship between the kings and the artist and the painting's demand of white collar-profession, by using a symbolic form on suit.

KEY WORDS: Meninas; clothing; status; representation-Identity; fashion.



Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.

LAS MENINAS: UNA INDUMENTARIA FAMILIAR

José María Bullón de Diego
Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN: ¿UN RETRATO FAMILIAR? *

Seis años después de la muerte de Velázquez en 1666, el cuadro aparece citado en el inventario del Alcázar que realizó Juan Bautista del Mazo como “[...] una pintura con su marco de talla dorado retratando a la señora Emperatriz con sus damas y una enana, de mano de Diego Velázquez en mil y quinientos ducados de plata”¹.

Esta descripción nos permite considerar a *Las Meninas* como una obra cuyo significado e intención pueden resultar indecisos en su origen, al carecer de título identificativo. Si Velázquez la hubiera nombrado de una manera particular, probablemente nos colocaría ante una perspectiva esclarecedora respecto a su significado o intenciones a la hora de hacer el cuadro. Así, podemos abordar la obra desde diferentes perspectivas y disciplinas con las que aportar referencias a su contenido; tal es el caso de la indumentaria.

En principio, la pintura representaría a la infanta Margarita –hija de Felipe IV y su segunda esposa, Mariana de Austria– que en 1656 tenía cinco años y que posteriormente sería prometida al emperador Leopoldo I, con quien se casaría en 1666, de aquí que Mazo nombre a la infanta como emperatriz. Sin embargo, esto no determina que el cuadro tuviera un carácter oficial, y un dato importante lo confirma: el cuadro estaba tasado en 1.500 ducados. Ya que los retratos de los miembros de la familia real no se tasaban –no tenían precio–, el retrato de la infanta Margarita en *Las Meninas* supone una excepción, lo cual significa que la obra no fue considerada como un retrato de protocolo, que tenía otras intenciones, y por lo tanto otros contenidos, y que esta composición superaba todos los conceptos existentes tratándose de retratos de la realeza ².

A partir del inventario posterior al incendio del Alcázar, sucedido en 1734, y siendo ya soberano de España Felipe V, se le comienza a denominar *La familia del señor Felipe IV*, con una clara intención de diferenciación dinástica. Será en 1843 –casi dos siglos después de que se realizara la obra– cuando se la empieza a llamar *Las Meninas*³, título un tanto inadecuado para el Barroco, ya que la figura de la criada de palacio no sería el contenido de mayor importancia en la obra. Estas diferencias de denominación corresponden más a las percepciones sobre el cuadro de las distintas épocas, que al propio cuadro en sí.

La indumentaria y los modos de comportarse que ésta implicaba, definían al individuo: el traje creaba a la persona en su posición social en el Barroco español

Por Palomino se sabe que el cuadro estaba situado en la “pieza del despacho de verano” ⁴ que utilizaba el rey –de uso personal–, y dado que éste valoraba mucho su vida familiar, es posible que la función inicial de la obra tenga que ver con un entorno privado y por lo tanto que la imagen de familia que muestra Velázquez tenga un sentido más íntimo, sin las obligaciones de atenerse a la construcción de las imágenes protocolarias oficiales características de los Austrias.

Así que en este ámbito de cierta libertad creadora:

“cuando afrontó la creación del cuadro, Velázquez también era consciente de que acometía, si no el mayor de sus logros, sí el cuadro más ambicioso que había hecho hasta entonces, el que en un futuro podría recordarse como su obra principal. [...] Es uno de los lienzos más grandes y poblados [...] en *Las Meninas* todos y cada uno de los personajes tienen una función muy definida –que se relaciona con su estatus en la corte– [...]” ⁵.

Si bien el traje ha servido de manera habitual como vehículo de manifestación de las diferencias de clase y de estatus social, en el Barroco esta diferenciación resultaba especialmente significativa ya que la utilización de las diferentes indumentarias creaban un lenguaje visual legible en una cultura muy estratificada, donde cada uno ocupaba un rol particular explícito por su vestimenta; una cultura en la que “escenarios y trajes



Figura 1

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado (fragmento - imagen intervenida)

no tenían un valor sólo adjetivo o circunstancial, pues a través de ellos se establecía una determinada retórica del poder” ⁶ y así mismo, mostraba a la corte en “una serie de leyes y costumbres que tenían por objeto señalar las jerarquías entre los servidores y separar la persona del rey de sus vasallos por medio de un complicado ceremonial llamado Etiquetas de Palacio” ⁷.

La indumentaria y los modos de comportarse que ésta implicaba, definían al individuo: el traje creaba a la persona en su posición social en el Barroco español. Y esto es precisamente de lo que trata este artículo: la relación entre el estatus del personaje y su indumentaria en *Las Meninas*, (Fig. 1) y de cómo estas descripciones ayudan a clarificar la excepcionalidad de la obra, dentro de los retratos de corte.



Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - taller)

EL TALLER COMO ESPACIO ESCÉNICO.

Sabemos por Palomino ⁸ cuál es el espacio donde tiene lugar la acción. Después de la muerte del príncipe Baltasar Carlos en 1646, Velázquez tuvo permiso del rey para ocupar varias piezas de los aposentos que había ocupado el príncipe en el Real Alcázar ⁹. Este es el espacio de trabajo de Velázquez y el que ocupa *Las Meninas*. Además:

“...el taller de Velázquez, adonde Felipe IV acudía a menudo a verlo pintar, y en ocasiones quizás solo para charlar, no era un lugar sólo de trabajo. Escritores de alto o mediocre talento que admiraban su arte, [...], probablemente acudían también al taller en un momento u otro” ¹⁰.

Para Velázquez, el taller debió cobrar un carácter teatral en el que los frecuentes encuentros podrían ser percibidos como piezas de comedia. Además, hay que tener en cuenta que la cultura barroca es una cultura teatral, de la que Velázquez como funcionario de la corte, estaría muy al día ¹¹, debido a las constantes representaciones que se hacían en palacio, (se sabe que incluso fue actor en una de ellas) ¹²; sin duda conoció las obras de Antonio de Solís y de Calderón como *La fiera, el rayo y la piedra*, en la que se hacían alabanzas a la pintura, y especialmente, *Darlo todo y no dar nada* representada ante los reyes en 1651 en el real coliseo situado en el Palacio del Buen Retiro, en la que se representa a un pintor trabajando en su taller, con lo que “este tipo de referencias convierte al retrato y sus alrededores en temas cotidianos para el público cortesano, el cual durante la década de 1650 tuvo múltiples oportunidades de ver a pintores realizando un retrato sobre el escenario [...] como el de Carabanchel Alto, donde se pudo ver en junio de 1656, el mismo año en que Velázquez pintó *Las Meninas*” ¹³.

De esta manera se podría afirmar que Velázquez, a la hora de concebir *Las Meninas* percibiría su propio taller en el Alcázar como un símil de espacio escénico, como una escena habitual de palacio: un pintor se encuentra trabajando en su taller, con diferentes miembros de la corte que interrelacionan entre sí y el espectador, en actitudes poco protocolarias –de aquí la idea de familiar–, donde Velázquez será a la vez observador y observado, director y actor. Veamos cómo cada “personaje”, entrando a este escenario, habla de su identidad mediante su indumentaria cotidiana y sus poses, en el marco de la corte española de la década de 1650.



Figura 2

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Infanta Margarita)

EL PERSONAJE REGIO: LA INFANTA MARGARITA. (Fig. 2)

Velázquez volvía de su segundo viaje a Italia el mismo año en que nacía la infanta Margarita, 1651. Ni siquiera había retratado aún a su madre, la reina Mariana. Esto implicaba que Velázquez y su taller tenían mucho trabajo por delante, ya que había una gran demanda de retratos de los miembros de la familia real, especialmente para las cortes de Viena y de París¹⁴.

En 1656, Velázquez realizó un retrato oficial de la infanta Margarita; un retrato de protocolo con la representación característica de aparato: el *Retrato de la Infanta Margarita* de 1656 del Kunsthistorisches Museum de Viena. Estos elementos simbólicos de representación oficial pueden apreciarse en el decorado del espacio, en la pose y el vestido de la infanta. Respecto al decorado, una lujosa alfombra en el suelo, el cortinaje carmesí en el plano del fondo de la composición y el brazo de la silla cruzada, son todos objetos simbólicos alusivos de su realeza. En la pose, busto, cuello y cabeza en línea, exenta de movimiento, erguida, altiva, seria y serena al mismo tiempo, con los brazos descansando con ligereza a ambos lados de la falda como signo de modestia y elegancia, crea la imagen distante y magnánima, típicamente reconocible de los Austrias.

Respecto a su traje, va vestida con jubón y basquiña en paño de riquísimo tejido de seda de color natural. El jubón se abotona por delante y lleva una amplia faldilla o haldeta donde se puede apreciar unas aberturitas que dejaban paso a la faltriguera. En el cuello lleva una valona rematada en un encaje en forma de ondas que cierra al jubón en su parte superior y unido a la valona por arriba, un fino encaje negro, último resquicio de las antiguas lechuguillas que llevara su abuelo Felipe III.

Más elementos de la presentación del retrato son los adornos o guarniciones, que van a identificar más su estatus regio. La infanta está engalanada con cintillo de gorguera o collar de oro; también lleva un broche de pecho, o rosa de pecho que se cosía al vestido, o que se sujetaba con un pasamanos. Éste, por su brillo, parece sugerir que fuera un esmalte, lo cual indicaría que podría tratarse de un relicario protector contra los males de ojo –complementos muy utilizados por otro lado, en la indumentaria infantil, debido a su alto índice de mortalidad–. La rosa de pecho se adorna con una escarapela de gasa: la seigné. Esta escarapela hace juego con los lazos rosas que adornaban las manillas o pulseras de oro que de las muñecas.

También se adorna con el collar de hombros: banda de oro que cruza desde el pecho hasta el hombro. En el pelo suelto con ondas y sujeto con una horquilla adornada en forma de mariposa –de las que tanto gustaban– y el rostro sin maquillaje. Finalmente, el tratamiento de la superficie pictórica está muy acabado en términos descriptivos, lo que nos permite percibir el lujoso tratamiento de la seda del vestido, con una forma característica en forma de arpón haciendo zig-zag. Una imagen cargada de toda la profusión de signos distintivos de su realeza, tanto en la indumentaria, como en la actitud de su pose y en los elementos simbólicos protocolarios.

Si se compara esta imagen con *Las Meninas*, se comprueba que se trata del mismo vestido, casi de la misma pose, y de una representación de la indumentaria y acabado pictórico muy diferente: aquí se puede apreciar una mayor indefinición y libertad plástica, donde los detalles de la indumentaria no se describen con precisión, sino que se insinúan: la seigné del hombro aparece como una mancha sutil, la decoración en zigzag de la seda en la basquiña es casi inexistente, el cintillo de gorguera y el collar de hombros han desaparecido, así como el fino encaje negro por encima de la valona, cuyas ondas aparecen ahora como unas pinceladas que cruzan el cuello; y un elemento fundamental: los bellos rizos del cuadro de Viena se ven sustituidos por un cabello liso que cae libremente sobre los hombros —y que se parece más al de Mari Bárbola, inusual en un retrato oficial—, en una cabeza que pierde el estatismo hierático a favor de un movimiento sutil del gesto y la mirada. Todos estos elementos en su conjunto parecen indicar que Velázquez no buscaba crear una imagen acabada con fines protocolarios, sino que sus intenciones estarían dirigidas a pintar a la familia de su rey, en un ámbito más privado, para disfrute del rey, de ahí la propuesta del concepto “familiar”.

Por otro lado, si nos atenemos a la silueta de la figura, se observa un talle muy estrecho y una falda muy voluminosa. Esta silueta es propia del traje femenino en el Barroco español y se debe a dos prendas semi-interiores: el justillo y el guardainfante. La infanta lleva un justillo ajustado al torso y un guardainfante que crea el volumen de la falda. La presencia de un gran número de arrugas en el vuelo de la falda, indica que se ajustaría a la cintura mediante frunces, cerrándose posiblemente a esta altura. Aparte de las faldas interiores que llevaría y de las enaguas, el volumen horizontal generado se debe a una estructura sencilla de guardainfante realizado con mimbre. Según el brillo de la seda y las marcas salientes en la falda se podría deducir aproximadamente por dónde iría dicho guardainfante (Fig. 3).

Velázquez en Las Meninas, utiliza la imagen protocolaria del cuadro de Viena con un tratamiento pictórico más suelto y menos acabado, alejándose así de la imagen prototípica de estado, y al mismo tiempo, marcando con claridad su estatus regio

Ahora bien, hay que recordar que la infanta tendría cinco años y la manera habitual en la que los niños y las niñas vestían hasta los ocho años era con el vaquero. Éste consistía en una pequeña saya entera que llegaba hasta los pies y se adaptaba a las diferentes proporciones mediante frunces o cortes de las piezas, como el que viste el pequeño don Luis, sujetando una de las mangas de casaca¹⁵, retratado hacia 1632 junto a su madre doña Antonia¹⁶ que sujeta la otra manga; pero no es el caso de la infanta. Por otro lado, en 1654 Velázquez retrató a la infanta —*La infanta Margarita*, del Kunsthistorisches Museum de Viena—, con un trajecito adaptado a su edad, siguiendo



Figura 3

Comparativa entre vestidos

Diego Velázquez, *La Infanta Margarita*. 1656, Viena. Kunsthistorisches Museum

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida),

los modelos de los adultos, y cargado de todo tipo de signos definatorios de su realeza, como los ya descritos, el abanico que lleva en su mano izquierda, el lujoso tejido de seda labrada en oro o plata, etc. y en este caso particular, las margaritas representando la actitud vital de la infanta.

Pero en *Las Meninas*, Margarita no es representada con el traje de niña de dos años atrás, que sería habitual a su edad, ni con el antecedente de dos décadas atrás del vaquero: asistimos a la representación de una infanta real que viste la indumentaria de persona adulta¹⁷. Y aquí reside el genial juego de Velázquez: utiliza la imagen protocolaria del cuadro de Viena de 1656 con un tratamiento pictórico más suelto y menos acabado, alejándose así de la imagen prototípica de estado, y al mismo tiempo, marcando con claridad su estatus regio distinguiéndola del resto de sus sirvientes.

Además, desde el punto de vista pictórico, el tono blanquecino de la seda de su vestido y la luz que incide directamente sobre ella, le confieren una gran luminosidad a toda su figura, casi reflectante, elemento que se refuerza con la sombra de la basquiña proyectada en el suelo, que la hace parecer flotar en el espacio. Estos elementos junto a los elementos descritos arriba hacen que la infanta aparezca como un ser diferente, con una gracia sutil y luminosa, en un escenario sin atrezo, relajada —casi de juego— rodeada de sus sirvientes, en un momento espontáneo —familiar— en el taller del pintor.



Figuras 4 - 5 >>

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - damas de compañía)

PERSONAJES PRINCIPALES: LAS DAMAS DE COMPAÑÍA, LAS MENINAS. (Fig. 4)

Allá dónde fuera la infanta, allá le acompañaban sus damas de compañía, sus meninas. Servir en persona al rey, a la reina o cualquier miembro de la familia real era una concesión de un alto rango social que sólo era concedido a miembros de la nobleza y la alta aristocracia. No obstante, siempre había que dejar claro su estatus inferior. Y por supuesto las diferencias de clase entre la nobleza y la realeza quedaban marcadas en la representación de las damas de compañía tanto en su actitud como en su indumentaria.

Isabel de Velasco a su izquierda hace una reverencia con naturalidad y elegancia y doña María Agustina Sarmiento a su derecha, le acerca una pequeña fuente de plata con un jarrito de barro, de rodillas, como estipulaban las Etiquetas de Palacio. Las poses de *Las Meninas* suponen un acto de honor y servicio, y al mismo tiempo un acto de protección: poseen la cercanía suficiente para cubrir las necesidades de la infanta y al mismo tiempo marcan un distanciamiento adecuado respecto del espacio que ocupa el miembro de la familia real, donde el volumen que el guardainfante produce en la falda crea una frontera, señalizando los diferentes espacios.



Isabel y María Agustina llevan básicamente los mismos elementos de indumentaria que los de la infanta, en este caso más adecuados a su edad: el tocado en forma de mariposa, valona cariñana, la saya con mangas abiertas y amplias haldetas y la basquiña con el guardainfante. En María Agustina, al estar arrodillada, se pueden percibir las marcas del guardainfante presionando desde el interior hacia la basquiña, por lo que se puede deducir cómo estaría situado. También en Isabel se puede deducir aproximadamente la posición de la estructura del guardainfante por los volúmenes generales de la falda y las marcas que deja en las haldetas del jubón (Fig. 5).

Las faldas de las meninas están guarnecidas con galones verticales en ambos costados y galones circulares –sevillanitas– a lo ancho de la falda; éstas podían ser de oro o plata, como en el caso de la reina Mariana que lleva ocho franjas¹⁸, haciendo juego con las del jubón. Por el color y la textura de la tela, se puede deducir que en las meninas estas decoraciones no son de oro ni plata, mas bien de un material más humilde –probablemente del mismo tejido que la falda– y en armonía al tono de los jubones. Que la falda de María tuviera seis franjas juntas y la de Isabel dos y dos, podría indicar que estas faldas han tenido diferentes procesos de confección, en los que las telas habrían sido adaptadas a sus tamaños. Cabe la posibilidad también de que hubieran sido reutilizadas, ya que era frecuente que recibieran prendas, como muy valorados regalos, de parte de los miembros de la casa real. En todo caso manifiestan un lujo más modesto que el vestido de la infanta que sobresale entre sus meninas.

Un dato importante es el corte en las mangas que sirve para determinar el grado de influencia de la moda francesa. Hacia 1656 se aprecia la influencia francesa de la moda femenina en el vestuario. En Isabel de Velasco vemos cómo la manga está ya cosida en el puño, permaneciendo abierta longitudinalmente lo que permite ver la manga interior¹⁹. Son mangas a la francesa, formadas por tiras²⁰. Aún con todo, estas mangas siguen manteniendo un carácter muy moderado, muy al contrario de las francesas, muy abultadas, abullonadas, con un gran número de elementos decorativos.

Éste no es un dato aislado: hasta esta década, la corte española desde Carlos V había marcado las tendencias y los modos en el vestir de las principales cortes europeas, y a pesar del declive del imperio español en el contexto político internacional y del auge paulatino de la corte de Versalles, la corte española se afianzó en sus protocolos en el vestir y los modos de comportamiento, adoptando las influencias francesas y transformándolas en algo propio. Frente a la exuberancia de elementos decorativos en la francesa, la vestimenta española mantuvo una moderación que llevó a la confección de prendas contenidas, sin exceso de decoración y al mismo tiempo extraordinariamente lujosas por su altísima riqueza textil. Basta comparar las mangas redondas de *Las Meninas* con las que llevan en la misma década la corte francesa²¹.

LA VIDA PROTOCOLARIA DE LA CORTE: GUARDADAMAS Y APOSENTADORES. (Fig. 6).

Un paso más atrás del espacio protegido de la infanta, ocupando un tercer plano por detrás de las meninas, aparecen dos figuras más en la escena: Marcela de Ulloa, guardadamas de honor y Diego Ruiz de Azcona, guardadamas²². La guardadama de honor tenía entre sus funciones ser dama de compañía y se encargaba de cuidar y vigilar a las doncellas que rodeaban a la infanta Margarita, es decir a las meninas. Por su parte el guardadamas era una especie de escolta de las doncellas de honor y cuidaba de las necesidades de las damas: preparaba el carruaje de la infanta, le abría las puertas, etc. Estas diferentes funciones realizadas por personas diferentes muestran



Figura 6

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - Guardadamas y aposentadores)



Figura 7 (de izqda. a dcha.)

Comparativa del traje de la dama de honor

Diego Velázquez, *Venerable madre Jerónima de la Fuente.*, 1620, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Juan Carreño, *La reina viuda Mariana de Austria.* 1670 Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *Las Meninas.* 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - doña Marcela)

Figura 8 (de izqda. a dcha.)

Comparativa del traje del guardadamas

Diego Velázquez, *Las Meninas.* 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Diego Ruiz de Azcona)

Diego Velázquez, *Las Meninas.* 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - José Nieto Velázquez)

Traje a la española, 1655, Original con golilla y valona. Museo Palacio de Skokloster, Suecia.

el estricto protocolo que se vivía en palacio, donde cada funcionario tenía asignadas unas competencias específicas y estructuradas.

Doña Marcela viste a la manera de las dueñas, con monjil, el paño de rostro blanco y un manto largo, de color negro que le cubre la cabeza, es decir, “una mujer viuda que para autoridad y respeto, y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales”²³. Por contraposición, en el retrato de la *Venerable madre Jerónima de la Fuente*, Velázquez nos ofrece la descripción de una monja ataviada con un “monjilón” de bayeta con una textura áspera, pesada y tosca, que expresaba un sentimiento de austeridad y rigor religioso, que también se aplicaba al luto muchas viudas [Fig. 7]. El traje de doña Marcela manifiesta un textil más delicado y lujoso, probablemente de seda como la capichola, del cual existen referencias, como por ejemplo en la propia reina Mariana de Austria en el cuadro de Juan Carreño de Miranda de 1670 (Museo del Prado P-644)²⁴, donde la vemos ejerciendo la regencia en un bufete con la decoración negra de luto tras la muerte de Felipe IV en 1665. También podemos deducir su indumentaria por las referencias en las obras de Juan Bautista Martínez del Mazo, donde se ven representadas guardadamas²⁵. La calidad de su vestido declara la alta posición social que Marcela de Ulloa poseía al servicio de la infanta.

El guardadamas Diego Ruiz de Azcona viste de negro –como era habitual en los funcionarios de palacio– con golilla y el pelo que no la sobrepasa. En los hombros se aprecian los brahones del jubón, que estaría abotonado con cubierta, ya que no se aprecian botones, y parece que tendría las mangas del jubón cerradas, por el tono blanquecino de la camisa en los puños; abajo calzón estrecho.

En la figura fugitiva del fondo se ve a José Nieto Velázquez, aposentador real de la reina. José Nieto viste la misma indumentaria interior que Diego Ruiz, y además lleva sombrero dentro de la casa –que era costumbre– y una capa que le llega hasta la pantorrilla.

La indumentaria que llevarían los funcionarios dentro de palacio puede ser contrastada con el único ejemplar completo del traje característico a la española de 1655 que se conserva: perteneció al embajador sueco Nihls Brahe quien recibió audiencia en el palacio [Fig. 8]. En él se aprecia la botonadura completa y la rica tejeduría de terciopelo del jubón. Las mangas se podían poner y quitar, de tal manera que los colores podían variar. No obstante, en los funcionarios de palacio serían negras, que, por la influencia francesa, como se ha visto podían ser abiertas permitiendo ver la manga interior, de color blanco.



Figura 9

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - Bufones y animales)

EL CONTRA-PROTOCOLO: BUFONES Y ANIMALES (Fig. 9)

La idea de familia en el Barroco derivaba del concepto clásico romano de familia. Según éste, toda persona que viviera bajo el mismo techo, en el mismo *domus*, se le consideraba parte de la familia. Y en este amplio sentido se incluían a las gentes de placer y animales domésticos. Mari Bárbola, Nicolás Pertusato y el mastín formaban parte de esta familia, en un estatus diferente, con una clara diferencia de clase y en su rol de bufones, como contrapunto excéntrico a la belleza altiva de la realeza. No resulta extraño que Velázquez los situara en un primer plano compositivo, diferenciados tanto espacialmente como en actitudes e indumentaria.



Figura 10 (de izqda. a dcha.)

Diego Velázquez, *Las Hilanderas*. (detalle), 1655-1660, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Maerten de Vos (atribuido a), *La vanidad de la mujer: máscaras y el bullicio*, (detalle de la colocación del rodete), Amberes, hacia 1600, Metropolitan Museum, Nueva York

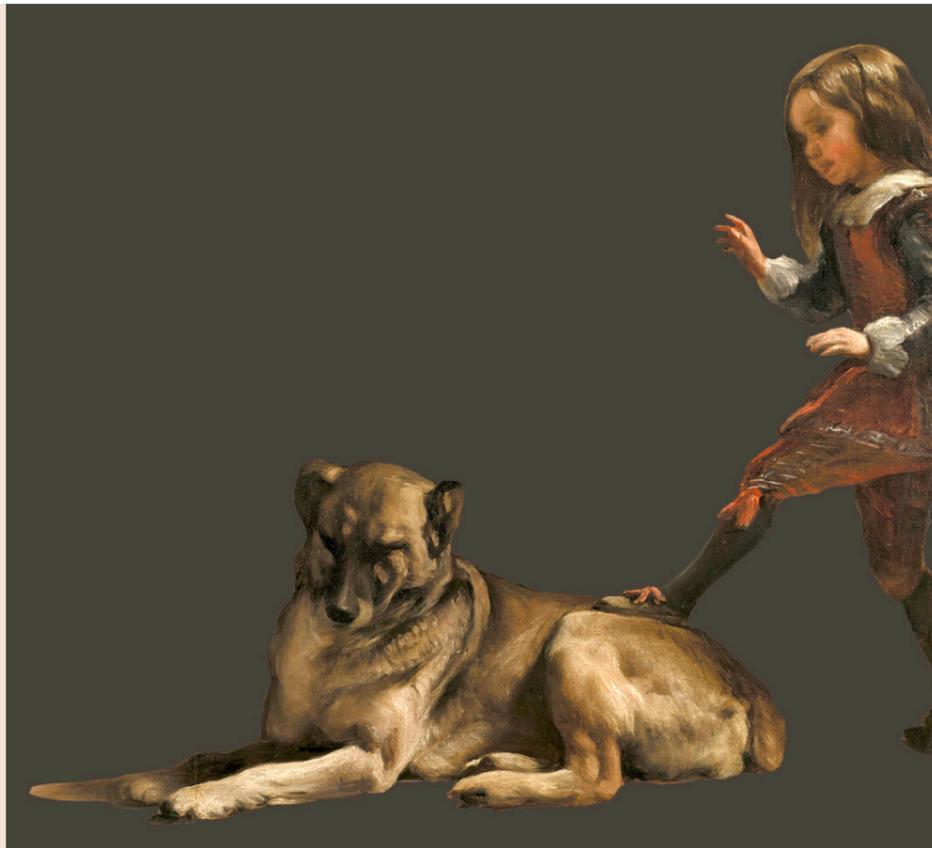
Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - Mari Bárbola)

El vestuario de Mari Bárbola se compone básicamente de los mismos elementos que el de las meninas, salvo en algunas excepciones. La distribución de los galones inferiores, así como la caída de las arrugas de la falda en los laterales podría indicar –como en el caso de las meninas– que esta falda habría sido adaptada a su figura. Además, su vestido no presenta el abultamiento característico del guardainfante que apreciamos en las meninas y en la infanta: no sobresale horizontalmente desde la cintura. Tampoco se aprecian marcas salientes en las haldetas del jubón ni de la basquiña. Esto parecería indicar que carece de estructura interior, o es más sencilla; esta presentación más homogénea y circular hace pensar que lleva otro tipo de ahuecador de la falda. En el cuadro de *Las hilanderas* de Velázquez, las señoras principales, situadas en el plano del fondo, visten con la saya y la basquiña al estilo de Mari Bárbola (Fig. 10).

Este ahuecador holandés era el tontillo –rodete o rodillo– y consistía en un toroide relleno generalmente de algodón, que se ataba a la cintura baja para aumentar el volumen de la cadera. Esta estructura era mucho más cómoda que la del guardainfante, al que podemos considerar como el traje de gala para recepciones y audiencias. Llevar el tontillo era la manera habitual con la que las mujeres de la corte se vestían: era el traje informal, mucho más cómodo y menos aparatoso. A veces también les daban volumen mediante enaguas almidonadas, creando faldas al vuelo²⁶. También en *Las hilanderas* y bajando en el escalafón social, vemos a la mujer corriente en un trabajo muy humilde, vistiendo prendas al uso: la siempre presente camisa redonda, sin cuello, como ropa interior, llamada camisa de pechos porque el busto quedaba sujeto por encima de la pretinilla de tela y debajo una sencilla falda de tejido común. No es el caso de Mari Bárbola que viste a la manera de la corte, acorde a su rol como gentes de placer, más informal y ligera con apuntes hacia las clases más humildes.

Figura 11

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - Nicolas de Persuato)



Con Nicolás de Pertusato (Fig. 11) sucede algo parecido. Si los bufones estaban exentos del comportamiento protocolario real, su manera de estar y de vestir también. Este margen de libertad en los modos se manifiesta aquí en varios elementos de su indumentaria. En primer lugar, su larga melena sobrepasa los límites establecidos en la década de los 50 en la corte, cayendo sobre los hombros en la valona; no viste de negro, sino carmesí; las mangas del jubón a franjas negras y carmín, a la francesa, hacen



Figura 12 (de izqda. a dcha.)

Comparativa de representación de fidelitas

Cesare Ripa "Fidelitas" (detalle), en *Iconología*, 1669, Venecia.

Diego Velázquez, *Felipe IV cazador*. (detalle) 1633, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tiziano, *El emperador Carlos V con un perro*, 1532, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador*. (detalle) 1632-34 Madrid, Museo Nacional del Prado.

juego con las medias y los zapatos, que a su vez se complementan haciendo juego con el calzón carmín, el cenojí que cierra las atacaderas y el lazo del zapato. La forma de calzón es especialmente significativa, tanto por su corte en general como por un detalle particular, las atacaderas que cierran el calzón por el perfil: esta será la forma básica de calzón que perdurará hasta la Ilustración y que veremos en las figuras masculinas de los cartones para tapices de Goya.

Y si Nicolás mantiene unos mayores márgenes a la hora de vestir y de actuar así va a suceder también con otro de los habitantes del cuadro: el mastín. Según la obra de Cesare Ripa, *Iconología*, –uno de los libros de emblemas más famosos del XVII y texto que Velázquez poseía en su biblioteca²⁷–, la fidelidad se representa entre otros símbolos, por la figura de un perro con una actitud alerta, vigilante y siempre atenta a su amo (Fig. 12). Así es como el propio Velázquez lo ha retratado en otras ocasiones, como en *Felipe IV cazador* (Museo Nacional del Prado), o en su hermano *El cardenal-infante Fernando de Austria, cazador* (Museo Nacional del Prado), siguiendo el referente iconográfico de Tiziano, en su *retrato de Carlos V con un perro* (Museo Nacional del Prado).

Resulta enigmática la actitud del mastín: perro guardián español por excelencia, fuerte y robusto se nos muestra perezosamente tumbado, en actitud de descanso; ni siquiera le mueve el empuje del pie del bufón. Parece evidente que se trata de una fidelidad ciertamente perezosa. ¿Simple juego, escena cómica en el escenario, o sencillamente negligencia administrativa de la corona, una crítica en tono cómico...?

LOS REYES, TESTIGOS DE EXCEPCIÓN EN EL PALCO ESPECULAR. (Fig. 13)

Sus majestades capturadas y enmarcadas para la posteridad en un palco especular, como si se tratara también de una representación o pintura que se situara en el mismo plano en el que cuelgan las otras obras, son los personajes con cuya mirada se encuentra Velázquez: el “Rey Planeta” y su esposa.

El rey parece vestido sin ningún atributo regio, sólo como hombre, a la manera de su retrato de 1653, ejemplificando sus propias leyes suntuarias: quedejas hasta la golilla²⁸, valona blanca y jubón negro con la ropilla caída por detrás: signos de cierta aparente austeridad en la indumentaria española masculina, en tiempos de una fuerte crisis política y económica²⁹.

En la imagen de la reina Mariana se perfila un vestuario similar a su retrato oficial como reina de España pintado por Velázquez, en 1652, con más de sencillez en el tocado de la peluca que sugiere la presencia de una pluma.

Figura 13

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - los reyes)

Los reyes miran al cuadro, o nos miran, o miran a Velázquez, o todo a la vez. Miradas entendidas como conexión, afinidad y comprensión del hecho pictórico y de la extraordinaria transcendencia artística de lo que estaba sucediendo en el proceso creativo de la obra. “El rey era un hombre de gran cultura, dominaba varios idiomas y tenía un exquisito gusto artístico, sobre todo en materia de pintura”²⁹. Es esta sensibilidad y cultura artística del rey la que dio cobijo a una obra fuera de protocolo y fuera de lo común, como es *Las Meninas*, y cuya importancia supo apreciar.

EL PINTOR DE CÁMARA: UN ARTISTA NOBLE. (Fig. 14)

Llegamos a una de las figuras más importantes de la escena: el aposentador mayor y pintor de cámara del rey: Velázquez. Se puede analizar cómo va vestido y qué nos dice con su pose. Respecto a la indumentaria, lo normal sería que, para trabajar en el taller, Velázquez utilizara una ropa adecuada para soportar la agresión de los diluyentes y los pigmentos. Podría ser al modo del escultor Juan Martínez Montañés, con sotana (Museo Nacional del Prado): una túnica larga y abotonada sujeta con un cinturón³⁰. O podría ser que se autorretratara como un príncipe condecorado con cadena de oro signo de máxima distinción³¹, como hiciera Federico Zuccari (*Autorretrato*, 1588. Florencia, Galería de los Uffizi), Tiziano (*Autorretrato*, 1562. Madrid, Museo del Prado) o Rubens, (*Adoración de los Reyes*, Madrid, Museo del Prado).



Figura 14

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado. (fragmento - imagen intervenida - Diego Velázquez)



Figura 15 (de izqda. a dcha.)

Comparativa indumentaria

Pedro Pablo Rubens, *Adoración de los Magos*. (detalle autoretrato) 1609, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *Juan Martínez Montañés*. (detalle) 1635 Madrid, Museo Nacional del Prado.

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida - Diego Velázquez)

Velázquez no hace ni lo uno ni lo otro (Fig. 15): se representa al modo oficial, como un funcionario de la corte. Lleva golilla almidonada, jubón negro abrochado al frente –con botonadura tapada–; de una pretina en la cintura cuelga en la sombra una llave, ésta “era el símbolo de un cargo honorífico: una llave de hierro negra por la que se les llamaba caballeros de la llave negra [...]”³²; en la parte inferior se pueden inferir unos calzones que se cierran a la altura de la rodilla, y así se podrían deducir unas medias oscuras, y el calzado –no visible en el cuadro– podrían ser unos zapatos negros, como los que llevaría José Nieto, probablemente como los describe Antonio de Brunell hacia 1654: “sus zapatos son de la forma del pie, y para los elegantes son muy estrechos de suela y empeine”³³. Una imagen que puede clarificar esta parte de la indumentaria es la que nos ofrece Martínez del Mazo en su obra *La familia del pintor* (Kunsthistorisches Museum, Viena), en la que se le puede ver al fondo de la escena, de espaldas retratando a la infanta Margarita³⁴.

Al estudiar las mangas del jubón, vemos que se trata de mangas abiertas que permiten mostrar, al igual que en *Las Meninas*, su forro de un tono azulado. Este detalle confirma que su ropa –aún sin adornos– es rica, probablemente de fino terciopelo de seda, negro por fuera y posiblemente raso azul por dentro: unos tejidos demasiado caros como para ser dañados con el trabajo de la pintura.

Velázquez con este traje, se nos representa a la manera oficial de la corte como Aposentador Mayor de palacio, cuyas responsabilidades le exigen mucha dedicación³⁵.

Por otro lado, a Velázquez le gustaban los trajes de gala: por el inventario de sus bienes a su muerte se sabe que poseía un rico guardarropa³⁶. Así que Velázquez de manera consciente elige representarse vistiendo una rica indumentaria como le corresponde al protocolo de palacio, que más indica una posición como gentilhomme que como un pintor en el ejercicio de su profesión.

En este ejercicio, en una mano utiliza un pincel fino, y en la otra una paleta pequeña y un tiento de madera, frente a un lienzo de grandes proporciones. Estos utensilios cotidianos son elementos simbólicos del concepto del arte para Velázquez: el arte consistiría en dar trazos finos y delicados que exigen de la sensibilidad, talento, intelecto y reflexión del artífice. Este proceso de pintar es tan sutil y elevado que ni siquiera mancha o toca el traje: la pintura no es un trabajo manual, es intelectual y de la misma categoría que el resto de las Artes Liberales.

...la cruz fue pintada por orden del rey después de la muerte del artista como forma de reconocimiento a su trabajo, aunque tampoco sería insensato pensar que fuera el propio pintor, con el consentimiento del monarca, quien pintara su anhelada cruz

Además, Velázquez no centra su atención en la escena que sucede a su alrededor, mira fuera del cuadro, que es el cuadro que pinta³⁷, variando su intención del objeto mismo de representación –de la escena particular– al proceso mismo de pintar, justo en el momento en el que ha mezclado colores en la paleta, levanta el pincel y se para a reflexionar antes de dar una nueva pincelada. Esta mirada constituye un acto esencial; con ella Velázquez manifiesta el acto mismo de la pintura: la intervención del intelecto, del ingenio, que es superior a lo manual y que eleva a la pintura por encima del trabajo artesano, liberándolo de las condiciones gremiales y reivindicando así la elevada posición del artista.

Esta reivindicación, unida a la amplia cultura artística del monarca tuvo su reconocimiento: la incorporación en el jubón de Velázquez del emblema de la Cruz de la Orden de Caballeros de Santiago –destinada fundamentalmente al reconocimiento de las hazañas militares–, elemento de indumentaria con un altísimo contenido simbólico y que trastoca el sentido global del traje y de la escena.

Aunque resultara evidente que Velázquez no tenía un origen hidalgo³⁸, buscó el nombramiento como noble durante toda su carrera en palacio. No fue sino gracias a la intervención directa de Felipe IV y la concesión de una bula del papa Inocencio X, que se le concedió el rango de caballero el 28 de noviembre de 1659³⁹. El cuadro llevaba tres años acabado así que el emblema no pudo pintarse en el momento de la ejecución del cuadro. Según Palomino, la cruz fue pintada por orden del rey después de la muerte del

artista como forma de reconocimiento a su trabajo, aunque tampoco sería insensato pensar que fuera el propio pintor, con el consentimiento del monarca, quien pintara su anhelada cruz, dada la trascendental importancia que contenía.

En todo caso, la Cruz de Santiago es un elemento simbólico de indumentaria que redefine el discurso sobre la identidad del portador y de su situación en el contexto del escenario de *Las Meninas*. De aquí que tanto la obra, como el artista se eleven a la categoría de la nobleza del Arte; toda la acción de la escena se ennoblece: el actor-pintor, su acción pictórica y la obra de Arte. Artista y Arte se dignifican mediante la incorporación de este símbolo.

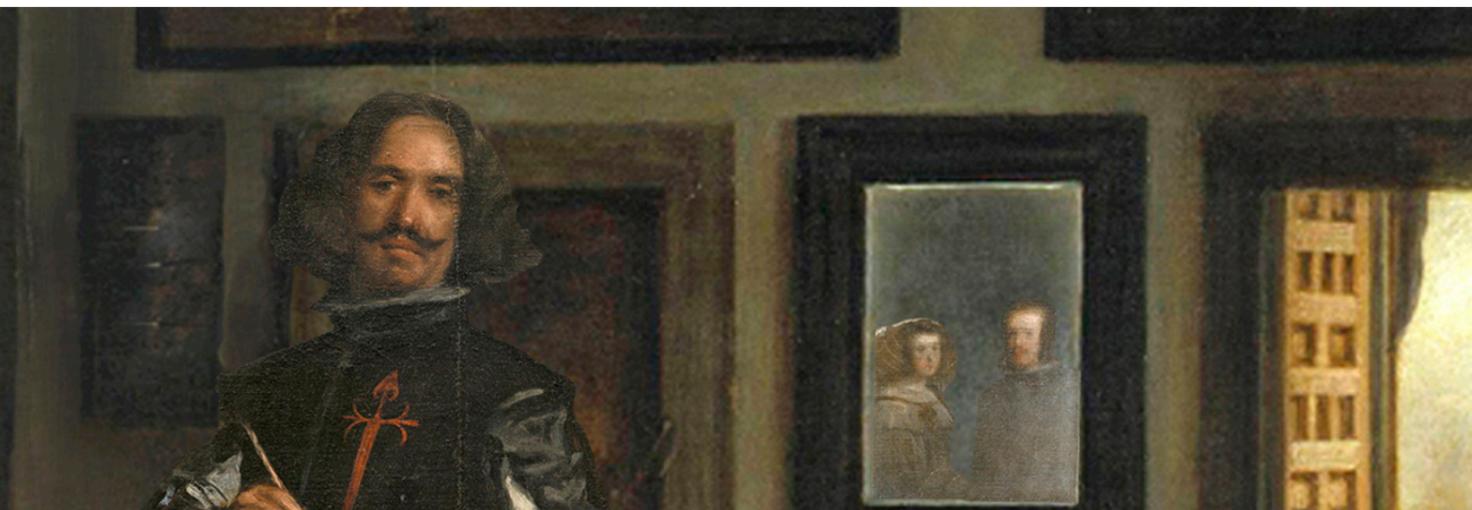


Figura 16

Diego Velázquez, *Las Meninas*. 1656, Madrid, Museo Nacional del Prado.
(fragmento - imagen intervenida)

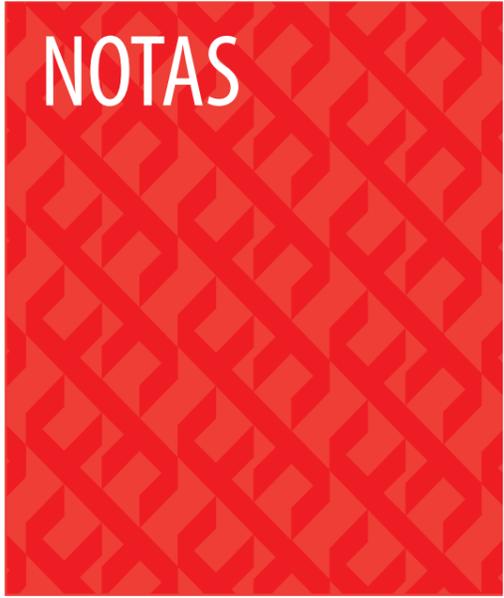
A MODO DE EPÍLOGO: LAS MENINAS, MUCHO MÁS QUE UN RETRATO EN LA INTIMIDAD FAMILIAR. (Fig. 16)

La indumentaria que caracteriza a los diferentes personajes de *Las Meninas* nos ayuda a entender el cuadro como una imagen más sencilla, quizás más íntima de la familia real, donde el protocolo de la corte –en un ámbito más privado– no era tan exigente desde el punto de vista del traje; un retrato siguiendo el concepto clásico romano de familia, que concebía a todos los miembros de la familia a aquellos que vivían bajo el mismo techo, de aquí que también se incluyan a los bufones y a los animales domésticos. Esta sencillez se aprecia básicamente en la calidad del adorno del vestuario y su acabado final que en general es, como se ha visto, menos protocolario.

Por otro lado, la indumentaria en *Las Meninas* representa un momento cumbre de la representación y la identificación de lo español con el traje. En una época en la que la influencia política y cultural francesa avanza en Europa imponiendo sus modas en el vestir, resulta sorprendente que los hombres y las mujeres españoles de mitad del siglo XVII no estuvieran dispuestos a ceder tan fácilmente su identidad en la forma del vestir. La silueta femenina compuesta por jubón ceñido, forma acampanada de la basquiña con guardainfante a juego con la forma acampanada de pelucas y tocado; la silueta masculina del traje negro por excelencia, también ceñido, con golilla, se convirtieron en un signo identitario de la moda española, tanto en la silueta, color y forma en general, como en el comportamiento que estos trajes implicaban: altivez, magnanimidad, solemnidad y contención pasaron a formar parte de la imagen e identidad de lo español, a nivel internacional.

Además, *Las Meninas* es un reflejo de la sociedad barroca española cuya cultura claramente configurada y estratificada socialmente, identificaba cada rol y papel social mediante la indumentaria: cada personaje ocupa su lugar y su función; también aquellos a quienes van dirigidas sus miradas: cada uno de nosotros. Por eso el cuadro es mucho más que un retrato de familia: es un espejo perenne que nos devuelve nuestra propia mirada pasada por el tamiz del tiempo.

Por último, alejándose de la representación protocolaria oficial, Velázquez se permite en *Las Meninas* unas libertades, tanto de significado, jugando con la ambigüedad iconográfica asociada a los personajes y a su indumentaria, como del lenguaje plástico, creando una imagen de personajes desdibujados, sin contornos, rodeados de aire y luz. Unos personajes identificables que se nos enfrentan con sus miradas altivas haciendo que nos cuestionemos sobre nuestra propia identidad y nuestra relación con ellos y con el arte. Fue una suerte para Velázquez y una enorme fortuna para todos que la mirada de Felipe IV se encontrara con la suya; que el sentido estético, la sensibilidad hacia el arte y el conocimiento cultural del rey fuera lo suficientemente amplio, como para apreciar la dimensión de la obra de su principal pintor de cámara. *Las Meninas* es uno de los más grandes legados de ese encuentro. Un legado que pertenece a todos.



NOTAS

* El texto de partida es la conferencia impartida en el Museo Nacional del Prado, dentro de la *Jornada para la formación del Profesorado*, organizada por el Departamento de Educación del Museo y que llevaba por título: *En torno a una obra maestra: Las Meninas*. Mi agradecimiento a Enrique Pérez Pérez, organizador de dicha Jornada. Las intervenciones sobre el cuadro de *Las Meninas* son del autor.

¹ LÓPEZ REY, J., *Velázquez. Obra completa*, Colonia, Taschen, 1990, p. 388.

² *Idem*.

³ *Ibidem*, p. 300.

⁴ BROWN, J., “*Las Meninas* como obra maestra”, en ALPERS, S. *et alri*, *Velázquez*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, p. 88.

⁵ PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, p. 47.

⁶ PORTÚS PÉREZ, J., *Velázquez su mundo y el nuestro*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, p. 54.

⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, p. 13.

⁸ PALOMINO, A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2005.

⁹ BROWN, J., *ob. cit.*, p. 104.

¹⁰ LÓPEZ REY, J., *ob. cit.*, p. 292.

¹¹ Para las referencias a retratos y artistas en las obras de teatro ver: PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *ob. cit.*, 2013, pp. 23-29 y MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Itsmo, 1997, pp. 131-151.

¹² El pintor hizo el papel de la condesa de Santisteban en la mojiganga de Carnaval, en 1638. BENNASSAR, B., *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 107.

¹³ PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *ob. cit.*, 2013, p. 27.

¹⁴ “[...] sólo en marzo de 1654, París pidió 15 retratos de los Habsburgo españoles”. BENNASSAR, B., *ob. cit.*, p. 164.

¹⁵ BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en ARGULLOL, R. *et alri*, *El retrato*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 276.

¹⁶ Diego Velázquez, *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis*, h. 1632. Museo Nacional del Prado, P-1196.

¹⁷ BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 285.

¹⁸ Diego Velázquez, *Mariana de Austria*, 1653. Museo Nacional del Prado, P-1191.

¹⁹ BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 285.

²⁰ La evolución del gusto por el vestuario con “atacadas, cuchilladas o golpes” proviene del Renacimiento y constituía una muestra de riqueza y elegancia. Las aberturas en las prendas permitían ver los forros, y las prendas interiores, de tal manera que se dedicaban ricas telas de diferentes tejedurías y colores para exhibir en gran lujo de detalles la categoría de la prenda que se llevaba, y por tanto la posición social del portador.

²¹ Una referencia clásica para comprobar estas diferencias en la indumentaria entre los dos países es el tapiz de Charles Le Brun, *Encuentro de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes*, 1660. De hecho, el concepto “estar a la moda” o “vestir a la moda” surgió en la corte de Luis XIV: “*être à la mode*” como una manera de diferenciarse de la indumentaria española.

²² LÓPEZ REY, J., *ob. cit.*, p. 300.

²³ RAE.

²⁴ También el retrato de *Mariana de Austria de luto*, 1684, Kunsthistorisches Museum de Viena.

²⁵ *Margarita de Austria*, 1665. Museo Nacional del Prado, P-888; *Mariana de Austria*, 1666, National Gallery, Londres, NG2926.

²⁶ BANDRÉS, M., *La moda en la pintura: Velázquez. usos y costumbres del siglo XVII*, Navarra, Eunsa, 2002, p. 351.

²⁷ BROWN, J., *ob. cit.*, p. 90.

²⁸ La golilla era en realidad un alzacuellos que se cree invención del propio rey que mandó a sus sastres construir este artefacto para ocultar su abultada nuez. BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 257.

²⁹ Moderación y austeridad, han sido palabras que se han venido utilizando para describir de manera general –y a mi entender con poca exactitud– la moda española durante este periodo histórico; tanto la alta calidad y cantidad de los textiles, la complejidad en los procesos de confección, así como el empleo de los carísimos tintes y la gran variedad de prendas utilizadas, hablan de un lujo y una riqueza sin parangón en la historia del traje español.

³⁰ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *ob. cit.*, p. 15.

³¹ BERNIS, C., *ob. cit.*, p. 269.

³² BENNASSAR, B., *ob. cit.*, p. 149. PORTÚS PÉREZ, J., *ob. cit.*, 2018, p. 148: “[...] dos medallas de oro que le regaló el papa Inocencio X y que conservó hasta su muerte”. El Papa le regaló una por su retrato –*Inocencio X*, 1650. Roma, Galería Doria-Pamphili–, lo cual hace suponer que la traería consigo a su vuelta de Italia en 1651.

³³ BREUER-HERMANN, S., “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra”, en SERRERA, J. M. (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*, 1991, p. 22.

³⁴ BRUNELL, A. *Viaje de España*. Citado por MARINETTO SÁNCHEZ, P. y CAMBIL CAMPAÑA, I., “El calzado en el Siglo de Oro”, en GARCÍA SERRANO, R. (com.), *La moda Española en el Siglo de Oro*, Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes-Fundación de Cultura y Deporte, 2015, p. 100.

³⁵ *La familia del pintor, 1644-45*, Kunsthistorisches Museum, Viena, GG-320.

³⁶ Hay que recordar que Velázquez fue nombrado Aposentador Mayor de palacio en 1652, cargo que le suponía una alta responsabilidad y que le llevaría incluso a tener una zona de despacho en el taller. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *ob. cit.*, p. 47.

³⁷ BENNASSAR, B., *ob. cit.*, p. 190.

³⁸ “A través del examen de las marcas se puede determinar que el ensamblaje del bastidor original, con dos travesaños horizontales y la colocación de éstos, es similar al que presenta el lienzo sobre el que está trabajando Velázquez en la figuración”. GARRIDO PÉREZ, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 587.

³⁹ BENNASSAR, B., *ob. cit.*, pp. 13-21.

⁴⁰ LÓPEZ REY, J., *ob. cit.*, p. 300.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANDRÉS, M., *La moda en la pintura: Velázquez. usos y costumbres del siglo XVII*, Navarra, Eunsa, 2002.

BENNASSAR, B., *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra, 2012.

BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en ARGULLOL, R. *et altri*, *El retrato*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 251-288.

BREUER-HERMANN, S., “Alonso Sánchez Coello. Vida y obra”, en SERRERA, J. M. (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*, 1991, pp. 13-35.

BOUCHER, F., *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

BROWN, J., “*Las Meninas* como obra maestra”, en ALPERS, S. *et altri*, *Velázquez*, Barcelona, Fundación amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 85-124.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y GÁLLEGO, J. (coms.), *Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.

GARRIDO PÉREZ, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

LÓPEZ REY, J., *Velázquez. Obra completa*, Colonia, Taschen, 1990.

MARINETTO SÁNCHEZ, P. y CAMBIL CAMPAÑA, I., “El calzado en el Siglo de Oro”, en GARCÍA SERRANO, R. (com.), *La moda Española en el Siglo de Oro*, Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes-Fundación de Cultura y Deporte, 2015, pp. 91-102.

MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Itsmo, 1997.

PALOMINO, A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2005.

PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013.

PORTÚS PÉREZ, J., *Velázquez su mundo y el nuestro*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.