

PINTURA BARROCA

Ao igual que nas outras artes, na pintura, a técnica convértese en elemento esencial á hora de traspasar ao cadro unha idea e facela verosímil aos ollos do espectador. Trátase de que aquel se sinta conmovido pola escena e asombrado polos efectos reais dos obxectos e figuras representados. O pintor xoga e busca colaboración co público e trata de introducilo no espazo representado, eliminando as barreiras entre o espectador e cadro.

O Pintor e o seu mundo

No barroco, os máis dos artistas estaban agrupados en talleres gremiais. Neles a aprendizaxe pasaba por todas as tarefas do oficio, e o aprendiz preparaba os pinceis e os lenzos, machacaba os pigmentos para a preparación das cores, para pasar despois á práctica do debuxo e a pintura. Ó conseguir o grao de oficial, axudaba ó mestre en tarefas máis complicadas.

Sen embargo os grandes artistas podían saírse deste esquema e co seu talento por medio, pactar as súas propias condicións con aristócratas, prelados, papas ou reis. Bernini o facía co papa Urbano VIII, e Velázquez se pinta nun cadro xunto ós reis.

Durante o XVII, tamén comezou a xestarse un novo aprendizaxe das artes: as Academias. Iniciáronse como lugares de formación privados donde se aprendía estudando ós grandes mestres do Clasicismo, tal é a academia dos **Carraci** en Bolonia. Sen embargo a máis importante Academia foi fundada en Francia por patrocinio do rei e o poderosísimo ministro Colbert en 1648: **A Academia Real de Pintura e Escultura**. Nela os artistas debían aprender debuxo e pintura seguindo modelos escultóricos e despois modelos vivos. Ó longo do século XVIII, no final xa do Antigo Réxime, o resto de países europeo imitaron este sistema, fundando as súas propias **Reales Academias** (caso de España)

Pintura barroca “características”

- **Realismo e Naturalismo**, características básicas da nova pintura. Como vehículo idóneo para a expansión das ideas da Contrareforma, válese do natural, da realidade externa dun mundo de formas efémeras e cambiantes, pero verosímiles (*un mundo donde os miragres poidesen ocorrer de feito*).
- **Extensa variedade temática**: relixiosa, bodegóns, escenas burguesas e de xénero, escenas mitolóxicas, retratos, temas cotiáns como naturezas mortas, paisaxes, retratos políticos (*posto en boga polas monarquias absolutistas*) etc.. que se ampliaron constantemente coa incorporación dunha **nova clientela**.
- **Hexemonía da luz** . O barroco é a arte de plasmar pictoricamente a luz e en correlación, a sombra xoga un papel ata entón inédito, especialmente nos primeiros ensaios do estilo que viñeron a denominarse Tenebrismo. No Barroco a forma subordínase á luz)
- **Liberdade de composición** “*Composición asimétrica*”: conséguese mediante as liñas diagonais que substitúen ás composicións piramidais do século anterior; ás veces úsanse formas partidas que indiquen que non todo cabe na tea.
- Preocupación por plasmar **o movemento** . A pintura barroca é a pintura da vida e esta non pode representarse baixo formas estáticas. As figuras son inestables e os escorzos e ondulacións multiplícanse. Pintura de grandes contrastes, tanto cromáticos, como lumínicos e compositivos.
- **Predominio da cor sobre o debuxo**
- O italiano **Caravaggio** se convirte en punto de inflexión no cambio de estilo

PINTURA BARROCA

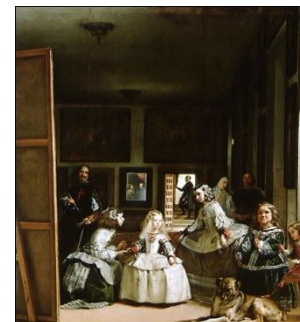
ITALIA: CARAVAGGIO

- A vocación de san Mateo
- O enterro de Cristo



ESPAÑA: VELÁZQUEZ

- O aguador de Sevilla.
- A fragua de Vulcano..
- A rendición de Breda.
- As Meninas.
- O Bufón do Pablos de Valladolid



Pintura barroca en Italia

A tendencia clasicista continuou, se ben cunha grande liberdade interpretativa que a desprendía da simple imitación do renacemento. Creouse así un estilo baseado na fusión de múltiples achegas apelado **Eclecticismo**, que ten como máximos representantes ós irmáns **Carracci**

Fuxida a Exipto.
Annibale Carracci



Xunto ás maneiras eclécticas, aparece un novo modo pictórico de entender o mundo, baseado nun achegamento á realidade, na representación de esceas coma se fosen verídicas en liña coas teses da Contrareforma. Sen embargo moitos, sobre todo eclesiásticos, se sentiron incómodos ante uns tipos expresivos que atendían máis á vulgaridade física das formas que ó contido relixioso do tema. Neste terreo aparece a figura fundamental dun dos grandes pintores da historia da arte de tódolos tempos, **IL CARAVAGGIO**

Michelangelo Merisi (1571-1610) IL CARAVAGGIO



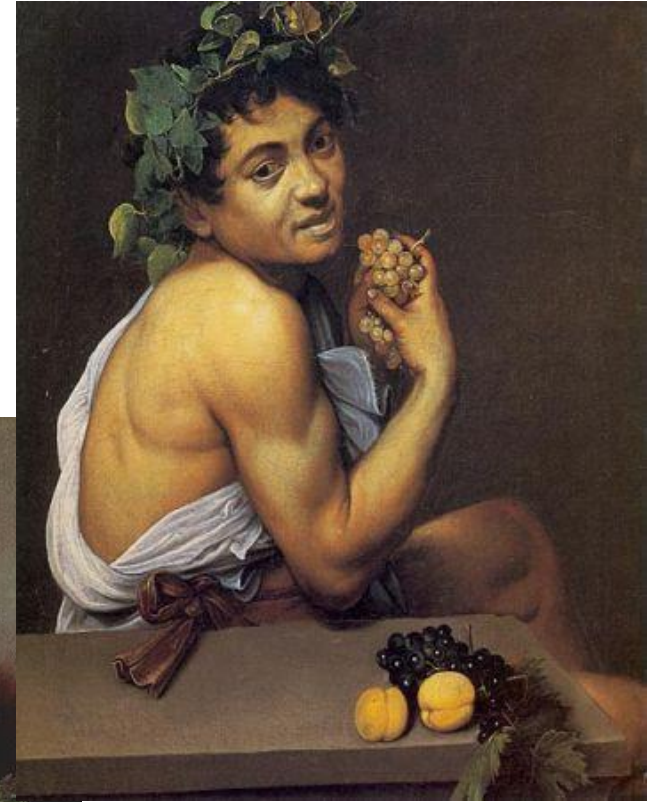
Autorretrato con cabeza de Goliat

A súa vida está marcada pola bohemia e súa arte pola incompreensión. En 1590 se traslada a Roma, donde levará a cabo importantes obras de encargo eclesiástico. Alí o seu carácter arrogante e pendencieiro o leva varias veces ao cárcere e mesmo ao asasinato dun home por liortas de xogo. Condenado por homicida, foxe en 1606 a Nápoles, Malta, Siracusa e Mesina. Obtido o perdón, morre de malaria cando regresaba a Roma con só 37 anos.

É un revolucionario, que desdeñando as formas academicistas, baseadas no dibuxo, recrea un mundo de siluetas vaporosas, de volumes que se perden na escuridade, con personaxes antieclesiásticos, que resultan a máis lograda antítese do idealismo.

Creador dun estilo, **O TENEBRISMO**, que exercerá gran influencia noutros artistas barrocos.

Creador do Naturalismo, tomando apuntes do natural e traballando directamente sobre o soporte. Consideraba á mesma altura un cadro sobre flores ou froitas ca outro sobre historias bíblicas, algo que rompía coa xerarquía de temas existente ata o momento. Caravaggio foi un dos primeiros en establecer a natureza morta como xénero autónomo e de valor



Obras da 1ª etapa:
Figuras recortadas
con formas nítidas

Cadros relixiosos e mitolóxicos tratados como escenas de xénero, nos que non faltan detalles anecdóticos perfectamente descritos



Obras da 1ª etapa:
Figuras recortadas
con formas nítidas

Esponáneo, traballa sen bosquejos, directamente na tea, e evita a representación do espazo.



Novo enfoque dos temas, con modelos vulgares dos baixos fondos

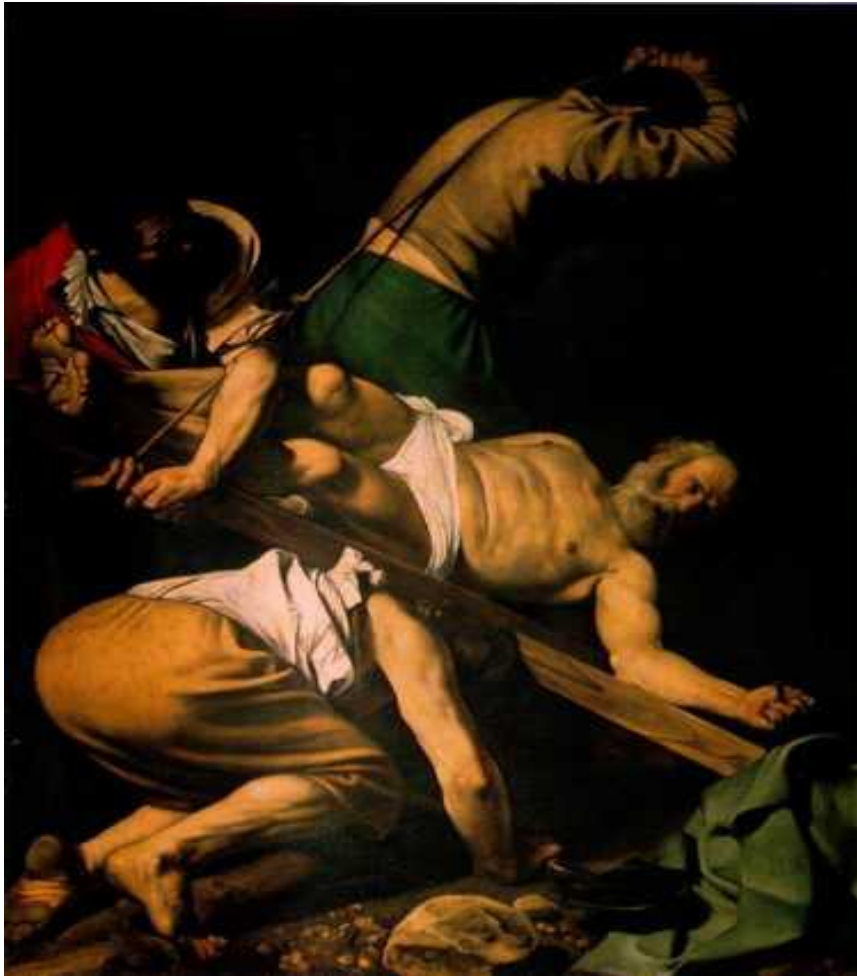
romanos . As súas virxes eran prostitutas, os seus anxos eran chaperos, os apóstolos e santos eran esmoleiros e pordioseros. Caravaggio violentou constantemente o principio do decoro, a norma segundo a cal só se debe elixir para ser representados aqueles elementos que conveñen á dignidade do tema; por exemplo, non se pode pintar a Cristo vestido como un mercader, senón como un personaxe divino; os santos deben levar os seus atributos sacros, etc. o que provocou odios e amores cara á súa pintura.



Exemplo: esta pintura, que representa a morte da Virxe e resultou escandalosa.

- A Virxe presenta *rigor mortis* ten o ventre hinchado e os pes amoratados pola descomposición (o modelo foi unha prostituta afogada no Tíber). O cortello está formado por personaxes populares (quizais mendigos) nun ambiente de penumbra, mostrando unha dor e unha tristura que non parece se vaia converter en gozo pola entrada no ceo da Virxe. O drama da morte ponse de manifesto nesta escena que *está* concibida lonxe de calquera idealización, con persoas vulgares, amoreándose ao redor dun humilde escenario.
- As pinturas de Caravaggio perdían en concursos e eran rexeitadas polos clientes da igrexa, e inmediatamente eran disputadas polos coleccionistas romanos e estranxeiros.

Creador do Tenebrismo (profundo claroscuro): os corpos parecen reciben poderosos raios de luz que os resaltan fortemente sobre fondos totalmente escuros. A **luz** é fundamental nos seus cadros, funciona como un espazo autónomo, como un personaxe máis. O foco luminoso nunca aparece no lenzo e adoita ser artificial, procedente dalgún ángulo lateral. A luz en Caravaggio simboliza a presenza do sobrenatural, do divino, de acordo coa metafísica da luz de Platón ou San Agustín: Deus é a luz.



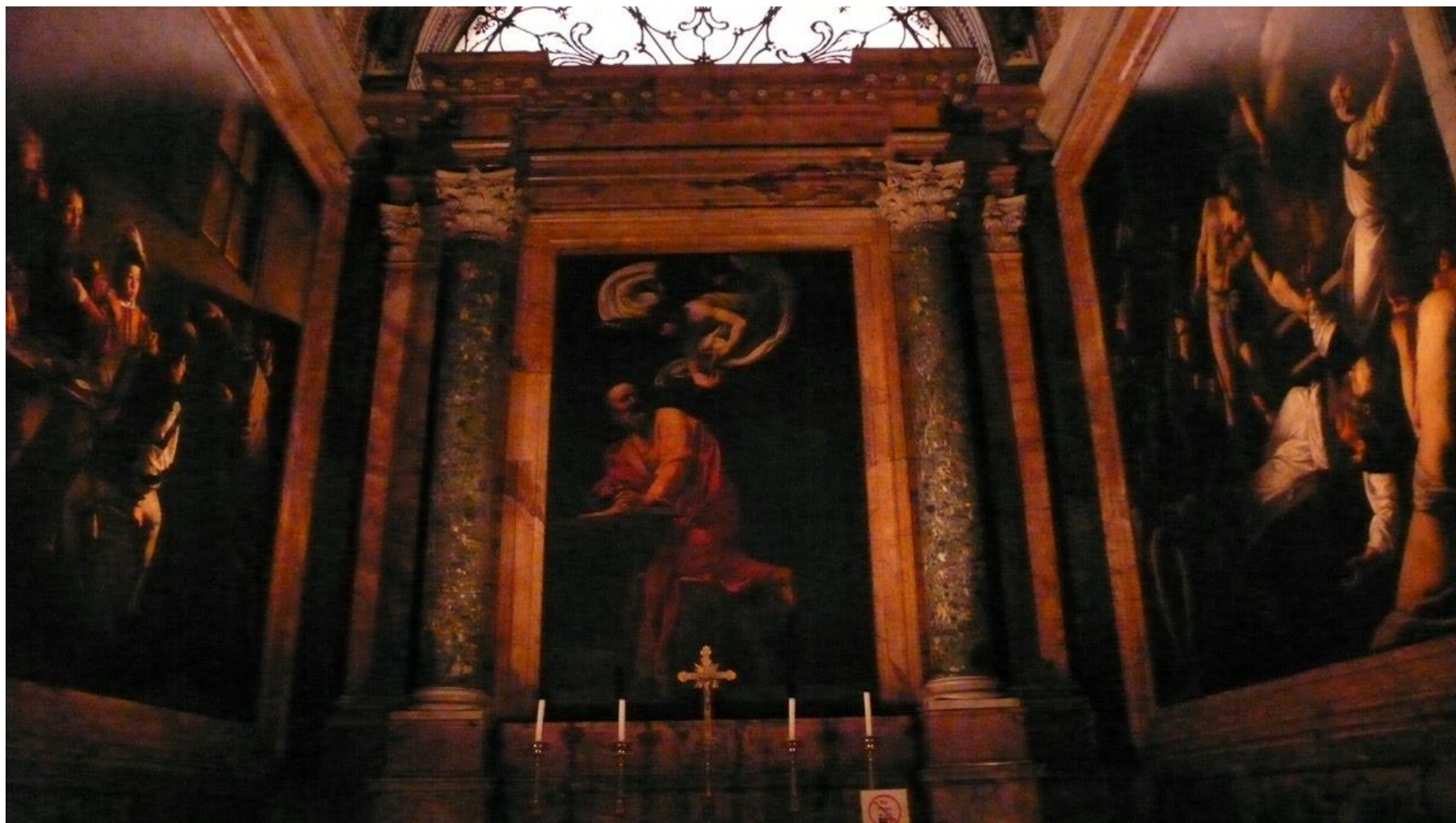
A vocación de San Mateo



Clasificación:

- Autor: [Caravaggio](#)
- Cronología: 1599-1600
- Estilo: [Barroco Italiano](#)
- Material: óleo sobre lenzo
- Características: 322 x 340 cm.
- Comitente: [Mateo Contarelli](#)
- Localización: [Igreja de San Luis dos Franceses de Roma](#)

Mateo Contarelli, importante comerciante francés, comprou unha capela coa intención de ser enterrado alí. Encargou un completo programa de pinturas e esculturas dedicadas ao santo do seu nome: San Mateo. Este encargo constituíu o primeiro traballo de envergadura que Caravaggio realizou. Organizou varias esceas, sen mostrar o fondo nin o contexto onde ten lugar e sen narración. de xeito que parece que o espectador as contemplase como testemuña, oculto na escuridade da capela.





As dimensións de tamaño natural dos personaxes dan as esceas gran verosimilitude e contribúen a crear un ambiente arrepiante. A escena sáese do cadro e aparece ante nós, isto é posible porque o pintor emprega modelos reais, tomados das rúas para convertelos en protagonistas das súas escenas, o que contraviña as normas de decoro impostas para as representacións dos personaxes relixiosos, pero gustaba aos entendidos. Manipula a luz para destacar rostros e xestos e darlle presenza física ás figuras en contraste cun escenario sen determinar. Escorzos e diagonais marcan a composición.



No lenzo da vocación de San Mateo executa unha escena "de historia", complexa, cun gran número de personaxes, contextualizado nunha época, nun lugar e cunha historia. Esta historia que tiña que narrar queda reducida a un momento culminante, con aspecto de fotografía instantánea na cal se concentra toda a acción, toda a psicoloxía . O tema é relixioso pero Caravaggio o representa como unha escena de xénero (de taberna).Recorreu a figuras extraordinariamente veristas e monumentais, que enchían de solemnidade o lenzo.



Contido iconográfico: É a historia que se narra no Evanxeo segundo S. Mateo: *E pasando Xesús, viu a Mateo fillo de Alfeo, sentado no lugar dos tributos públicos, e lle dixo: Sígueme. E este, levantándose, seguiu.* Pola dereita entra Cristo con San Pedro, e coa súa mano extendida sinala a Mateo. O Santo está sentado fronte a unha táboa cun grupo de persoas, nunha escena de taberna. Caravaggio fai a crónica do momento no que a rutina diaria queda interrompida polo milagroso. O feito de que se vistan como na época do pintor, e sexan pinturas realistas, sen ningunha idealización, transmite a percepción do artista da actualidade da escena, a súa participación íntima no acontecemento representado.



Composición: é unha composición estática e en horizontal, con poucos personaxes e fondo neutro. Realizada con dous planos paralelos: o superior, ocupado só por unha ventá, e o inferior, no que se representa o momento preciso no que Xesús apuntando a Mateo o chama. Coidado repertorio de horizontais e verticais (fiestras, liña de cabezas de Mateo e compañeiros) e o seu contraste coas diagonais secundarias (espada e pernas dos cabaleiros), e todo iso, resaltado por unha luz focal.



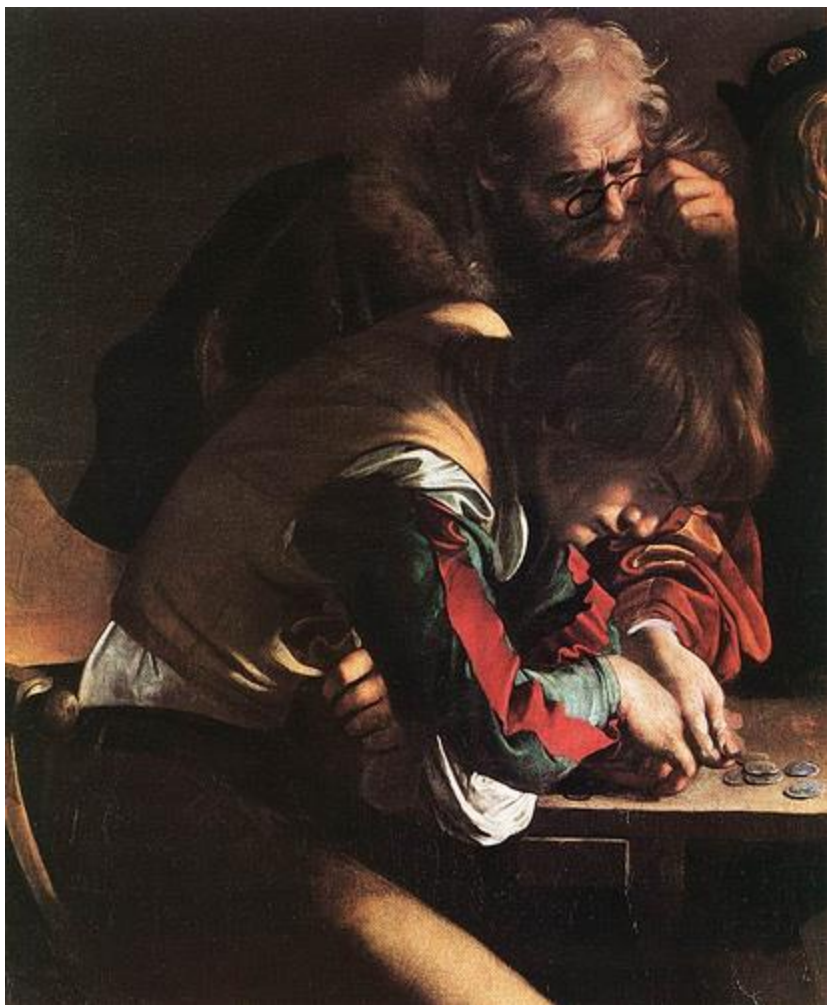
Diálogo de xestos entre Cristo, Pedro e Mateo de gran intensidade e valor simbólico.

Destaca o parecido entre o xesto de Xesús apuntando a Mateo e o xesto de Deus ao espertar a Adán na Capela Sixtina de Miguel Anxo. Seguindo a liña do brazo esquerdo de Cristo, parece que se invita a Mateo a seguilo. Este xesto de Cristo o repite san Pedro, símbolo da igrexa Católica e da figura papal que media entre o mundo divino e o humano, o cal é moi coherente coa época da contrarreforma e é a súa vez repetido por Mateo sinalándose a si mesmo. Cristo fai, aparentemente sen esforzo, un xesto coa man que exerce unha sensación de peso, sen necesidade de lucir musculatura. Os pés espidos de Xesús e Pedro son de simplicidade clásica, en contraste cos recadadores moi ben vestidos.



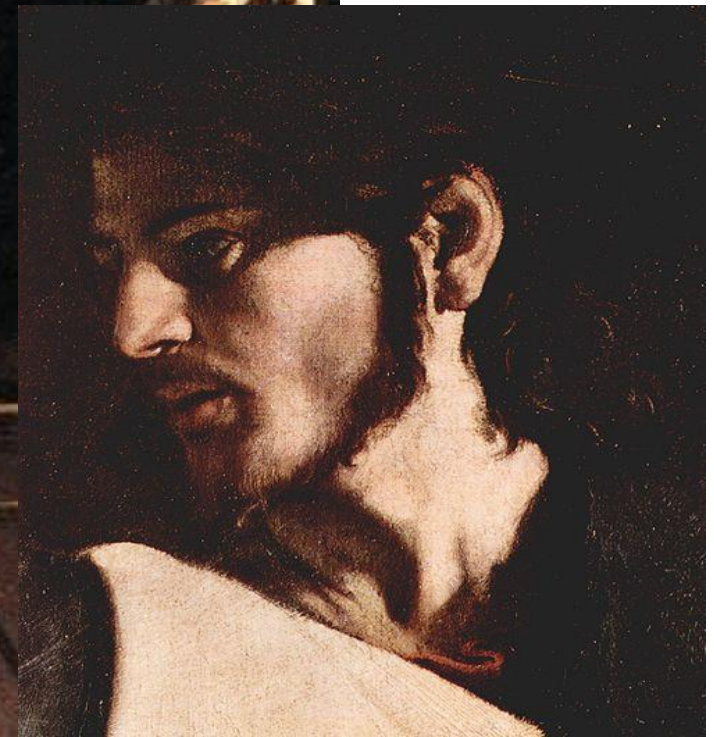
A LUZ: Cristo trae a luz a este espazo escuro dos recadadores de impostos. Para acentuar a tensión dramática da imaxe e focalizar sobre o grupo dos protagonistas a atención do que mira, emprega o recurso de somerxer a escena nunha penumbra cortada por raios de luz branca, que fai emerxer os xestos, as mans, ou parte da roupa, e deixa case invisible o resto. O papel da luz é dobre: consegue resaltar as figuras que máis interesan e axuda a dramatizar o contido do cadro.

A COR: cromatismo limitado a cores terras, marróns e negros.



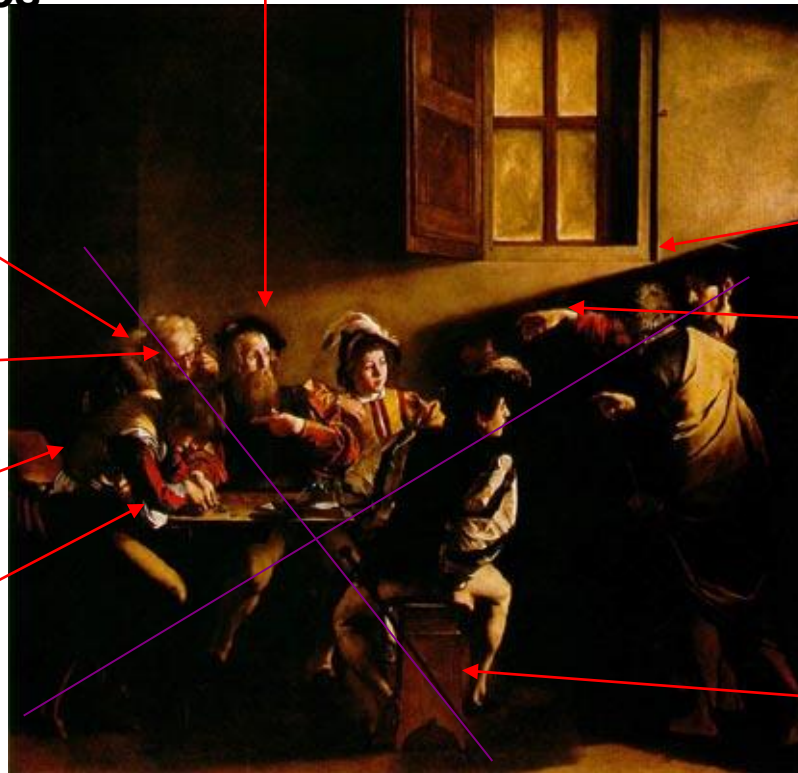
Tenebrismo, todavía atenuado. Presenta ausencia de fondos, cun acentuado contraste luminoso que illaba as figuras iluminadas contra a escuridade, destacándoas deste xeito (o efecto de luces e sombras fortemente contrastadas aínda non é tan drástico como en obras posteriores). Foi un auténtico éxito, que lle proporcionou a Caravaggio fama inmediata e novos encargos públicos.





**Teatralidade
(San Mateo preguntando
se se refire a il)**

3`28



**Contraste: personaxes
en metade inferior
e a superior
queda valeira.**

**Potenciación de
rostros e mans**

**Desenvolvemento de
escea relixiosa
en esceario
da vida cotiá**

**Avaro retirando
o diñeiro
(anecdótico)**

**Caravaggio
A vocación de San Mateo**

3`48 m

**Luz violenta
en diagonal**

**Xesús e San Pedro.
Xesto de Xesús
Sinalando reforzado
por foco de luz
de claraboia.**

**Personaxe de costas.
Banqueta en escorzo**

O Enterro de Cristo

Clasificación

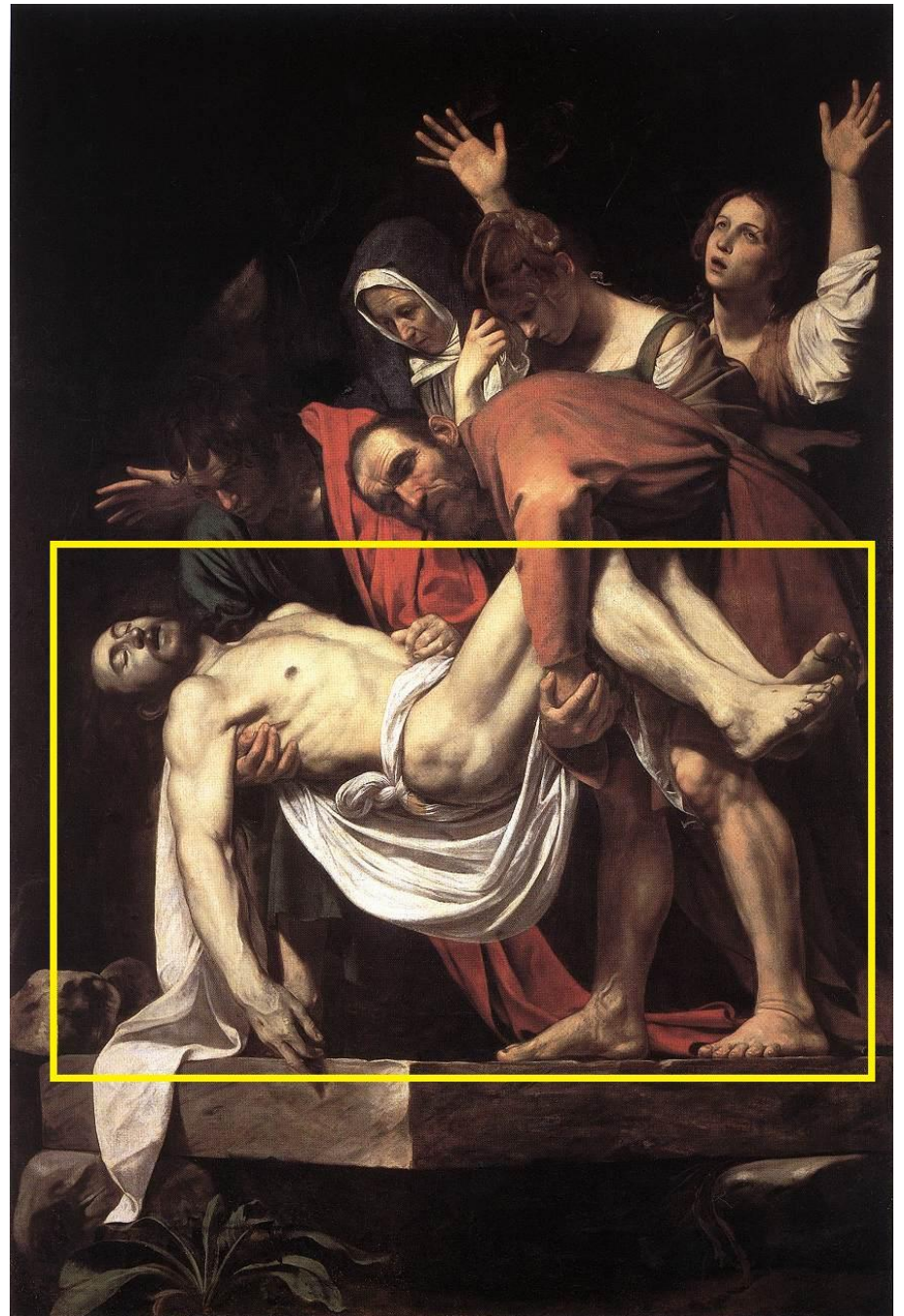
- Autor: [Caravaggio](#)
- Estilo: [Barroco Italiano](#)
- Fecha: 1602-04
- Material: óleo sobre lenzo
- Medidas: 300 x 203 cm.
- Comitente: [Francesco Vittrici](#) para a capela da Igreja de Sta M^a de Vallicella en Roma.
- Museo: [Museos Vaticanos](#)



Contido iconográfico: representa o enterro de Cristo introducido no sepulcro por San Xoán e Nicodemo, mentres as Tres Marías (a nai de Jesús, María Magdalena e María a de Cleofás), choran a súa morte; era un tema frecuente na iconografía cristiá e no caso deste cadro de Caravaggio está orixinalmente tratado e provocou a admiración unánime dos contemporáneos que o contemplaron.



- **Composición:** o centro deste gran lenzo ocúpao o corpo espido de Cristo morto, que nun plano horizontal divide o lenzo en dous tramos. A composición do cadro esta dominada pola diagonal que ascende desde o vértice inferior esquerdo ao superior dereito, marcada polas partes iluminadas dos corpos dos personaxes. En toda a composición abundan os escorzos violentos, desde os das tres mans das mulleres ata o do propio corpo de Cristo.



Realismo no tratamento da imaxen: Cristo morto, preséntase totalmente

humanizado. O realismo do corpo é total, destacando o verismo da carne branda e pesada do brazo caído en total abandono, a chaga do costado bastante pechada e que xa non sangra, as pegadas dos cravos dos pés e mans pouco marcadas. O corpo non está lacerado e non aparece por ningunha parte ningún dos elementos ou símbolos da Paixón. O pintor reflictea a súa mestría no perfecto estudo da anatomía humana a través deste espido, no que músculos e veas móstranse a través da pel. Realmente só o título do cadro identifica ao personaxe con Cristo, xa que nos mostra en toda a súa crúa realidade un corpo morto, sen ningún signo de divindade.



Comparación. Detalles do brazo e do desnudo de Cristo morto Na Piedade de Miguel Anxo, o Santo Enterro de Tiziano e O Descendemento de Caravaggio.



Naturalismo: os personaxes que o suxeitan non son nada distinguidos, senón persoas populares, comúns, sen nada especial que as distinga; por exemplo: o corpo morto de Cristo ou o rostro de Nicodemo (o home barbudo do primeiro plano). Por iso algúns destacados personaxes da curia romana protestaron, dicindo que as figuras de rústicos apóstolos parecían máis ben bárbaros enterrando ao seu xefe morto en combate. O naturalismo de Caravaggio alcanza ata a representación da planta do primeiro plano.



Detalle



Cor: predominan os tons practicamente negros no fondo e o branco e as cores cálidas (carne, vermellos, sienas,...) nas figuras.

Técnica: Caravaggio pinta aínda por medio de delicadas veladuras e de pinceladas que se funden coidadosamente nunha uniforme superficie pictórica.



Tenebrismo Pleno

O fondo é un lugar neutro e escuro sobre o que se recortan as figuras da escena, que son o único foco de interese do pintor (prescinde do marco arquitectónico ou paisaxístico). Esta técnica concrétase no modo en que un foco de luz situado sobre o vértice superior esquerdo do cadro ilumina as figuras da composición, recortándoas sobre o fondo en penumbra e modeándolas violentamente por medio dun claroscuro moi acusado. O corpo de Cristo é á vez a fonte de luz principal, coma se toda a súa carne fose un foco permanente, acompañado tamén pola luminosidade da tea branca que o sostén. A luz difusa do período anterior deixou o seu lugar a unha violenta contraposición de luces e sombras e as figuras emerxen da escuridade recortándose nítidamente sobre ela. Esta concentración lumínica permite a Caravaggio aumentar a presenza física dos seus personaxes: reducidos en número, monumentais e fortemente corpóreos, que se imponen ao espectador, e ao tempo o fan partícipe na escena.



- **Achegamento ao espectador:**

Caravaggio elimina das imaxes relixiosas a distancia entre o espectador e o tema que parece estar sucedendo ao seu lado. Isto concrétase, por exemplo, no modo en que Caravaggio dispón a laxa de pedra na parte inferior da imaxe coma se fora un chanzo que de ser ascendido permite entrar na escena representada. O mesmo efecto produce tamén o escorzo do brazo de Nicodemo que parece que vai saír da imaxe e a mirada do mesmo personaxe que parece observar fixamente ao espectador, atraendo a súa mirada cara á escena representada. Estes recursos xeneralizaranse na pintura barroca .

- A influencia de Caravaggio será enorme na pintura posterior, xa que case todos os grandes mestres barrocos foron durante toda a súa vida, ou polo menos tiveron unha etapa tenebrista. É o caso de Zurbarán, Ribeira, Velázquez en España e Rubens e Rembrandt nos Países Baixos. Caravaggio será cos seus achados formais un dos artistas máis admirados e determinantes da historia da arte



Pintura barroca en España

O século XVII pasará á Historia como o século de Ouro das artes, que brillaron como nunca, a pesar de ser un período de “ruina económica e empobrecemento xeral” (en contraste co esplendor do século anterior) e de “decadencia política” na que vai quedar liquidado o Imperio español. Predominarán a escultura e sobre todo a pintura sobre a arquitectura, pois agás en Galicia as construcións serán de pouca envergadura e con pobreza de materiais. Nese século de ouro das artes, **A PINTURA** acadará as máis altas cotas de calidade

A escola pictórica española constitúe unha entidade diferenciada con respecto das outras escolas europeas pola **alta calidade** do seu conxunto e pola personalidade dos seus autores. O segundo tercio do século, que se corresponde co reinado de Filipe IV, coincide coa xeración de artistas mais importante entre os que se atopan: Ribera que abrirá obradoiro en Nápoles e verase moi influído por Caravaggio; Zurbarán, que traballa sobre todo para os importantes mosteiros do Sur; e **Velázquez**, que acadará as metasmais altas as que un pintor español pode aspirar en aquel momento.

A Corte representa o centro artístico de maior nivel, sendo tamén importante a actividade pictórica que se desenvolve en cidades como Sevilla ou Valencia. Os reis deste tempo continúan a tradición coleccionista dos anteriores e seguen rodeándose de pintores que decoran os seus palacios e serven aos seus intereses defama e prestixio. Na temática, predominan os **temas relixiosos**, e os retratos no ámbito real e nobiliario (a pintura de xénero non ten aquí a importancia que acada noutros países, e case non hai representacións mitolóxicas).

Influencia do **Realismo e do Tenebrismo** de orixe italiano (a influencia de Caravaggio penetra a través, sobre todo, de Nápoles, territorio que estaba baixo goberno español). .

Representaranse cousas tanto belas como horrendas pois a realidade é fermosa e horrible.

Velázquez (1599-1660)



- Diego Rodríguez de Silva e Velázquez, o mellor pintor do barroco, naceu en Sevilla en 1599. Aos onceanos inicia a súa aprendizaxe no taller de Francisco Pacheco onde permanecerá ata 1617, cando xa é pintor independente. Ao ano seguinte, con 19 anos, casa con Juana Pacheco, filla do seu mestre, feito habitual naquela época. Naqueles anos en Sevilla está a abandonarse o manierismo e búscase un novo camiño: o naturalismo á maneira de Caravaggio. Nesas novas buscas da os primeiros pasos Velázquez e alí coñece a Zurbarán e a Cano pintores dos que será fiel amigo toda a vida.
- Despois será pintor de Filipe IV na corte en Madrid, longa etapa durante a que estudará as coleccións reais, e fará dúas viaxes a Italia donde estudará *in situ* ós grandes artistas. O seu estilo irá variando, a súa técnica experimentará unha evolución prodixiosa, e irá aclarando a paleta ata ser o gran pintor da perspectiva aérea, o pintor da atmósfera. Acadará um estilo propio e xenial
- A súa temática é abundantísima. Pintou mitoloxía, retratos, pintura de historia, de xénero, paisaxe, relixiosa...

Se di que Velázquez no seu tempo foi un pintor de pintores, apreciado, ou envexado, polos entendidos. E será un dos pintores que máis ten influído en outros de toda a Historia da arte.

Primeira Etapa : Formación en Sevilla (1627-1622)

Características deste período:

- Tratamento naturalista e tenebrismo (os personaxes xurden violentamente do fondo)
- Pincelada fina
- Predominio das cores escuras e do vermello terra
- Sinxeleza na composición, en cruz ou aspa
- Debuxo preciso e detallado
- Volumens rotundos, cunha luz intensa
- Temas relixiosos, retratos, bodegóns, e sobre todo esceas de xénero



O Augador de Sevilla

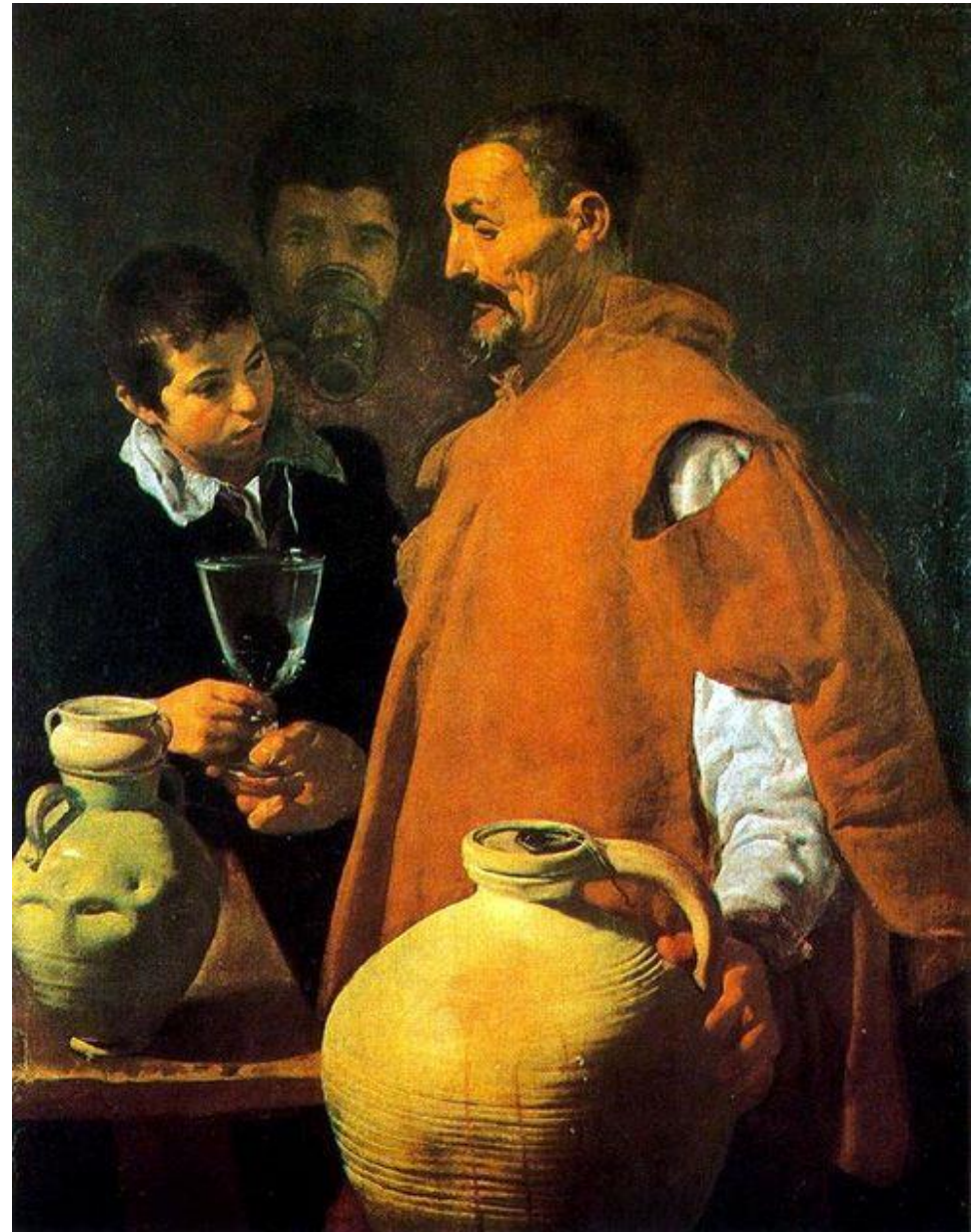
Clasificación

- **Autor:** [Velázquez](#)
- **Cronología:** [1620 \(s. XVII\)](#)
- **Estilo:** [pintura barroca](#)
(Etapa Sevillana)
- **Medidas:** 106 x 82 cm.
- **Técnica:** [óleo sobre lenzo](#)
- **Museo:** [Wellington Museum \(Londres\)](#)

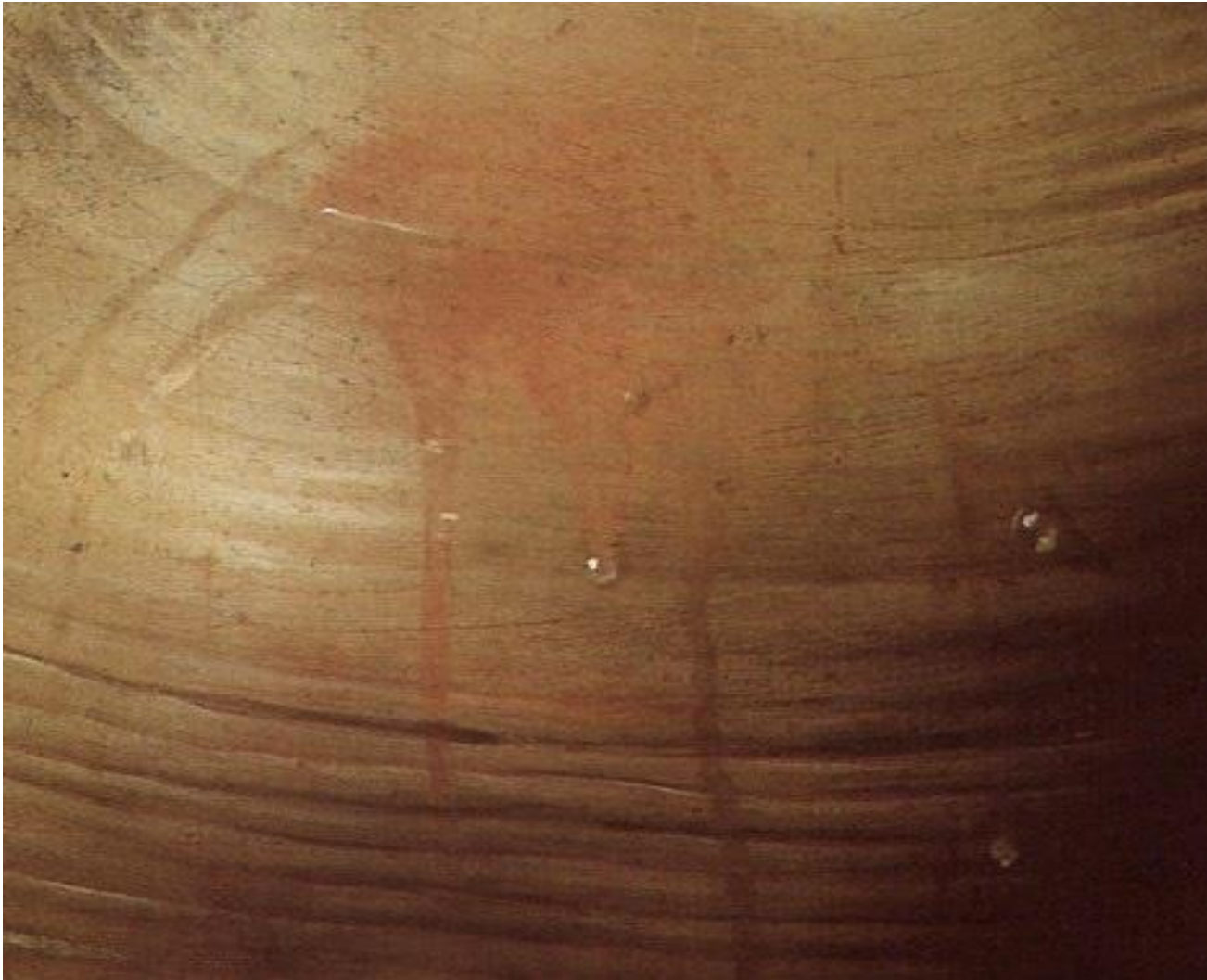


Posiblemente sexa a obra mestra da etapa sevillana de Velázquez.

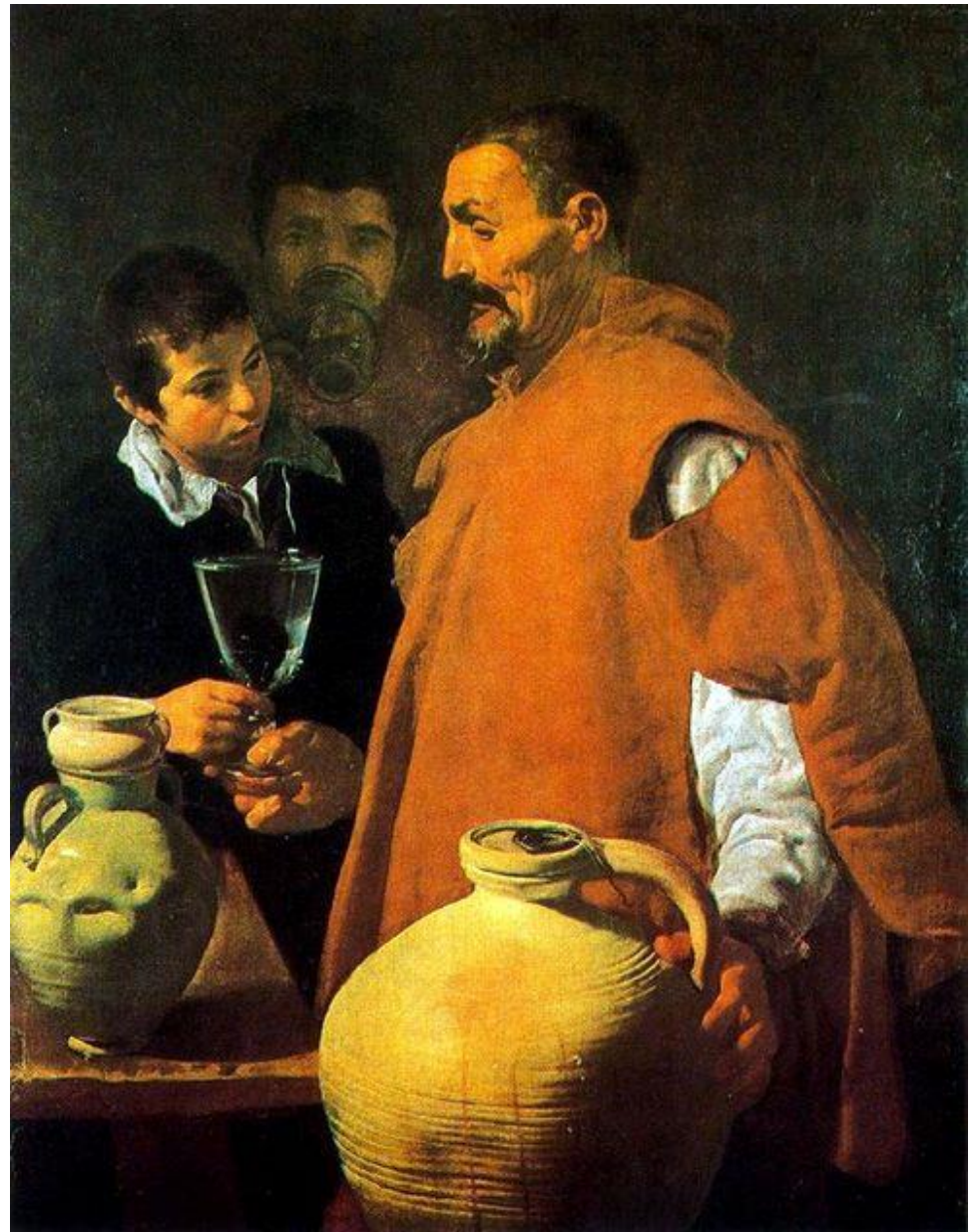
- **Contido Iconográfico:** aparecen dúas figuras en primeiro plano, un aguador e un neno, e ao fondo un home bebendo nun xerro, polo que se suxeriu que podería representar unha alegoría das tres idades das persoas.
- **Realismo**, como demostra na mancha de auga que aparece no cántaro de primeiro plano; a copa de cristal, cun figo para dar sabor á auga, ou os golpes do xerro da esquerda, realismo que tamén se observa nas dúas figuras principais que se recortan sobre un fondo neutro, potenciando os efectos de luz e sombra.



Detalle: Realismo da auga no cántaro.



- **Cor:** o colorido que utiliza segue unha gama escura de cores terrosos, ocres e marróns, a tonalidade madeira propia do seu mestre o tenebrista Caravaggio. Velázquez posiblemente recibía esta influencia a través de gravados e copias que chegaban a Sevilla procedentes de Italia.



O cadro foi vendido ou regalado polo artista ao seu paisano o cóengo Fonseca, funcionario do rei Filipe IV no ano 1623; posiblemente en pago pola súas xestións para introduci-lo na Corte.

Sorprende a veracidade dos personaxes e da escena. Para Julián Gállego, o cadro puidera ser unha alegoría da sede.

No seu momento foi eloxiado polos pintores madrileños e existen varias copias da obra feitas no século XVII.



A pincelada é fina e os potentes volumes crean un intenso plasticismo. Destaca a transparencia da copa que o aguador ofrece a un dos seus acompañantes e a textura e o cromatismo do cántaro



**Gusto polo
detalle: arrugas
e pregues**

**Composición basada
nas verticais**

**Reflicte tres idades do
home:**

Ancián (de perfil)

Adulto (de fronte)

Xove (oblicuo)

**Nexo de unión:
as mans coa copa.**

**Simboloxía: transmisión
da sabiduría**

**Características xerais
das primeiras obras:
contornos precios,
tenebrismo acusado,
naturalismo,
calidades mátericas,
tonalidades
cálidas, actitudes
repousadas**



**Diego Rodríguez da Silva e Velázquez
O Augador de Sevilla**

**Tenebrismo: contrastes
luz-sombra moi marcados.
Xove sae de sombras
do fondo**

naturalismo



**Natureza morta
con personaxes**

**Contornos todavía
precisos, de dibuxo
firme.**

**Predominio de tons
cálidos: laranjas,
amarelos, ocres, etc.**

**Multiplicidade
de obxectos**

**Diego Rodríguez da Silva e Velázquez
Periodo Xuvenil en Sevilla
Vella fritindo ovos**

Velázquez na Corte (Madrid)

Con vintetrés anos, Velázquez chega a Madrid onde hai un influente grupo de nobres sevillanos próximos ao Rei, entre os que se atopan Fonseca e sobre todo Olivares, home de confianza do futuro rei, que impresionado pola súa pintura vai abrílle o camiño para acadar o desexado mecenado real.

O rei Filipe IV era afeccionado á pintura e posuía unha das coleccións máis importantes de Europa. Velázquez, pintor de talento demostrado, co apoio de Olivares, entra con 24 anos a formar parte dos pintores da Corte. A partir de entón toda a súa vida estará ligada ao alcázar madrileño, onde vive o Rei, unha construción arquitectónica de pouco valor, pero que contiña extraordinarias riquezas e sobre todo a importante colección de obras de arte que foran acumulando os seus antecesores. Alí atopará Velázquez coa obra directa dos grandes mestres flamencos e italianos e irá cambiando evolucionando o seu estilo.

Pero as relacións de Velázquez cos pintores de cámara que xa traballaban alí non son fáciles. O posto que Velázquez ocupa é a vacante de retratista orixinada pola morte de Rodrigo de Villandrando, e ser pintor retratista naquela época era ser pintor de segunda fila respecto ao denominado pintor de historias; postos ocupados por italianos como Carducho e Cajés. A presenza dun pintor de evidente talento como Velázquez neste mundo de mediocres, e a predilección que o novo Rei pronto demostra por el, respecto dos outros que xa foran nomeados na época do seu antecesor, provoca envexas e problemas que farán que Velázquez camiñe en solitario e non participe do *mundillo dos pintores de cámara*.

Segunda etapa: Chegada á Corte e 1º viaxe a Italia (1623-1631)

Abandono da temática relixiosa e dos bodegóns, para concentrarse no **xénero retratista**.

O encontro con Rubens en 1628 orientouno cara ao humanismo e a mitoloxía. Pintou Os Borrachos (ou o Triunfo de Baco 1629), no que mostra ao Baco mitolóxico entre campesiños andaluces, sinalando a principal característica da súa pintura mitolóxica, A CONCEPCIÓN BURLESCA E IRÓNICA DA MESMA.

Desde 1629 a 1631, realiza a **primeira viaxe a Italia**, onde coñecerá a obra dos pintores renacentistas romanos e venecianos. Estudia o desnudo e abandoa os restos de tenebrismo, que sustitúe pola perspectiva aérea (**significa a culminación pictórica do ilusionismo, a captación da realidade subjectiva**)

Durante esta viaxe realizou A Fragua de Vulcano.



**Acláranse
os fondos**



**Predominio
de tonsos cálidos,
terrosos.**

Contornos nítidos

**Diego Rodríguez da Silva e Velázquez
Os borrachos**

**Naturalismo de
personaxes:
estado de
embriaguez,
actitudes**

**Desvergonzadas,
gusto
polo feo, roupas
do s. XVII**

A fragua de Vulcano

Clasificación

- Autor: [Velázquez](#)
- Fecha: 1630
- Museo: [Museo del Prado](#)
- Características: 223 x 290 cm.
- Material: [Oleo sobre lienzo](#)
- Estilo: [barroco \(s. XVII\)](#)
(1ª Viaxe a Italia))



Contido Iconográfico:

O tema reflicte con espontaneidade a noticia dun adulterio. O tema elixido está inspirado nas Metamorfoses de Ovidio: Apolo achégase a fragua de Vulcano para contarlle a infidelidade da súa esposa Venus con Marte, para quen precisamente estaban facendo no taller de Vulcano unha armadura. Ao escoitar a noticia toda a fragua queda petrificada: esta sensación conseguíuna perfectamente o artista. Funde nunha mesma escea tres xéneros distintos: o Mitolóxico, unha escea de xénero, e a plasmación detallada de obxectos inanimados próximos ó Bodegón.



O tema narrado por Ovidio, está tratado con discreción, elegancia e naturalidade, sen mofarse do burlado Vulcano. O cadro é sobre todo un canto ao espido e á cor. O **estudio anatómico**, no que se nota o contacto de Velázquez coa arte italiana, introduce un nu que tende a resaltar de xeito naturalista os corpos dos traballadores, situados en diferentes posturas para demostrar o dominio das figuras. Incide, polo que fai a Vulcano, na evidencia da súa deformidade física, tal como se alude a él nos textos mitolóxicos).



Profundidade: De **composición** vertical as figuras gradúanse nun espazo buscando a profundidade. Tamén se advirte o interese mostrado por conseguir o efecto espacial, no recurso a dispor figuras en diferentes planos, ocupando todo o espazo, relacionándose a través de liñas en zig-zag.

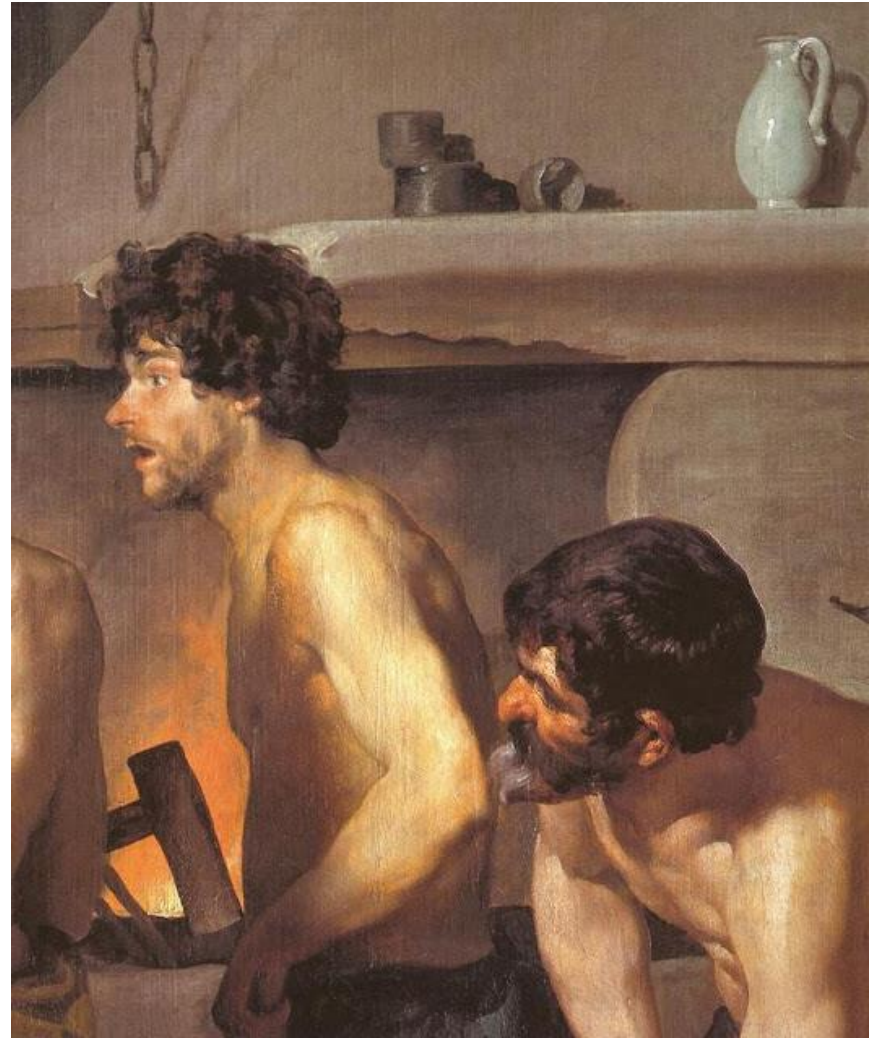


No colorido predomina a calidez, os matíces luminosos son máis ricos e os rostros dos personaxes de gran intensidade expresiva.

O tratamento da **luz** tamén experimenta un sensible cambio ao modelar con ela as formas dos corpos que revelan a estrutura dos ósos e músculos baixo a pel. Nel desaparece o tenebrismo e a precisión da forma comeza a ceder ante ou interese pola perspectiva aérea e pola pincelada solta



Continúa sen embargo aínda a **tradición naturalista** pois representa tipos populares, posiblemente os criados do embaixador nos estados pontificios que lle serviron de modelo. E ademáis a escena está representado como escena de xénero, aínda que mitolóxica está tratada ironicamente, con naturalismo e sen ampulosidade.



Detalle: Velázquez abandoa a simple representación iconográfica para detense na **análise psicolóxica** das expresións, captando a irascible indignación de Vulcano e a asombrosa sorpresa dos seus axudantes que, detendo o seu labor, asisten con estupor ó relato da noticia.



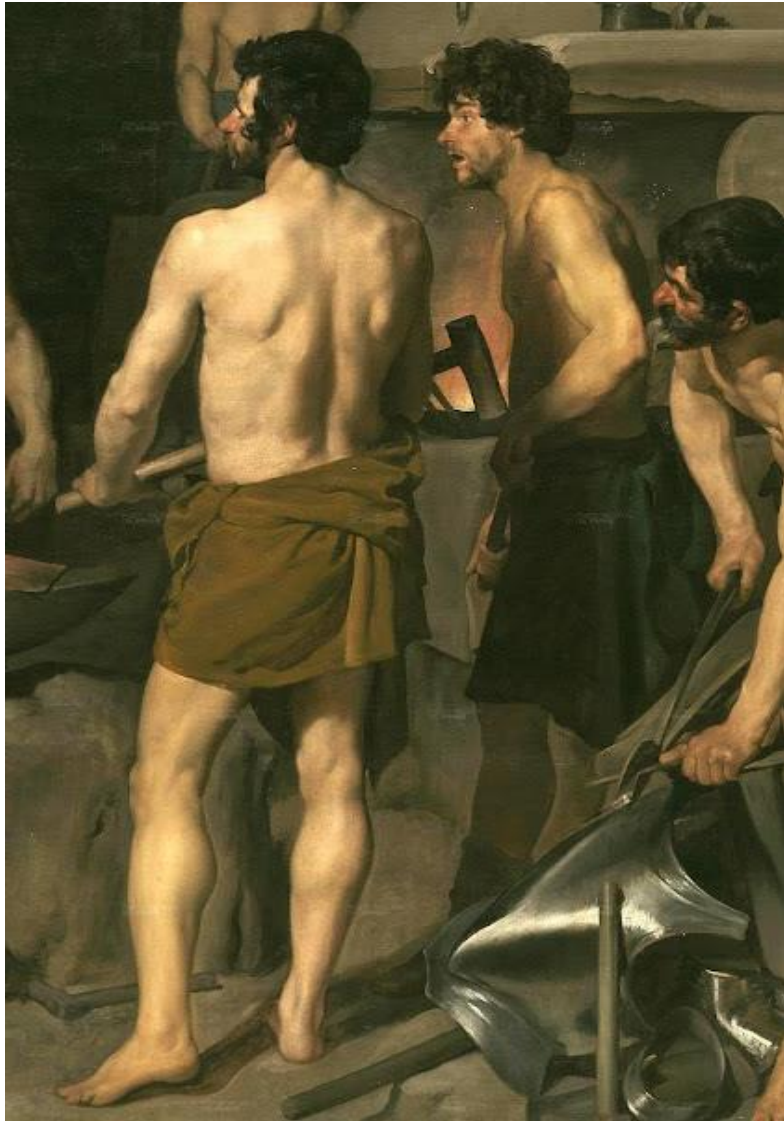
En contraste coa rudeza de Vulcano e os traballadores da fragua, a figura de Apolo é case idealizada e máis clásica. Opón deste xeito a mitoloxía e a vida común.



Detalle: Captación minuciosa das ferramentas e os metais realizados no taller , cos seus brillos e texturas.



Resplandor ígneo do fogón, brillo da armadura, captación minuciosa dun xerrón cerámico e outros obxectos... Tolnay pensa que o fondo da mensaxe do cadro é a visita das nobres artes ás artes manuais

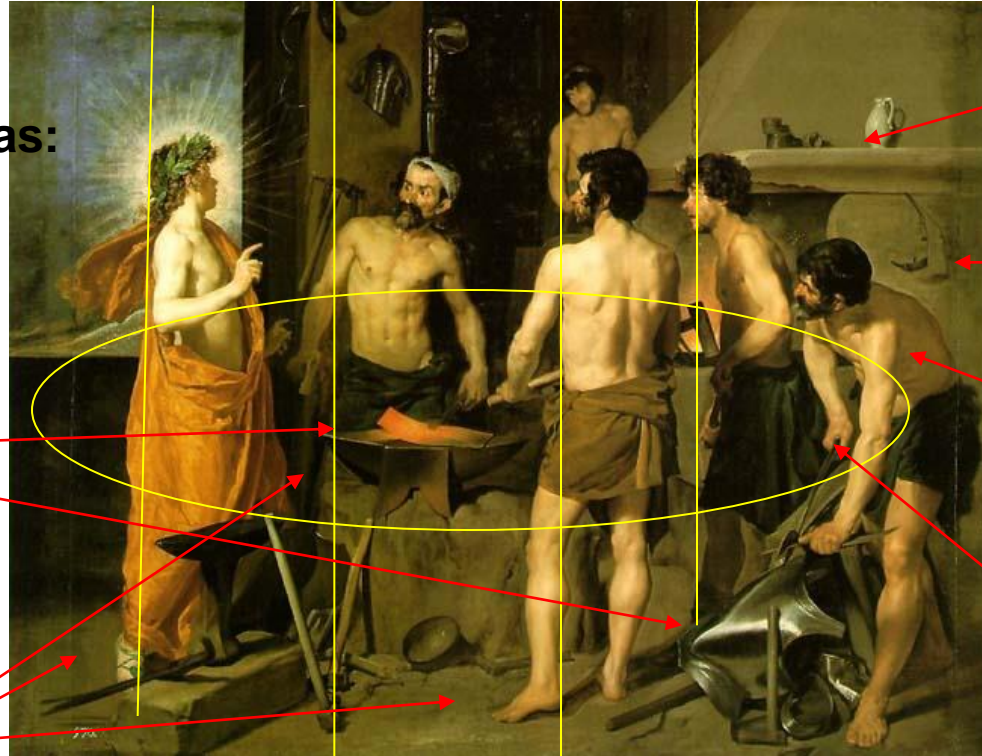


← Luz xenera →

Espacio fantasioso:
Apolo inundado de
luz sobrenatural

Espacio real: Vulcano e axudantes
tratados con naturalismo
(cores ocres)

Cores alaranxadas



Multiplicidade de obxectos

Predominio de cores cálidas

Personaxes agrupados nunha elipse

Estudio anatómico de desnudos

Características barrocas:
Teatralidade,
captación do
instante, etc.

Cualidades matéricas:
Metal incandescente
Bruñido da armadura

Composición en vertical.
Cada persoaxe escalonado
para incrementar sensación
de profundidade espacial

Terceira etapa: Segunda na Corte (1631-1648)

Apoxeo do mestre, a influencia italiana fai que a súa PINTURA se faga MÁIS SOLTA, as súas figuras perden rixidez, o espazo échese de aire, PRESAXIANDO A PERSPECTIVA ATMOSFÉRICA e se colorea de grises, ocres e verdes suaves e armónicos.



A década de 1630 é de gran importancia para o pintor, pois recibe interesantes encargos para o Palacio do Bo Retiro como *As Lanzas* ou os retratos ecuestres. Paralelamente á carreira de pintor, Velázquez desenvolverá un importante labor como cortesán, obtendo varios cargos: Axudante de Cámara e Aposentador Maior de Palacio. Esta carreira cortesá restaralle tempo á súa faceta de pintor, o que motiva que a súa produción artística sexa, desgraciadamente, máis limitada. Nesta época realiza o cadro de historia *A RENDICIÓN DE BREDA* e comeza a pintar bufóns como o de *PABLILLOS DE VALLADOLID*



Rendición de Breda “As lanzas”

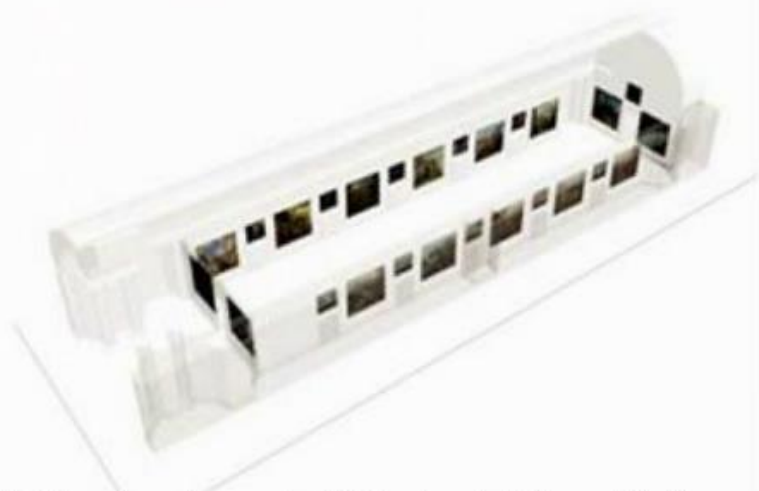
Clasificación

- Autor: [Velázquez](#)
Data da obra: 1635
- Museo: [Museo do Prado](#)
- Características: 307 x 367 cm.
- Material: [óleo sobre lenzo](#)
- Estilo: [barroco](#)
(2ª Etapa na corte)



Contido Iconográfico: obra maestra das realizadas para o Salón de Reinos do madrileño Palacio do Bo Retiro, actualmente destruído; datada en 1635, representa un episodio da Guerra de Flandes ocorrido o 5 de xuño de 1625. Tras un ano de sitio por parte das tropas españolas, a cidade holandesa de Breda caeu rendida, o que provocou que o seu gobernador, Justino de Nassau, entregase as chaves da cidade ao xeral vencedor, Ambrosio de Spínola





Salón de reinos del Palacio del Buen Retiro



Justino de Nassau entrega las llaves de la ciudad a Ambrosio de Spínola

Velázquez non representa unha rendición normal senón que Spínola levanta ao vencido para evitar unha humillación do derrotado. A guerra parece aquí un xogo limpo no que o vencedor trata con xenerosidade ao vencido. Semella unha escena inmediata, case como unha instantánea que hoxe nos dan nos medios sobre algún acontecemento político, pero é o resultado dunha construción na que se mesturan referencias históricas e literarias con elementos extraídos da observación da realidade.



Composición: é de resaltar a magnífica composición da obra, dous grupos (vencedores á dereita e vencidos á esquerda) pero dentro dun núcleo comprendido entre os dous cabalos que hai en cada parte. O centro da composición é a chave e os dous xenerais. As tropas españolas aparecen á dereita, tras o cabalo, representadas como homes experimentados, coas súas picas ascendentes que, consideradas lanzas por erro, dan título ao cadro. Á esquerda sitúanse os holandeses, homes novos e inexpertos, cuxo grupo pecha o outro cabalo

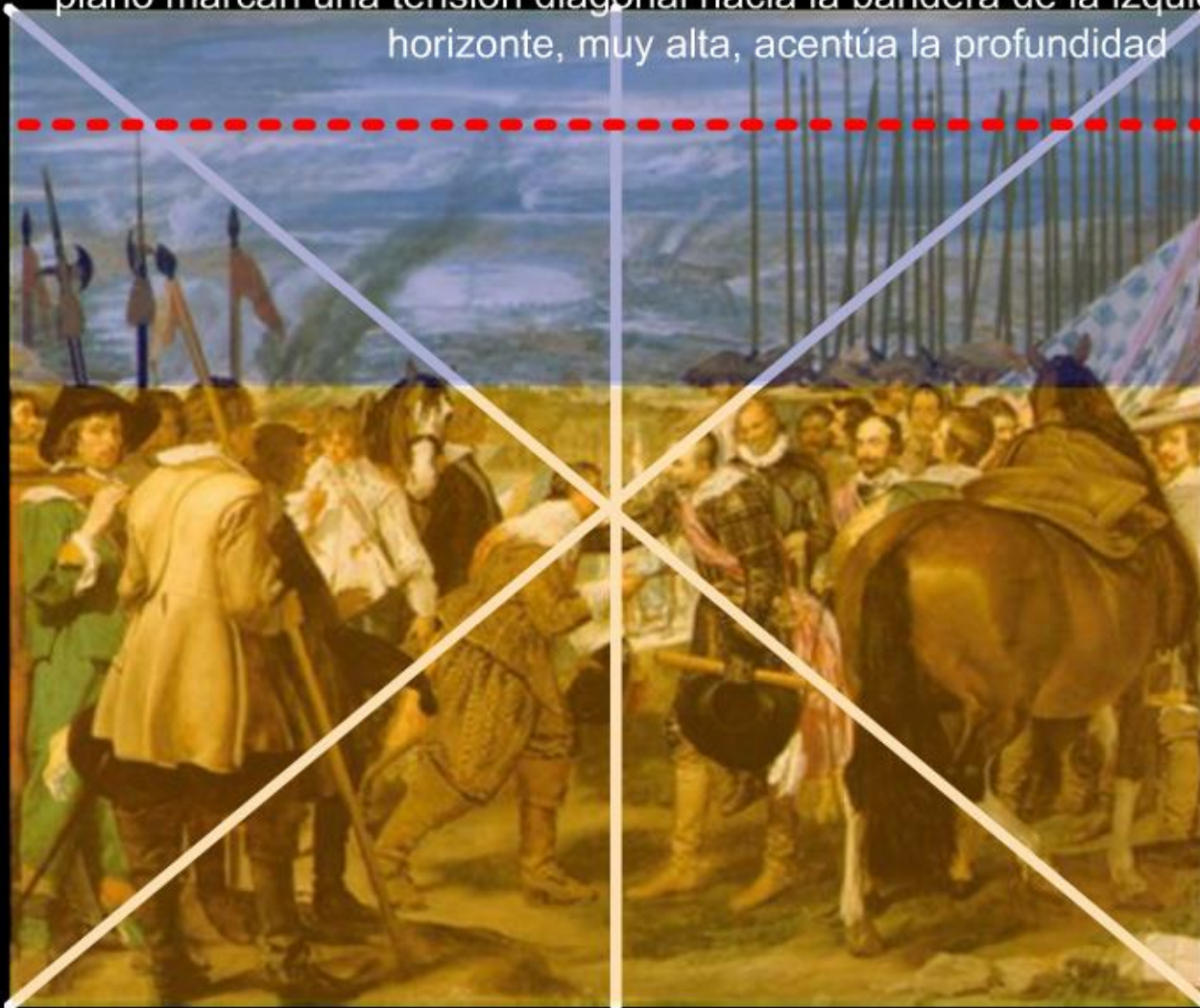


As chaves, o centro do quadro



1634. Óleo sobre lienzo. 307 por 367cm. Museo del Prado

La escena la forman dos grupos en torno a un eje vertical que pasa por las llaves, centro del cuadro. Horizontalmente la escena aparece partida en dos, una para los hombres y otra para el paisaje. Los holandeses, situados en primer plano marcan una tensión diagonal hacia la bandera de la izquierda. La línea de horizonte, muy alta, acentúa la profundidad



A Composición está estruturada horizontalmente a través de dous rectángulos: un para as figuras e outro para a paisaxe. Os homes articúlanse á súa vez ao longo dun aspa en profundidade, pechando devandito rectángulo cos cabalos dos xenerais. Na parte superior o ritmo vertical das lanzas e ao fondo unha paisaxe luminosa e á vez con neblinas



Tocante ó espacio, é unha das mellores obras da historia da pintura representando unha gradación progresiva do terreo dende o primeiro termo em que se sitúan os personaxes ata a brumosa distancia en que se perde a vista pasando por diferentes planos intermedios. Ao fondo aparecen as fumaredas da batalla e unha vista en perspectiva da zona de Breda. Velázquez pon ante os ollos do espectador a vasta chaira do campo de batalla cun fondo azul e gris de nubes e fumes, de clara influencia veneciana





A técnica pictórica que utiliza aquí o artista non é sempre a mesma senón que se adapta á calidade dos materiais que representa, podendo ser ben compacta, como na capa da figura da esquerda, ou ben solta, como na banda e armadura de Spínola. Nesta obra extrae tódalas posibilidades ó óleo.



Velázquez nunca estuvo en Breda, e o feito representado tivera lugar 10 anos atrás. Tampouco posaron para el os personaxes protagonistas que parecen de carne e oso. Posiblemente o pintor tomou moitas referencias dunha obra teatral feita por Calderón de la Barca, de moito éxito no seu tempo, “O Sitio de Breda”, que poñía en escena este episodio bélico magnificando a victoria española..



La obra es una galería de retratos no reconocibles

Os modelos extraídos da realidade lle dan gran veracidade aos soldados, aínda que non son retratos de persoas recoñecibles, agás o retrato do propio pintor que puido representarse entre eles.

¿Autorretrato?



Velázquez puido servirse de ter coincidido con Spínola na viaxe a Italia para conseguir asemellar o seu personaxe á realide.



Cabalos Velazqueños



A instantaneidade, a aparencia de verdade, a creación espacial, a harmonía compositiva, e, sobre todo, a maneira de entender a cor como prioritaria fronte ao volume, diferencian a este artista dos pintores da súa época. A prioridade de Velázquez polo espazo e a composición ven avalada pola existencia na súa biblioteca dunha importante cantidade de libros de arquitectura e xeometría (Vitruvio, Palladio, Serlio, Euclides e Durero entre outros).



**Xesto amable
e xeneroso**

**Picas irregulares
Exército holandés
desordeado**

**Justino de
Nassau-Siegen**

**Ambrosio
de Espínola**

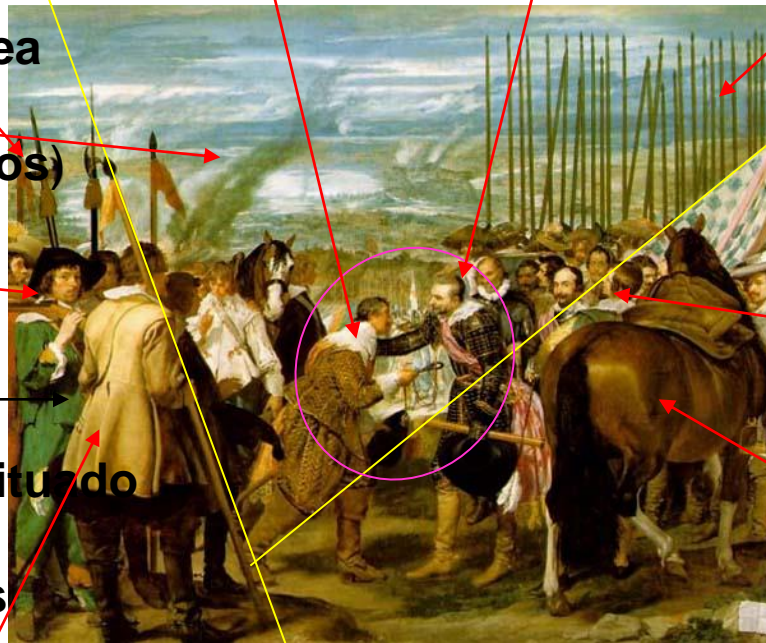
**Lanzas verticais
Exército español
ben organizado
(acotan primeiro termo)**

**Perspectiva aérea
(fondos verdes
e azuis prateados)**

**Posible
(discutido)
autorretrat**

**Primeiro plano situado
nun espacio de
luces e sombras**

**Riqueza e armonía
cromática**



**Diagonais enmarcan
escea principal**

**Retratos de
personaxes da época**

**Cabalos en oblicuo
amplían a profundidade**

Os Retratos ecuestres son obras de gran formato que se conservan no Museo do Prado nas que os fondos de paisaxe e a luz conseguen efectos atmosféricos. Os cabalos que representa parecen copiados do natural, pero eran construcións feitas a través de referencia de estampas e de modelos en bosquexo que tiña no obradoiro. Para as representacións humanas contaba con manequíns de madeira de tamaño natural que lle permitían ensaiar efectos de luces e da calidade das teas. O pintor combina tranquilamente todo para facernos crer que estamos vendo cabalgar aos personaxes. Neste tipo de retratos o cabalo simboliza o trono e os personaxes son representados cos símbolos do poder. A pesares das ríxidas fórmulas nas que se move o retrato oficial Velázquez sabe transformalos e convertelos en pinturas fascinantes que a par e n t a n n a t u r a l i d a d e e instantaneidade, h a r m o n í a e equilibrio;

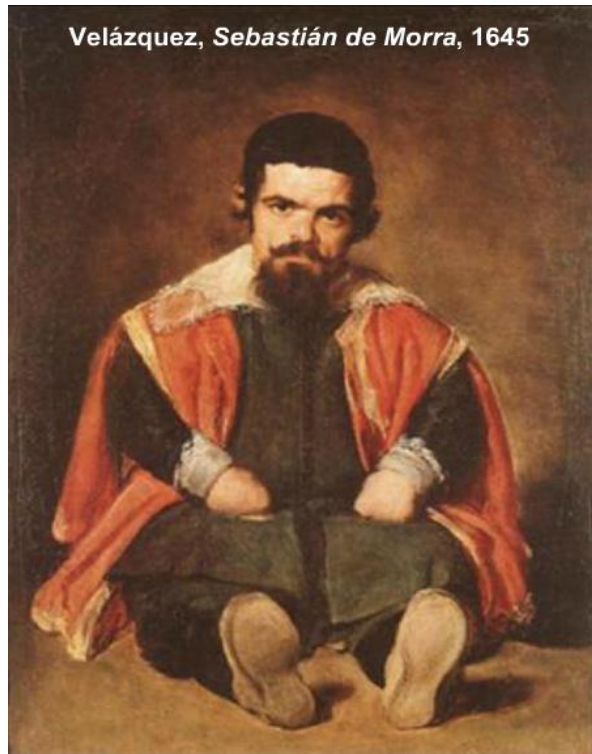


Conde-duque de Olivares



Príncipe Baltasar Carlos

Velázquez non soamente fai retratos reais, tamén representa a outras xentes que forman parte da vida da Corte, como os *bufóns que divertían coas súas ocorrencias á familia real e á aristocracia e gozaban de maior prestixio social que os pintores*, como *Don Sebastián de Morra que mesmo tiña un criado ao seu servizo e vestía con elegancia*. O pintor represéntaos sen eludir a realidade dos seus corpos deformes ou as súas deficiencias psíquicas, pero en actitudes dignas e naturais



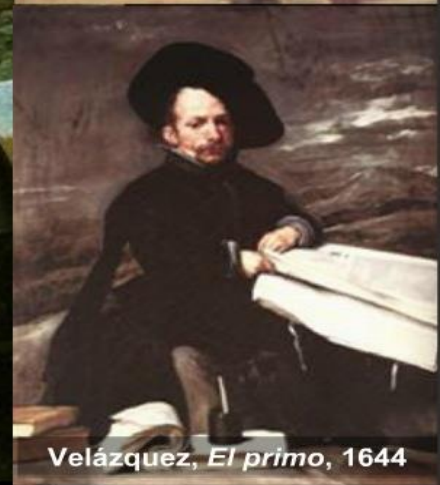
Velázquez, Sebastián de Morra, 1645



Lezcanillo o "el enano vizcaino".



Velázquez, Calabazas, 1639



Velázquez, El primo, 1644

Pablo de Valladolid

Clasificación

- Autor: [Velázquez](#)
 - Fecha: [1633. s. XVII](#)
 - Museo: [Museo del Prado](#)
 - Dimensiones: 209 cm x 123 cm
 - Material: [Oleo sobre lienzo](#)
 - Estilo: [barroco](#)
- (2ª Etapa de Corte)



Entre os bufóns retratados, destaca este da figura *Pablos de Valladolid*, que non presenta deficiencias físicas nin psíquicas aparentes e que Velázquez representa en actitude de declamar, seguramente foron as súas dotes interpretativas as que lle outorgaron o posto na Corte.

Nunca saberemos se o pintor realizou estes cadros por propia iniciativa ou a requirimento do monarca. Pero o certo é que Velázquez non deixou unha galería de personaxes tristes, con un ton de melancolía e que os enche dunha innegable humanidade.



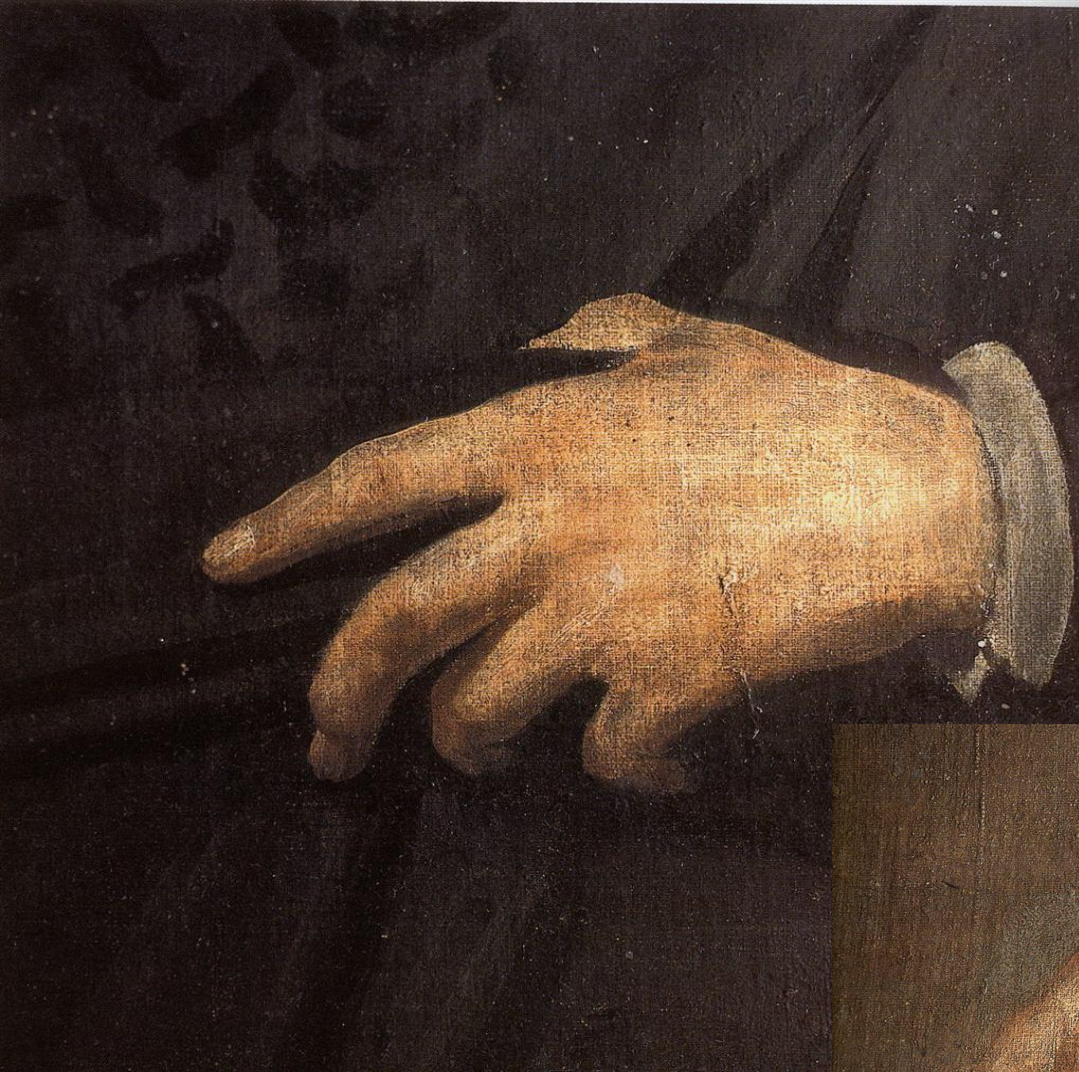
É un dos máximos exemplos da habilidade de Velázquez para plasmar o carácter do personaxe e transmitir a sensación de volume e perspectiva, a partir dunha gama de cores moi reducida. O espazo e a profundidade quedan só suxeridos a partir da sombra do retratado. Neste caso trátase dunha soa sombra, algo tan simple. O posuidor da mesma foi un bufón, Don Pablos de Valladolid, metade tolo, metade actor, que deambulaba pola corte de Felipe IV.



- Ademais da forza expresiva da súa pose, da marabillosa cor negra do seu traxe, o que máis chamou sempre a atención é a pequena sombra que xorde dos seus pés, moi pequena, pero o suficiente para que a figura non flote nun fondo indeterminado no que (ao contrario do que era habitual) nin sequera pintouse a liña horizontal que separaría chan e parede.
- Con ese simple xesto pictórico Velázquez consegue crear un espazo propio onde pousar a figura. Un truco xenial deste pintor que, ao contrario do que habitualmente se cre, nunca foi un realista, senón que finxiu selo, enganándonos sempre cunhas aparencias que só son puro (pero xenial) teatro, como o que facía Don Pablos.







Este retrato conservado no Prado será admirado por pintores como Goya ou Manet que se inspirarán na súa composición.



Cuarta etapa: 3ª estancia na Corte e 2º viaxe a Italia(1648-1651) “Plenitude”

Neste período, Velázquez perfecciona a técnica, conseguindo **plasmear a perspectiva aérea**, a súa pincelada solta emprega cada vez menos cantidade de pasta pictórica, coida a ambientación e os detalles.

Segunda viaxe a Italia (1649-1651). Nesta viaxe realiza o retrato de Inocencio X, o do seu criado Juan de Pareja e os dous cadros do Xardín de Vila Medici, considerados un claro precedente do impresionismo, tamén realizou na viaxe a Venus do Espello, un dos poucos espidos da historia da pintura española.



**Contrastes
cromáticos
(cores intensas)**

**Retrato Psicológico
("troppo vero")**

**Pincelada
moi solta**



**Diego Rodríguez da Silva e Velázquez
Retrato de Inocencio X**

**Formula a técnica impresionista do século XIX.
Contrastes lumínicos**

**Pincelada
moi solta**

**Pintados ao
ar libre**



**Fusión de cores,
dibuxo e atmósfera**

**Diego Rodríguez da Silva e Velázquez
Vila Médicis**

**Espello sostido por amoriño:
Contraste rostro difuminado, de
faccions groseiras e
beleza rotunda do corpo**

**Composición baseada
en diagonal curva
(símbolo relaxación)**

**Singular importancia coa introducción
do espido na pintura española**



**Riqueza
cromática**

**Sensualidade
e erotismo
Formas curvas**

**Diego Rodríguez da Silva y Velázquez
Venus do espello**

Periodo final 1651-1660)

Nos últimos anos da súa vida, desde o seu regreso de Italia en 1651 ata a súa morte, na corte, pinta as súas obras culminantes. Pintura fluída, máis aérea, pinta sen liñas, capta a luz mostrando como é ela a que xoga coas formas, exaltándoas ou deformándolas. Chega ó cenit da vaporosidade e utiliza abundantemente os tons rosados e marfil. As Meninas e as Fiandeiras serán as súas obras mestras.



As Meninas, A Familia de Felipe IV

Clasificación

Autor: [Velázquez](#)

Fecha: [1656. s. XVII](#)

Museo: [Museo del Prado](#)

Características: 318 x 276 cm.

Material: [Oleo sobre lienzo](#)

Estilo: [barroco](#)

(Última etapa)



- As Meninas é a obra cume e a máis famosa de Velázquez. Foi pintada, segundo Antonio Palomino, polo xenial artista sevillano en 1656, data bastante razoable se temos en conta que a infanta Margarita naceu o 12 de xullo de 1651 e aparenta uns cinco anos de idade. Con todo, Velázquez aparece coa Cruz da Orde de Santiago no seu peito, honra que conseguiu en 1659. A maioría dos expertos coinciden en que a cruz foi pintada polo artista cando recibiu a distinción, apuntándose ata a que foi o propio Felipe IV quen o fixo.



- **Contido Iconográfico:** evoca a vida cotiá da familia real, que aparece ao redor da Infanta, damas de honra e dous criados ananos, no salón en que Velázquez (que se autorretrata na penumbra) atópase pintando aos reis reflectidos no espello), ao fondo na porta aberta o aposentador observa a escena. A estancia na que se desenvolve a escena sería o chamado Cuarto do Príncipe do Alcázar de Madrid, estancia que tiña unha escaleira ao fondo e que se iluminaba por sete fiestras, aínda que Velázquez só pinta cinco delas ao acurtar a sala. O Cuarto do Príncipe estaba decorado con pinturas mitolóxicas, realizadas por Martínez do Mazo copiando orixinais de Rubens, lenzos que se poden contemplar ao fondo da estancia. Retrato de grupo familiar, representa unha escena aparentemente casual: o momento en que a infanta Margarita irrompe coas súas damas e bufóns Mari Bárbola e Nicolasito Petusato, e o seu can, cando estaba retratando aos soberanos (que só aparecen na escena reflectidos no espello do fondo).



1656-57. Óleo sobre lienzo. 310 por 276 cm. Museo del Prado

Estancia que tenía asignada Velázquez como taller en la planta baja del antiguo Alcázar de Madrid

Jacob Jordaens: *Apolo con el sátiro Marsias* (copia)

Castigo de Minerva a Aracne, de Pedro Pablo Rubens (copia)

Nieto Velázquez.
Aposentador de la Reina

Los Reyes: Mariana de Austria y Felipe IV

Marcela de Ulloa (Guarda Mayor)

Velázquez

Guardadamas

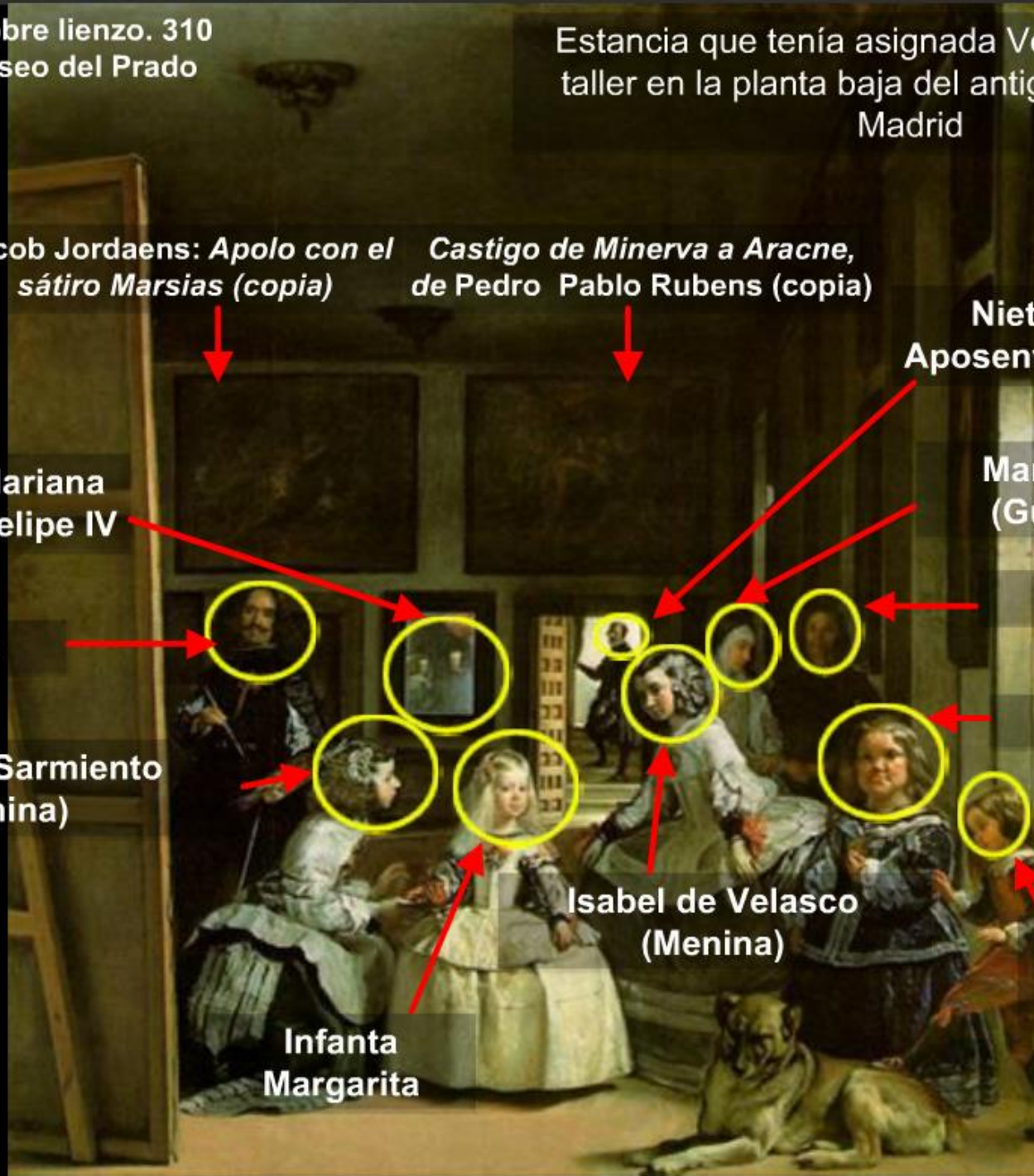
Agustina Sarmiento (Menina)

Maribárbola

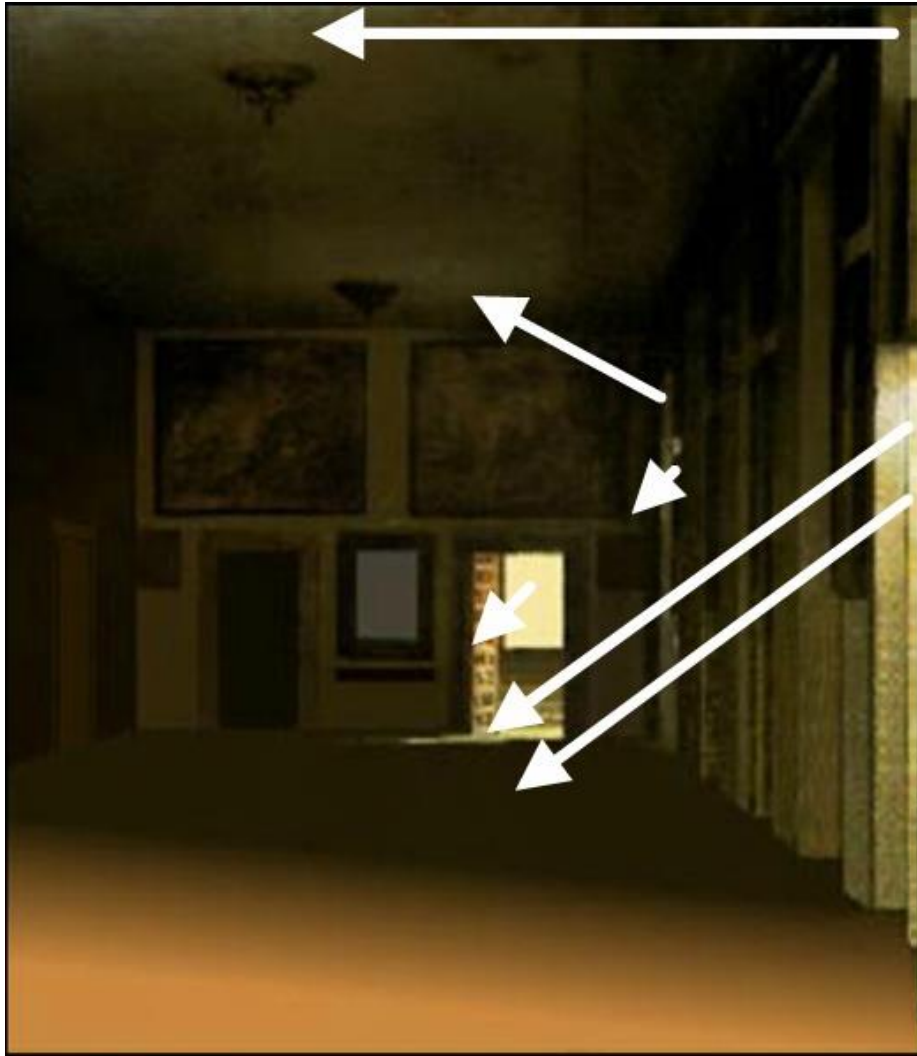
Isabel de Velasco (Menina)

Nicolás de Portosanto

Infanta Margarita



Estancia que Velázquez tiña asignada como taller



- As opinións sobre **que pinta Velázquez** son moi diversas. Uns consideran que o pintor móstra unha escena da corte: A infanta Margarita chega, acompañada da súa corte, ao taller de Velázquez para ver como este traballa. Nada máis chegar pediu auga, polo que María Sarmiento ofrécelle un búcaro co que paliar a súa sede. Nese momento, o rei e a raíña entran na estancia, por iso é polo que algúns personaxes deteñan a súa actividade e saúden ás súas maxestades, como Isabel de Velasco. Esta idea de tránsito refórzase coa presenza da figura do aposentador ao fondo, cuxa misión era abrir as portas de palacio aos reis, vestido con capa pero sen espada nin chapeu. A pequena infanta estaba mirando a Nicolasillo, pero se decata da presenza dos seus rexios pais e mira de esguello cara a fóra do cadro. Marcela Ulloa non se deu conta da chegada dos reis e continúa falando co aposentador, do mesmo xeito que o anano, que segue xogando co can. Outros autores pensan que o pintor sevillano está facendo un retrato do Rei e da súa esposa a gran formato, polo que os monarcas reflicten os seus rostros no espello.



Técnica: Velázquez pinta esta obra mestra cunha técnica na que o primeiro plano está alargado por un potente foco de luz que penetra desde a primeira fiestra da dereita. A infanta é o centro do grupo e parece flotar, xa que non vemos os seus pés, ocultos na sombra da súa gardainfante. As figuras de segundo plano quedan en semipenumbra, mentres que na parte do fondo atopamos un novo foco de luz, impactando sobre o aposentador que recorta a súa silueta sobre a escaleira.

Este tratamento da luz é sublime, e como un inmenso éter inunda a grande altura da sala.



A **pincelada** empregada non pode ser máis solta, traballando cada un dos detalles dos vestidos e adornos a base de pinceladas empastadas, que anticipan a pintura impresionista. Predominan as tonalidades prateadas dos vestidos, á vez que chama a nosa atención o ritmo marcado polas notas de cor vermella que se distribúen polo lenzo: a Cruz de Santiago, as cores da paleta de Velázquez, o búcaro, o pano da infanta e de Isabel de Velasco, para acabar na mancha vermella do traxe de Nicolasillo



Detalle das pinceladas empastadas, que anticipan a pintura impresionista



Pincelada



Impacta a sensación atmosférica creada polo pintor, a chamada **perspectiva aérea**, que outorga profundidade á escena a través do aire que rodea a cada un dos personaxes e difumina os seus contornos, especialmente as figuras do fondo, que se aprecian cuns perfís máis imprecisos e cores menos intensas. Tamén é interesante a forma de conseguir o efecto espacial, creando a sensación de que a sala continúa no lenzo, coma se os personaxes compartisen o espazo cos espectadores.



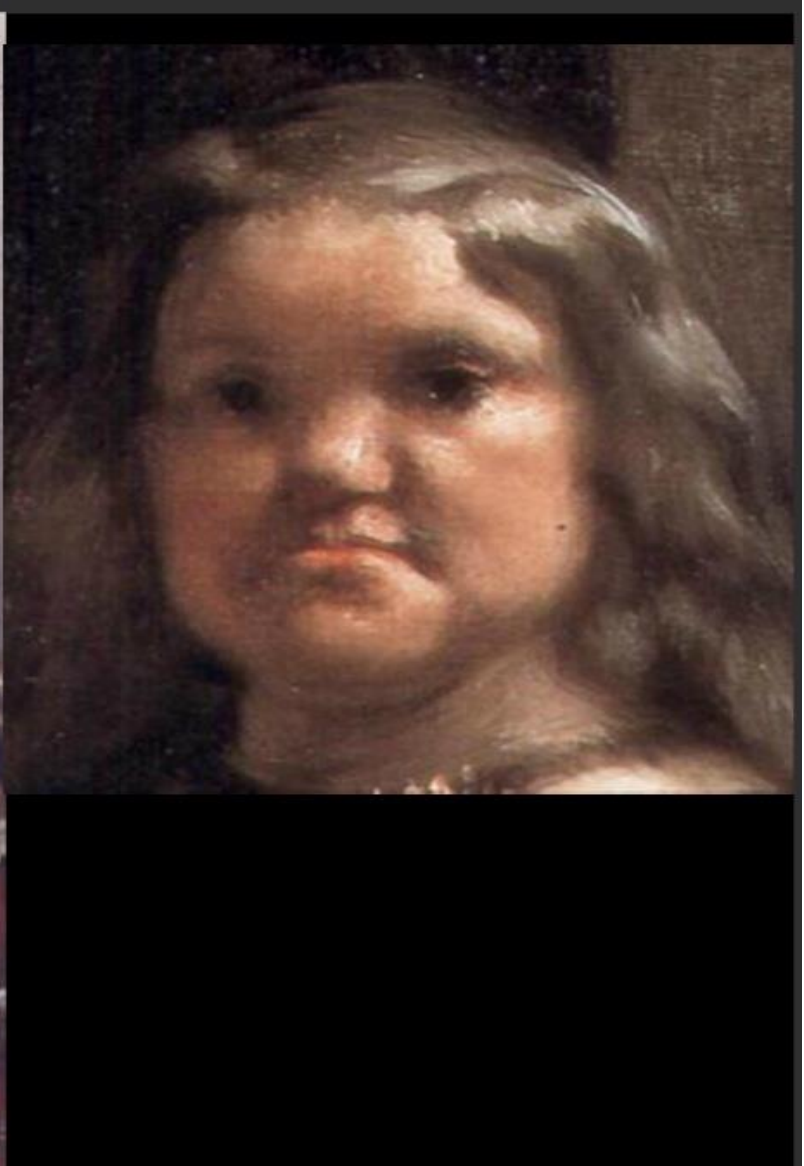
Acción da luz: é un cadro confuso, plenamente barroco. O tema central non ocupa o centro nin o primeiro plano do cadro, só se percibe a través da suxestión. A composición baséase na luz: hai dúas entradas de luz: a da porta do fondo que serve para iluminar con toda a forza ao aposentador, e a da fiestra lateral, máis tenue, que ilumina as figuras situadas en primeiro plano. Este xogo de luces e sombras configura a escena: En primeiro plano aparecen as figuras iluminadas pola fiestra lateral que, ao recibir directamente a luz, presentan unhas cores máis nítidos e uns perfís máis definidos. O segundo plano está en penumbra, nel están representados a Dona e o garda-damas. O espello e a porta configuran un terceiro plano, o cuarto plano ocúpao o aposentador, figura recortada pola forte luz do fondo, e aínda nun quinto plano aparecen as figuras reflectidas no espello.



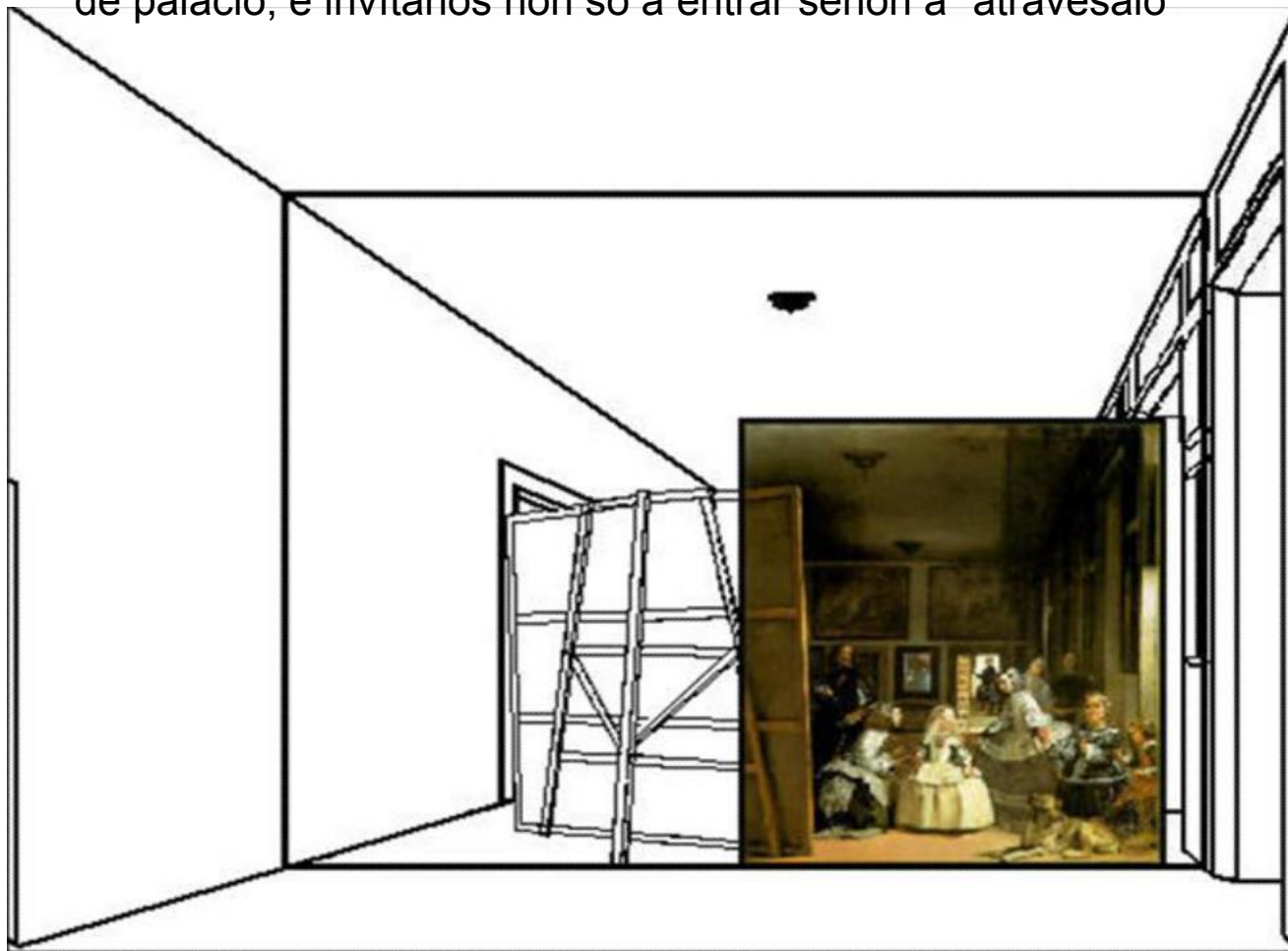
Acción da luz. Detalle

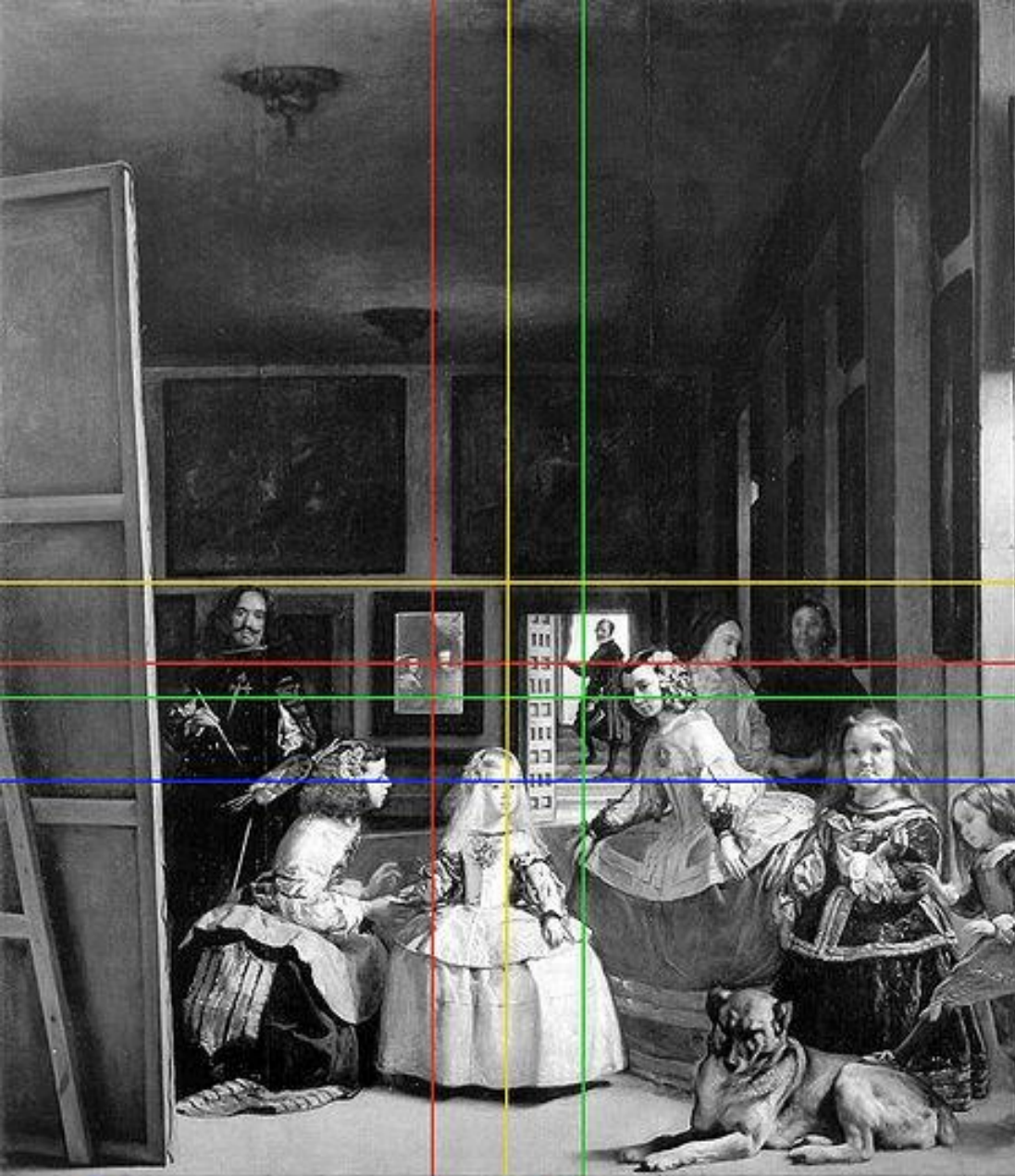


Acción da luz. Detalle



O espazo pictórico: nas Meninas, introdúcenos no seu taller. Velázquez traballa no cadro cando espontaneamente entran na sala, na que (segundo unha das múltiples interpretacións) están xa os monarcas reflectidos no espello do fondo, a infanta Margarita coas súas damas e un pequeno séquito. O punto de fuga vai desde as luces do teito e as liñas das fiestras ata a porta aberta do fondo onde se atopa o aposentador de palacio, e invítanos non só a entrar senón a “atravesalo





Esquema xeométrico de composición

Amarelo: eixes do centro da imaxe.

Azul: eixe do tercio da imaxe.

Verde: Punto de fuga xeométrico.

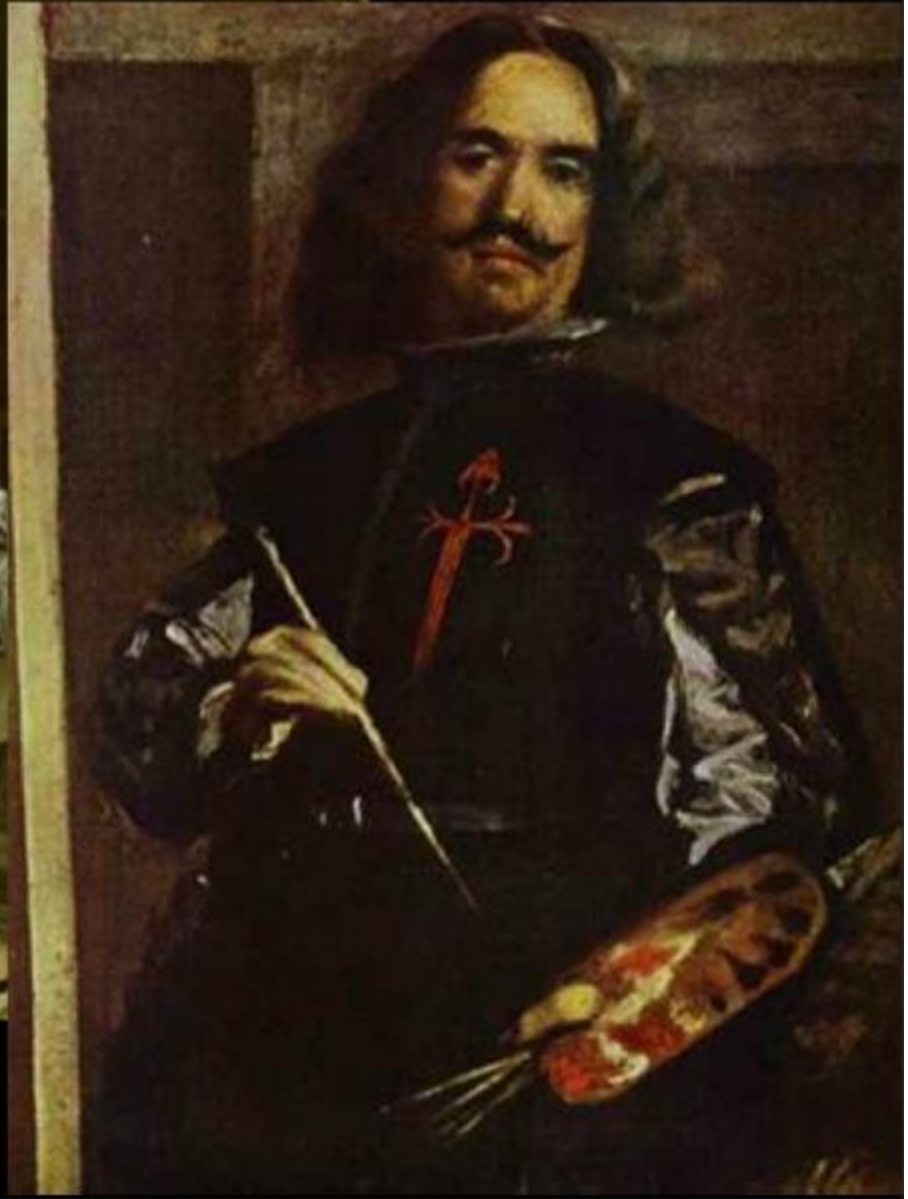
Vermello: Punto de fuga dos Reis

■ Bildmittelachsen

■ geometrischer Fluchtpunkt

■ Fluchtpunkt des Königspaares

■ Bilddrittelachse





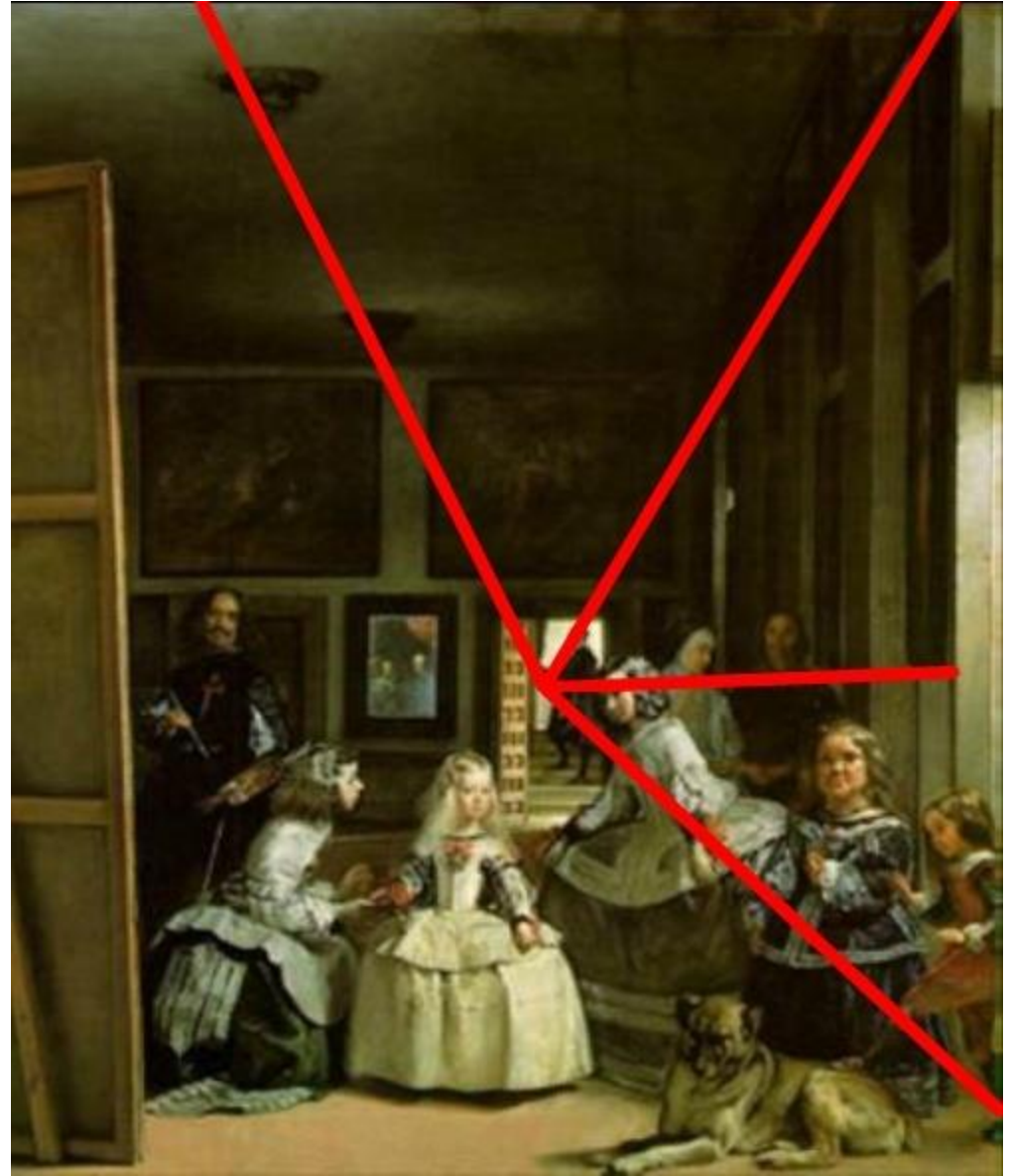








Non se trata dun espazo
“pasivo”, a profundidade
está determinada polas
interdistancias, pola luz,
polas relacións recíprocas
entre as cousas e as
actitudes dos personaxes.
Espazo e luz son o
verdadeiro tema do cadro.



Desde o primeiro momento, esta obra de enigmático significado que representa o cumio das buscas pictóricas e espaciais velazqueñas, foi eloxiada. A ilusión de espazo que o autor admirara no *Lavatorio de Tintoretto*, foi aquí superada por el e, ante ela, moitos nos preguntamos como Teofile Gautier: “¿onde está o cadro?”. Pintores como Goya e Picasso admirárona e estudiárona e, como obra mestra universal, segue sendo referencia para os artistas contemporáneos.

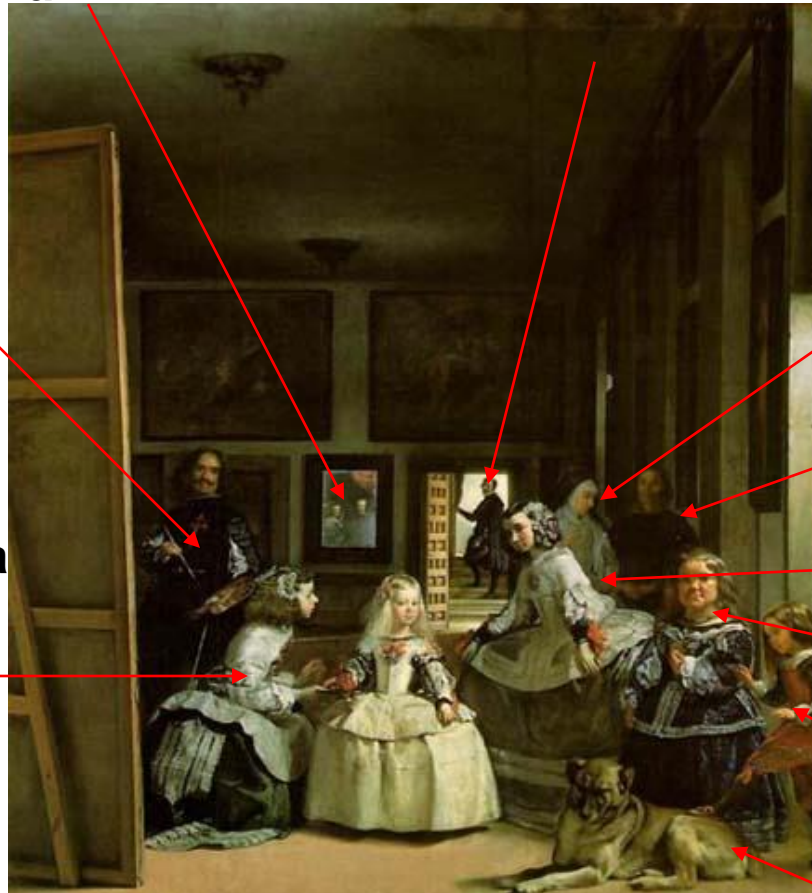


**Reflectidos no espello
os reis Felipe IV e
Mariana de Austria**

**Apousentador real
José Nieto**

**Autorretrato
(cruz bermella
de Santiago
pintada con
posterioridade)**

**Mariana Agustina
Sarmiento
(ofrece auga en
búcaro sobre
plato de ouro)**



**Dama de honor
Marcela de Ulloa
Guardadamas
Diego Ruiz de Azcona**

**Isabel de
Velasco**

Maribárbola

**Nicolasito Pertusato
(pe no animal,
anecdótico)**

**Diego Rodríguez da Silva e Velázquez
As Meninas**

Can

Cos os reis no reflexo, introdúcese ao espectador na escea, pois os monarcas quedan detrás do observador

Brazo do Apousentador crea liña de tensión que nos leva cara reflexo dos reis

Punto de fuga na porta do fondo (donde aparece un segundo foco de luz)

Pincelada fluida e longa (só alguns detalles con pincel fino)

Resto ventanas laterais no deixan pasar a luz, agás a última

A progresiva gradación da luz nos personaxes irá sinalando a profundidade á que se atopan (mentres máis ao fondo máis oscuros e os contornos máis desdibuxados = perspectiva aérea)



Mitade superior do cadro destinado ao teito e a cadros mitolóxicos

Figuras de primeiro termo agrupadas de tres en tres

En mitade inferior se distribúen personaxes

Foco de luz principal en ventá lateral de primeiro termo.

Gran riqueza cromática

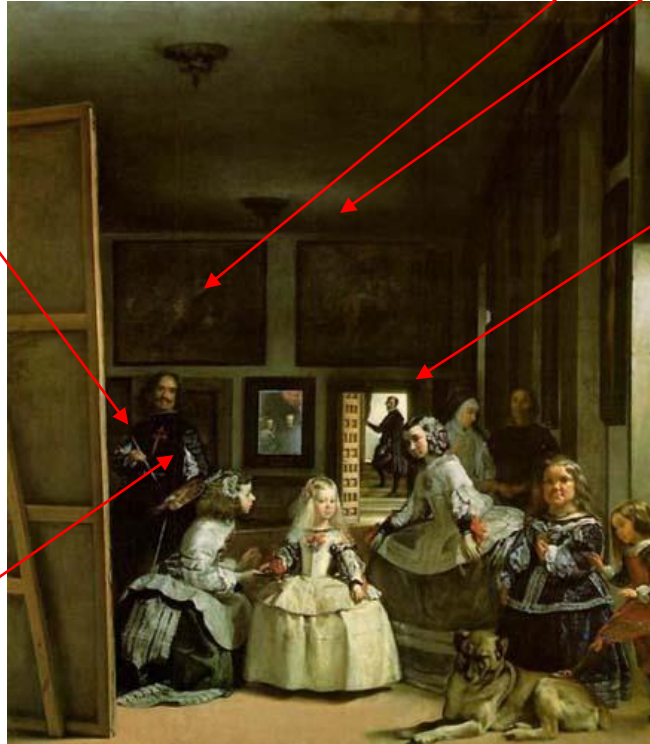
Salón moi alto

Interpretación B: Reivindicación da Pintura como arte intelectual

Velázquez aparece pintado xunto a os reis (inusual).

Bastidor pecha o lateral do cadro

Foille concedida a cruz de Santiago por empeño do rei (non podían formar parte desa orde os que se dedicasen a actividades manuais: a pintura estaba catalogada como manual)



Dous cadros da parede son: Atenea e Aracné (copia de Rubens), e Apolo e Marsias

O apousentador real, ao apartar o cortinaxe e parecer estar retirándose parece invitar ao observador a dirixirse cara il atravesando a profunda estancia

Interpretación A:

Velázquez está pintando a os reis cando irrumpe na estancia a infanta Margarita co seu séquito

Fascinación polas Meninas. Picasso



Manolo Valdés, do Equipo Crónica contemporaneizou As Meninas



Damas con roupaxes do s. XVII representan artes liberais (a música con violoncelo porque se pensaba que curaba picaduras de araña.

**Significado: superioridade das Belas artes sobre as artes manuais
Dama que mira ás fiandeiras conecta escea do fondo co primeiro plano**



**As
Fiandeiras**

**Tema mitolóxico principal (Minerva e Aracné)
relegado a un segundo plano**

**Iluminación
do fondo desde
faz brillante diagonal
(espacio irreal)**

**Tapiz co tema
O rapto de Europa
(homenaxe a Tiziano)**

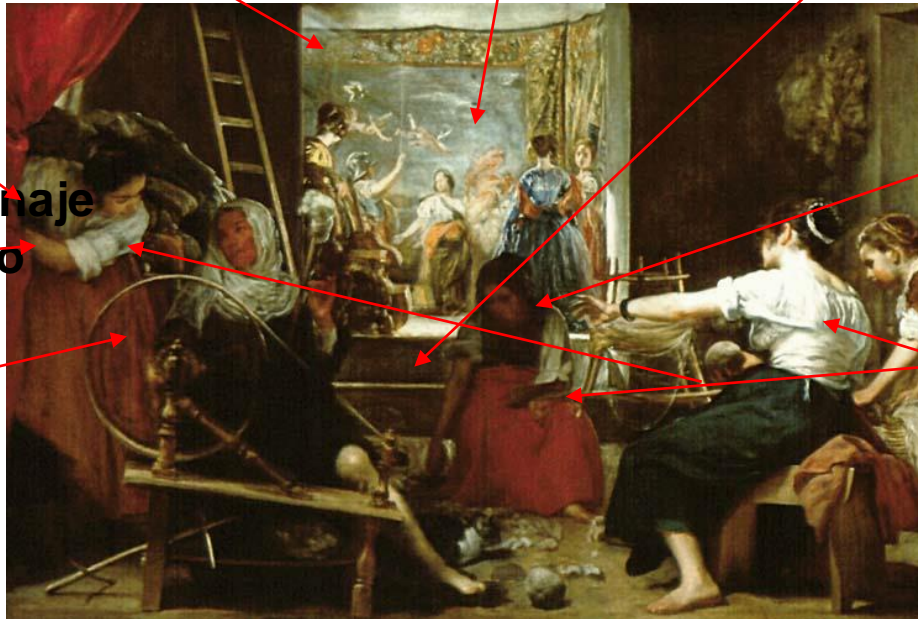
**Escea situada a
nivel superior
como dun escenario**

**Riqueza
cromática**

**Muller aparta cortinaxe
como presentando
a escea**

**Captación do
movimento**

**Escea costumbrista
oculta temática
mitolóxica
(Atenea Aracné)**



**Perspectiva aérea
(a figura en sombra
do centro potencia
a distancia respecto
ao fondo iluminado)**

**Pincelada
solta**

**Mulleres en
distinta posición
(escorzo, fronte,
costas, perfil)**