



## Trabajo Fin de Grado

El segundo viaje de Diego Velázquez a Italia  
(1649-1651)

Diego Velázquez's second visit to Italy  
(1649-1651)

Autora

Inés Serrano Arnal

Directora

Dra. Rebeca Carretero Calvo

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Zaragoza  
Curso 2019-2020



## ÍNDICE

1. RESUMEN .....	p. 2
2. INTRODUCCIÓN .....	p. 3
2.1. Justificación del tema .....	p. 3
2.2. Estado de la cuestión .....	p. 4
2.3. Objetivos .....	p. 11
2.4. Metodología de trabajo .....	p. 11
3. DESARROLLO ANALÍTICO .....	p. 13
3.1. Antecedente: Primer viaje a Italia (1629-1631) .....	p. 13
3.2. Segundo viaje a Italia de Velázquez .....	p. 20
3.2.1. Itinerario, preparativos, estancias .....	p. 20
3.2.2. Objetivos del viaje .....	p. 24
- <i>Adquisición de esculturas</i> .....	p. 24
- <i>Compra de pinturas</i> .....	p. 30
- <i>Contratación de pintores para decorar al fresco el Real Alcázar: Mitelli y Colonna</i> .....	p. 34
3.2.3. Obra .....	p. 36
- <i>Retratos</i> .....	p. 36
- <i>¿Venus del espejo?</i> .....	p. 43
4. CONCLUSIONES .....	p. 46
5. BIBLIOGRAFÍA .....	p. 48
6. RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES .....	p. 51

## 1. RESUMEN

El trabajo presenta el estudio de la misión realizada por el pintor Diego Velázquez en su segundo viaje a Italia (1649-1651) como ayuda de cámara por orden del rey Felipe IV. A pesar de los constantes viajes de artistas a tierras italianas, esta empresa no comparte exactamente las mismas aspiraciones. En su itinerario, en el que recorre ciudades como Venecia, Roma o Nápoles, tiene el objetivo real de comprar pinturas, esculturas, así como de contratar a un pintor de frescos para la decoración del gran símbolo de la monarquía española en aquel momento: el Alcázar de Madrid. La dificultad de su cometido no impidió a Velázquez mostrar la calidad de sus pinceles a la sociedad romana, llegándose a este episodio algunos de los cuadros clave de la Historia del Arte universal.

## 2. INTRODUCCIÓN

### 2.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Desde el primer momento hemos tenido claro que buscábamos un tema que uniese de alguna forma Italia y España. Cuando, gracias al programa Erasmus+, tuvimos la oportunidad de estudiar en Roma, nos percatamos del patrón que se repetía constantemente en muchos de los artistas europeos: una estancia, en la mayoría de los casos de aprendizaje, en Italia. Se han estudiado profusamente algunos de estos, como el de Francisco de Goya<sup>1</sup> o, anteriormente, el de Gaspar Becerra.<sup>2</sup> Sin embargo, otras como las de Diego Velázquez han sido menos tratadas, debido a la falta de documentación, sobre todo referente al primero de los dos viajes que realizó a tierras italianas. Además, Velázquez es un artista que desde siempre nos ha causado mucho interés, por lo que hemos visto el Trabajo de Fin de Grado como una buena ocasión para conocer en profundidad una etapa corta, pero sin duda determinante, en la producción del pintor.

Como hemos avanzado, existen dos viajes a Italia realizados por Diego Velázquez. El primero, efectuado entre 1629 y 1630 fue de formación artística, mientras que en el segundo, fechado entre 1649 y 1651, actuó como ayuda de cámara de Felipe IV. Debido a la gran extensión que supondría recoger y analizar los datos históricos, así como comentar la obra producida en ambas estancias, hemos decidido acotar nuestro objeto de estudio al segundo viaje. Al tratarse de una misión real, acerca de este último existen fuentes más fiables y está más documentado, puesto que del primero apenas se dispone de información. Además, consideramos que el segundo viaje puede resultar más atractivo y original, pues se trata de una experiencia que realiza Velázquez ya como pintor maduro y en la que no sólo se limita a producir arte, sino que su misión implica también la compra de obras y negociaciones. Pese a que, como decimos, el viaje de 1649-1651 conformará el cuerpo del trabajo, realizaremos algunos apuntes sobre el primero, puesto que influyó y marcó igualmente su vida.

---

<sup>1</sup> SUREDA, J. (ed.), *Goya e Italia*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2008.

<sup>2</sup> REDÍN MICHHAUS, G., *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.

## 2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El grueso de las fuentes primarias conservadas sobre el segundo viaje de Diego Velázquez a Italia lo constituyen cartas de todos los agentes que participaron en la misión real y que jugaron un papel fundamental para llevarla a cabo. De hecho, como se comprobará, la mayoría de los descubrimientos historiográficos de los últimos años corresponden al hallazgo de estas.

Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, describió con gran detalle y fiabilidad el primer viaje italiano de Velázquez. Sin embargo, desgraciadamente no pudo ser así para el segundo, debido a su fallecimiento en 1644. Sí que lo hizo, por el contrario, Lázaro Díaz del Valle en su *Origen e ylustración del nobilísimo y real arte de la pintura* (1656-1659), obra encargada personalmente por Velázquez con la intención de favorecer sus intereses para ingresar como caballero en la Orden de Santiago:

D. Felipo 4 haziéndole ayuda de su cámara y aposentador mayor de Palacio [...] encomendó la disposición y adorno de su imperial Palacio, para lo qual por orden de Su Magestad fue dos veces a Roma y a otras partes diferentes, de donde ha traído pinturas, estatuas y modelos fabricados por los más afamados artífices.<sup>3</sup>

Jusepe Martínez, en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1675), proporciona datos sobre la empresa a través de un diálogo imaginado entre el pintor y el rey, en el que Velázquez solicitaba licencia al soberano para ir a Roma y Venecia y allí adquirir las mejores obras de Tiziano, Verónés, Bassano, Rafael, Parmigianino, “y más que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieren haber, se vaciarán, y traerán las hembras a España, para vaciarlas aquí con todo cumplimiento”.<sup>4</sup>

Antonio Palomino, en *El Parnaso español, pintoresco y laureado* (1715-1724), segundo tomo de su *Museo pictórico y escala óptica*, relata tanto el primer viaje a Italia,

---

<sup>3</sup> DÍEZ DEL VALLE, L., “Vida de Velázquez”, en Checa Cremades, F., y González García, J. L. (coords.), *Viaje del Artista en La Edad Moderna*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 53.

<sup>4</sup> MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Manrique Ara, M<sup>a</sup> E., Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, p. 124.

utilizando como fuente fundamental la información vertida por Pacheco, como la segunda estancia.

Hasta la revisión que se hizo sobre el tema a raíz del descubrimiento de nuevos documentos en la década de 1960, lo expresado por Palomino era aceptado por todos los autores prácticamente sin reservas. Aún así, el relato de este pintor y tratadista, gracias a la precisión con la que narra el cometido, continúa siendo hoy la fuente de noticias más completa y la que más datos aporta, independientemente de las correcciones que se han realizado *a posteriori*. Es él quien proporciona la lista concreta de objetivos con la que Velázquez emprendió su viaje: “comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan”;<sup>5</sup> así como el itinerario que, según las fuentes que manejaba, debió realizar por las diversas ciudades de la geografía italiana para cumplir su misión, entre las que se encontraban Génova, Milán, Padua, Venecia, Bolonia, Florencia, Módena, Parma, Roma y Nápoles. De igual modo, hace referencia a los retratos realizados allí:

Sin faltar a sus negocios, pintó muchas cosas, y la principal fue el retrato de la Santidad de Inocencio Dézimo [...]. Retrató al cardenal Pamphilio, a la ilustríssima señora doña Olimpia, a monseñor Camilo Máximo, camarero de su Santidad, insigne pintor, a monseñor abad Hypólito, camarero también del Papa, a monseñor, mayordomo de su Santidad [...].<sup>6</sup>

Los biógrafos italianos del siglo XVII dan noticia, directa o indirectamente, del segundo viaje de Velázquez refiriéndose a su labor de conseguir estatuas antiguas o modernas para los palacios de Felipe IV. Es Carlo Cesare Malvasia, en la vida del pintor Colonna de su *Felsina pittrice*, quien compara dicha misión con la llevada a cabo para Francisco I para adornar Fontainebleau. El biógrafo Gian Pietro Bellori, al tratar sobre el escultor Algardi, y Giovanni Battista Passeri, en su vida de Finelli, revelan otros datos interesantes sobre la compra y ejecución de las esculturas. Sin embargo, a pesar de sus valiosas noticias, no toda la información es exacta. Por otro lado, el pintor y grabador

---

<sup>5</sup> PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica, El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, 1988, t. III, p. 234.

<sup>6</sup> Ídem.

veneciano Marco Boschini da a conocer que Velázquez adquirió dos pinturas de Tiziano, dos de Veronés y el modelo del *Paraíso* de Tintoretto.<sup>7</sup>

A finales del siglo XIX importantes autores dedicaron parte de su producción historiográfica al estudio de la vida del pintor sevillano. El filósofo e historiador del arte alemán Carl Justi, en *Velázquez y su siglo* (1888), trató el tema de las estancias en Italia, sobre todo a través de las fuentes epistolares, aportando algunos documentos inéditos, como la carta del embajador a Francisco de Este el 13 de enero de 1652.<sup>8</sup> El intelectual Aureliano de Beruete, en el último tramo de su vida, realizó también una de las primeras monografías sobre Velázquez (1898) en la que incluyó el trayecto realizado por mar de este segundo viaje y su labor en Italia.<sup>9</sup>

Los años centrales del siglo XX constituyen el momento en el que se producen mayores aportaciones documentales acerca de nuestro tema. El historiador del arte francés Yves Bottineau realizó un estudio del Alcázar de Madrid y sus inventarios, más concretamente de las piezas escultóricas seleccionadas por Velázquez.<sup>10</sup> Por otro lado, la investigadora Enriqueta Harris localizó la correspondencia estudiada anteriormente por Beruete.<sup>11</sup> Estas cartas resultan de un gran valor para la reconstrucción de los hechos puesto que reflejan las relaciones entre el duque del Infantado, el conde de Oñate y el propio monarca a través del secretario Fernando Ruiz Contreras para el sufragio económico de la misión encargada a Velázquez. Llama la atención en estas misivas la insistencia por parte del rey en el retorno del pintor a la corte, así como el protagonismo de Oñate en el proyecto, ya que el virrey de Nápoles fue casi el único que financió la empresa.

El profesor José Manuel Pita Andrade, también en los años 60 del pasado siglo, encuentra dos cartas procedentes del Archivo del Palacio de Liria. La primera, en 1653, explica cómo *La Gloria* de Tintoretto llegó a las colecciones regias, mientras que la otra,

---

<sup>7</sup> BOSCHINI, M., *La carta del navegar pitoresco*, Venecia, Per li Baba, 1660, p. 54.

<sup>8</sup> JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999, p. 538.

<sup>9</sup> BERUETE, A., *Velázquez*, Londres, Methuen & Co., 1906.

<sup>10</sup> BOTTINEAU, Y., “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVIIe siècle”, *Bulletin Hispanique*, 60-2, 1958, pp. 145-179.

<sup>11</sup> HARRIS, E., “Velázquez en Roma”, en Harris, E., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 33-44.

de 1657, recuerda los datos generales de dicha misión.<sup>12</sup> Poco después, Pita Andrade halló en el mismo archivo una serie de cartas entre Fernando Ruiz Contreras y el duque del Infantado.<sup>13</sup> A través de toda esta correspondencia, Harris y Pita Andrade consiguieron reconstruir en gran medida el itinerario realizado por el pintor en esta segunda estancia. No obstante, fue el trabajo de la doctora Harris el que ayudó a la apertura de nuevas vías de investigación; vías que, desafortunadamente, en su gran mayoría, no se han continuado trabajando de una forma clara y firme, por lo que las contribuciones posteriores sobre este periodo de la vida de Velázquez han sido escasas, a pesar de las lagunas aún por cubrir.

Apenas existen datos sobre los cuadros que el pintor sevillano adquirió en Italia a excepción de las obras que compró en Venecia. Respecto a esta operación, lo que se sabía ya hasta 1960 confirmaba lo expuesto por Marco Boschini de que Velázquez obtuvo las pinturas que llevó a Madrid a principios de 1651, frente a lo que indicaba Palomino. La fuente principal que corroboraba este dato era la correspondencia entre el rey y su secretario Fernando Ruiz de Contreras desde Madrid con el duque del Infantado.

En 1971 el profesor Domingo Martínez de la Peña y González localiza dos nuevas cartas en el Archivo Vaticano escritas por el virrey de Nápoles –el conde de Oñate– al secretario de estado de la Santa Sede en las que solicita autorizar a Velázquez a copiar las esculturas del Belvedere.<sup>14</sup>

En 1989 la investigadora inglesa Jennifer Montagu, en su libro *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, transcribió en un apéndice el documento más temprano que se conoce de la empresa velazqueña y se hizo eco de los contratos para la ejecución de los vaciados en bronce y de sus moldes, que habían de emplearse en la decoración del Alcázar.<sup>15</sup> Gracias a estas investigaciones, se ha podido comprobar el papel que le correspondió a Juan de Córdoba en la misión. Montagu localizó asimismo los documentos de embarque de las estatuas, tanto los fechados antes de que Velázquez abandonara Italia,

---

<sup>12</sup> PITA ANDRADE, J. M., “Dos recuerdos del segundo viaje a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 130-131, 1960, pp. 287-290.

<sup>13</sup> PITA ANDRADE, J. M., “Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba”, en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación, 1960, vol. I, pp. 400-409.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., “El segundo viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas en los Archivos del Vaticano”, *Archivo Español de Arte*, 173, 1971, pp. 1-7.

<sup>15</sup> MONTAGU, J., *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Londres, Yale University Press, 1989.

como los datados después de su marcha. Estas noticias fueron completadas en 1992 por los doctores Miguel Morán y Karl Rudolf al aportar nueva información procedente del Archivo Histórico Nacional de Madrid sobre el paso de piezas artísticas italianas de la empresa velazqueña por aduanas.<sup>16</sup> Hay que destacar también el trabajo del profesor Morán al valorar la misión del sevillano en el contexto del colecciónismo de la época.

El doctor José Luis Colomer encuentra, por fin, en 1993 una serie de cartas autógrafas de Velázquez dirigidas a su amigo Malvezzi redactadas a lo largo de su segunda estancia, custodiadas en el Archivo di Stato de Bolonia, en las que trata sobre su actividad realizada allí, en especial la búsqueda de una pintura para la galería del rey procedente de la colección del duque de Este. Gracias a estos escritos, Colomer considera que Velázquez tenía en mente conseguir que el duque de Módena enviara a Felipe IV *La Noche de Correggio*, pero, finalmente, no pudo ser. En otra de estas cartas el sevillano aborda el tema de la pintura al fresco, afirmando que las obras de Pietro da Cortona “no le han parecido gran cosa”.<sup>17</sup> Esta correspondencia también relataba los altibajos que sufría el pintor relacionados con el presupuesto del que disponía para conseguir sus objetivos.<sup>18</sup> Al año siguiente, en 1994, este mismo autor, junto con Enriqueta Harris, aporta dos cartas de Camillo Massimi.<sup>19</sup>

En 1993 el profesor Edward Goldberg publica un documento por el que se sabe que Velázquez no partió de Roma hacia Venecia al menos hasta el 26 de noviembre de 1650, lo que permite perfilar con mayor exactitud el recorrido realizado por todo el territorio italiano en estos meses.<sup>20</sup>

En 1994 el doctor Fernando Marías volvió a examinar un documento procedente del Vicariato de Roma que declaraba que un tal “Diego de Sylva vivía en la parroquia de

---

<sup>16</sup> MORÁN TURINA, J. M., y RUDOLF, K., “Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales”, *Archivo Español de Arte*, 259-260, 1992, pp. 289-302.

<sup>17</sup> COLOMER, J. L., “Dar algo bueno a Su Magestad: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi”, *The Burlington Magazine*, 135, 1993, p. 72.

<sup>18</sup> Ibídem, pp. 67-72.

<sup>19</sup> COLOMER, J. L., y HARRIS, E., “Two letters from Camilo Massimi to Diego Velázquez”, *The Burlington Magazine*, 136, 1994, pp. 545-548.

<sup>20</sup> GOLDBERG, E. L., “Diego Velázquez’s visit to Florence in 1650”, *Paragone*, XLIV, 37-38, 1993, pp. 92-96.

San Lorenzo in Lucina en 1636”,<sup>21</sup> y que hasta entonces se había creído que se trataba del sevillano. Sin embargo, Marías descubrió que este “Diego de Sylva” no era Velázquez, sino otro pintor que residió en Roma entre 1634 y 1637, demostrando que este supuesto segundo viaje nunca tuvo lugar.<sup>22</sup>

En 1996 el historiador del arte José López Rey, gracias al hallazgo de nuevas noticias, interpreta el periodo y corrige algunos errores cronológicos de los estudios de Harris.<sup>23</sup> En 1999 la doctora Ana Minguito Palomares, a partir de la aportación de material documental inédito procedente de los fondos italianos, pudo conocer más en profundidad la relación que se estableció entre los personajes sobre los que pivotaba el desarrollo de la misión, coordinada en gran medida desde Nápoles por el conde de Oñate, el duque del Infantado, el embajador del monarca en la ciudad papal don Rodrigo Gómez de Sandoval, el pintor y Felipe IV.<sup>24</sup>

A todo ello debemos añadir que en el curso de la investigación sobre “La Colección Real en el siglo XVII”, Pilar Silva Maroto, jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte (1400-1600) y Pintura Española (1100-1500) del Museo Nacional del Prado, encontró antes de 1999 algunos documentos inéditos sobre el segundo viaje velazqueño a Italia que complementaban y aclaraban ciertos aspectos de la misión. Entre ellos, localizó una carta del secretario Fernando Ruiz Contreras enviada al duque del Infantado en la que le comunicaba por orden del rey algunas indicaciones sobre la contratación de un pintor de frescos. Estos descubrimientos fueron expuestos en el *Symposium Internacional de Velázquez* celebrado con motivo del cuarto centenario del nacimiento del artista sevillano.<sup>25</sup>

Con la publicación de 1999 sobre *La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653*, el historiador del arte Salvador Salort Pons trató de erigirse como

---

<sup>21</sup> MARÍAS, F., “Sobre el número de viajes de Velázquez a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 258, 1999, p. 218.

<sup>22</sup> Ibídem, pp. 218-221.

<sup>23</sup> LÓPEZ REY, J., *Velázquez. Pintor de Pintores*, Colonia, Taschen, 1996.

<sup>24</sup> MINGUITO PALOMARES, A., “El segundo viaje a Italia de Velázquez: Documentos inéditos en el Archivo de Estado de Nápoles”, *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 2, 1999, pp. 295-316.

<sup>25</sup> SILVA MAROTO, P., “En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia”, en *Symposium Internacional Velázquez: Actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla, Consejería de Cultura de Andalucía, 2004, pp. 139-154.

heredero de Harris y continuar y avanzar su línea de trabajo, en especial la planteada en su artículo “La misión de Velázquez en Italia”,<sup>26</sup> abordando la contratación, ejecución y transporte de las esculturas modernas y los vaciados de las esculturas clásicas en bronce y yeso destinadas a decorar las nuevas salas del Alcázar de Madrid y, en definitiva, estudiar el entramado de gestiones y diligencias llevadas a cabo por el pintor sevillano y sus agentes en Roma para ejecutar el mandato real.<sup>27</sup>

En 2002 este mismo autor recopiló toda la nueva información obtenida sobre el tema tras consultar otros archivos italianos en su libro *Velázquez e Italia*, consiguiendo numerosas precisiones y perfilando el juego de relaciones, vínculos e influencias entre las figuras clave de la misión. De hecho, es el segundo viaje donde la investigación de Salort se muestra más rica en novedades, aportando veinticinco documentos inéditos y recuperando otros que fueron publicados en fechas remotas y que apenas habían sido tratados por los historiadores. De igual modo, proporciona noticias sobre las actividades de los coleccionistas de los años centrales de siglo, los precios pagados por Velázquez por las obras que adquirió, embalajes, transporte de piezas, etc. También ofrece datos sobre el alojamiento de Velázquez en Roma e hipótesis acerca de las relaciones que pudo tener en la Ciudad Eterna. Así, el largo proceso de contratación y realización de esculturas y vaciados queda documentado casi día a día tanto durante la estancia del pintor en Italia, como durante la gestión posterior de Juan de Córdoba allí. Aporta, además, la fecha del retrato de doña Olimpia –cuñada del Papa–, en julio de 1650, y el de Inocencio X en agosto del mismo año. Facilita también información sobre la contratación de los fresquistas boloñeses y su estancia de siete años en Madrid.<sup>28</sup> Para el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez “la suma del estudio del Dr. Salort [...] es sin duda la aportación más novedosa y brillante que en los últimos años se ha hecho al conocimiento del gran artista, flemático y secreto, que tantos interrogantes plantea todavía en lo que se refiere a su obra”.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> HARRIS, E., “La misión de Velázquez en Italia”, *Archivo Español de Arte*, 130, 1960, pp. 109-136.

<sup>27</sup> SALORT PONS, S., “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia (1649-1653)”, *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 415-468.

<sup>28</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

<sup>29</sup> Ibídem, p. 17.

En un artículo de 2011 el doctor David García Cueto proporciona las últimas novedades al tema, encargándose de indagar, a través de documentos inéditos, en la estrecha relación que continuó manteniéndose entre Velázquez y su agente Juan de Córdoba, que quedó encargado de concluir la misión de compra de esculturas y ejecución de copias realizada por el pintor sevillano en Roma.<sup>30</sup>

### 2.3. OBJETIVOS

Este Trabajo de Fin de Grado pretende abordar cuatro objetivos:

- Profundizar en la labor de Diego Velázquez como ayuda de cámara del rey Felipe IV, una faceta del pintor que no suele atenderse con igual interés que la de artista.
- Estudiar los propósitos que Velázquez deberá desempeñar en Italia, que serán el motor que le lleve a viajar por toda la geografía de dicho país y que explican la naturaleza de la misión.
- Aproximarnos a las influencias italianas que el pintor recibió durante esta estancia y destacar cómo afectaron a su pintura.
- Indagar, a través de esta operación, en la naturaleza de las relaciones políticas y artísticas entre España e Italia.

### 2.4. METODOLOGÍA DE TRABAJO

La metodología aplicada en la realización de este trabajo académico ha consistido en los siguientes pasos: en la elaboración de un guión, en la búsqueda de bibliografía y de material gráfico, en la lectura y análisis de dicha bibliografía, y en la redacción del trabajo propiamente dicho. Con el primer paso, la elaboración de un guión, delimitamos el tema que queríamos tratar para la posterior búsqueda de bibliografía y material gráfico. Posteriormente, seleccionamos la bibliografía para realizar el estudio del tema en profundidad. Las fuentes bibliográficas utilizadas pertenecen a los fondos de la Biblioteca María Moliner de la Facultad de Filosofía y Letras, así como consultamos un amplio

---

<sup>30</sup> GARCÍA CUETO, D., “Sobre las relaciones de Velázquez y don Juan de Córdoba tras el regreso del segundo viaje a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 334, 2011, pp. 177-180.

número de artículos académicos, revistas y documentos disponibles en internet localizados a través de buscadores como Dialnet, JSTOR y Academia.edu.

Seguidamente, procedimos a la lectura y análisis de dicha bibliografía realizando una organización de la información y extrayendo los datos para la creación del estado de la cuestión. Tras ello, llevamos a cabo la redacción del trabajo propiamente dicho.

### 3. DESARROLLO ANALÍTICO

#### 3.1. ANTECEDENTE: PRIMER VIAJE A ITALIA (1629-1631)

El 10 de agosto de 1629 Diego Velázquez embarcó en el puerto de Barcelona en las galeras de Ambrosio Spinola hacia Génova. Alentado por Rubens, el motivo de su viaje era puramente formativo para enriquecer su conocimiento sobre el arte clásico. Ya como pintor del rey, pudo estudiar las obras del Renacimiento veneciano de las colecciones reales. Además, el flujo de italianos que viajaban a la corte era constante, como es el caso de Giovanni Battista Crescenzi, Giulio Sacchetti, Giovanni Battista Pamphili –futuro Inocencio X– con el cardenal Francesco Barberini –cuyo secretario era Casiano dal Pozzo, una de las figuras capitales en la génesis del barroco italiano–,<sup>31</sup> que pudieron persuadir también al pintor para decidirse a visitar tierras italianas. A todo ello podemos añadir que, según Palomino, llegaban constantemente a Sevilla obras procedentes de Italia que le causaron una fuerte admiración.<sup>32</sup> No se ha localizado testimonio escrito propiamente de Velázquez de esta estancia. Sin embargo, Pacheco ya mencionó el gran deseo que su yerno tenía de ver Italia y las grandiosas cosas que allí había.<sup>33</sup>

Una vez desembarcado en Génova en el otoño de 1629 recorrió Venecia para admirar las pinturas de Tiziano, Tintoretto y Veronés; Ferrara; Cento para conocer a “il Guercino”; Bolonia, cuna de los Carracci; Loreto y Roma. Los datos sobre dicho trayecto han sido obtenidos de los informes de los embajadores italianos en España que, aunque muchos comprendieron que el único fin del viaje del pintor era el formativo, otros como el de Parma, trasladaron sus sospechas sobre un posible espionaje por parte de la corte española a través de Velázquez.<sup>34</sup>

Estableció su residencia en Roma, primero en el Vaticano, posteriormente a comienzos del verano de 1630 en Villa Medici y, al final, en Via Margutta, cerca de la

---

<sup>31</sup> HARRIS, E., “Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez”, *The Burlington Magazine*, 807, 1970, pp. 366-373.

<sup>32</sup> PALOMINO, A., *Museo pictórico...*, p. 130.

<sup>33</sup> PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1886, p. 134.

<sup>34</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Velázquez e Italia”, en Urquízar Herrera, A., y Villar Movellán, A. (coords.), *Velázquez (1599-1999): visiones y revisiones: actas de las I Jornadas de Historia del Arte*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, p. 22.

Piazza di Spagna, donde se aglutinaba el ambiente artístico de la capital italiana y la vanguardia pictórica de entonces [fig. 1]. Allí pudo ver las más importantes colecciones romanas, sobre todo de escultura antigua como la medicea, y las Estancias Vaticanas con las pinturas de Miguel Ángel, Rafael o Zuccaro.

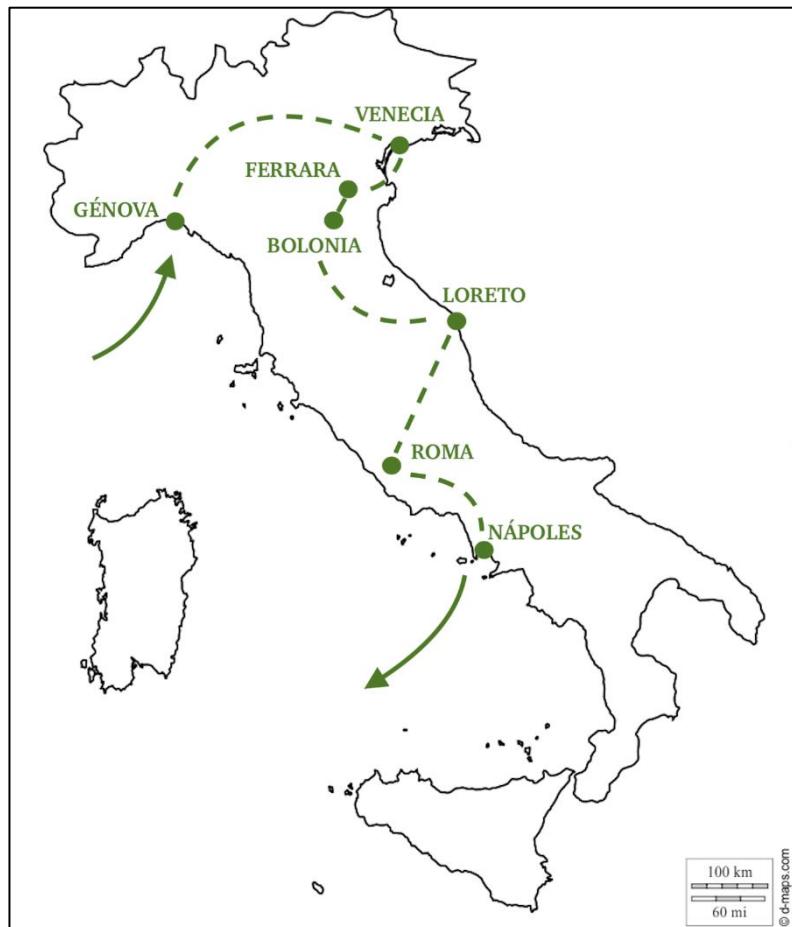


Fig. 1

En este territorio Velázquez no era un aprendiz desconocido pues ya en ese momento ostentaba el título de pintor del rey de España. Esto hizo sospechar a algunos que pudiese ocultar motivos de índole diplomática, tal y como sugiere el profesor Cruz Valdovinos con las siguientes palabras:

Los aires de guerra que soplaban en el norte de Italia hacían razonable la sospecha, pues el pintor podría informar sobre los preparativos bélicos en Parma, muy próxima a Mantua.<sup>35</sup>

Velázquez no fue inmune a las lecciones aprendidas en aquellos meses, recibiendo influencia sobre todo de los venecianos y los boloñeses. A pesar de que el sevillano es considerado la cima de lo propiamente español en la pintura, fue incapaz de evadirse de la influencia italiana, visible en “el interés que desarrolla por el cuerpo humano, la expresión de las pasiones a través de los gestos y el profundo conocimiento de la perspectiva y de la anatomía”.<sup>36</sup> Lo que seguramente sedujo en mayor medida al artista en Roma fue el clasicismo iniciado por Annibale Carracci, que impregnaba la obra de sus seguidores como Albani, Domenichino y Reni. Lo más probable es que Velázquez hiciese numerosos dibujos de este aprendizaje, que posteriormente llevaría a Madrid. Desgraciadamente, no se conserva ninguno.

Durante esta estancia, pintó dos célebres lienzos como forma de demostrarse a sí mismo su evolución y progresos: *La fragua de Vulcano* (1630, Museo Nacional del Prado, Madrid) [fig. 2] y *La túnica de José* (1630, Sacristía Mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) [fig. 3]. Para el pintor, como apuntó Ortega y Gasset, estos temas mitológicos o bíblicos resultaban ser una excusa que le permitía agrupar figuras en una escena inteligible: “No es burla ni parodia, pero sí es volcar del revés el mito y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario, obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud”.<sup>37</sup>

El historiador del arte Yasunari Kitaura ahonda en esta idea afirmando que lo que aprendió esencialmente Velázquez en este primer viaje fue el proceso imaginativo adoptado por El Greco, obtenido al ahondar en aquellos de otros artistas del Renacimiento, y cómo se interrelacionaron bajo el efecto del principio creativo en cadena –creación de composiciones equivalentes a partir de una previa asimilación, no imitación–. Así, fue allí donde el sevillano aprende su propio desarrollo creativo arraigado

---

<sup>35</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011, p. 111.

<sup>36</sup> MORÁN TURINA, J. M., “Diego Velázquez: los viajes a Italia”, en Checa Cremades, F., y González García, J. L. (coords.), *Viaje del...*, p. 45.

<sup>37</sup> Ibídem, p. 46.

perfectamente en la tradición clásica,<sup>38</sup> aunque en sus composiciones también se perciba una fuerte influencia del grabado flamenco.



Fig. 2

Hasta su primera estancia italiana, Velázquez se había limitado prácticamente a realizar retratos o composiciones simples. En estos dos lienzos italianos la emoción y la variedad de las reacciones de los personajes ante el mensaje de Apolo en el primero, y la muerte del hijo en el segundo, se convierten en el asunto central. Así, el pintor dispone correctamente las figuras en el espacio, generando diagonales para producir profundidad. Además, se percibe mayor preocupación por la anatomía y una cierta factura escultórica en los personajes –asimilada a través del conocimiento de las esculturas antiguas–, una

---

<sup>38</sup> KITAURA, Y., “¿Qué aprendió Velázquez en su primer viaje por Italia?”, *Archivo Español de Arte*, 248, 1989, pp. 435-454.

luz cercana a la de Guercino y una paleta de colores mucho más rica y variada por influencia de los boloñeses.



Fig. 3

La vuelta a España la realizó desde Nápoles, al conocer que toda la comitiva de la reina María de Hungría se encontraba allí por no poder acudir a Trento y reencontrarse con Fernando III a causa de la peste y del ambiente bélico de aquel momento.<sup>39</sup> Velázquez aprovechó la ocasión para realizar un retrato de la reina.

Existe todavía un debate sobre la datación de los dos magníficos lienzos de Velázquez, tal vez apuntes, de dos rincones de los jardines de Villa Medici (h. 1630, Museo Nacional del Prado, Madrid) [figs. 4 y 5]. La mayoría de los estudiosos señalan que, probablemente, fueron realizados en el verano de 1630 –cuando se mudó allí, ya que

<sup>39</sup> DOVAL TRUEBA, M., “Sobre dos viajes a Italia: el de María de Hungría y el primero de Velázquez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 105, 2010, p. 69.

era una de las zonas más frescas de la ciudad, y por la importante colección medicea de esculturas de las que disponía para copiar—<sup>40</sup> pero no termina de haber consenso puesto que otros autores opinan que pudo haberlas realizado en su segunda estancia, veinte años después.



Fig. 4



Fig. 5

La primera hipótesis, contraria a la que sostenía Enriqueta Harris, viene principalmente fundamentada por los análisis técnicos de Carmen Garrido, que parecen demostrar que la preparación de las telas y la de algunos pigmentos, coinciden con los de las obras realizadas en Roma en 1630.<sup>41</sup> Harris basaba su teoría en un estudio documental de unas reparaciones que se estaban llevando a cabo en el *grotto* de la Villa entre 1649 y 1650.

Ambas escenas mezclan un estilo clásico, espíritu romántico y similitudes con las “bambochadas” o *sceni di bamboccianti*. La técnica utilizada anticipa la desarrollada por los impresionistas –aunque parece poco probable que estos pintores conocieran estas obras– en la que el artista pinta *au plain air* y *alla prima*. Sin apenas dibujo, la luz y el

<sup>40</sup> HARRIS, E., “Velázquez and the Villa Medici”, *The Burlington Magazine*, 942, 1981, p. 537.

<sup>41</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 50.

color tienen un protagonismo absoluto. La historiografía del siglo XIX consideró estas piezas estudios, y así Justi lo reflejó denominándolos “bocetos” de “estado inacabado” que “terminados, podrían ser encantadores”,<sup>42</sup> aunque hoy en día seamos capaces de admirar todo lo que representan.

Esta primera salida italiana proporciona a Velázquez un horizonte mucho más abierto, rico, moderno y amplio que el que poseen algunos de los pintores coetáneos que permanecen durante toda su vida en España, como Zurbarán. Por ello, “sin dejar de ser honda y profundamente español, es un artista de dimensión absolutamente universal”.<sup>43</sup>

Debido a un documento del Archivo del Vicariato de Roma, durante mucho tiempo se creyó que Velázquez había realizado otro viaje a Italia entre el primero y el segundo en 1636, ya que mencionaba que un tal “Diego de Sylva vivía en la parroquia de San Lorenzo in Lucina en 1636”.<sup>44</sup>

La hipótesis que planteaba Pita Andrade,<sup>45</sup> recogiendo la noticia publicada por Enriqueta Harris a raíz de lo que el doctor J. Hoogewerff había descubierto en 1942, era que la meta del pintor debía ser llevar a Florencia dos retratos de Felipe IV, una pintura y un busto en terracota, para que el escultor Pietro Tacca pudiese fundir en bronce un retrato ecuestre del rey. Sin embargo, en 1992 el profesor Fernando Marías volvió a examinar dicho documento, concluyendo que ese tal pintor Diego de Sylva, no era el sevillano, sino un portugués que residió en Roma entre 1634 y 1637.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> JUSTI, C., *Velázquez y...*, p. 279.

<sup>43</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Velázquez e...”, p. 13.

<sup>44</sup> MARÍAS, F., “Sobre el...”, p. 218.

<sup>45</sup> PITA ANDRADE, J. M., “Del Buen Retiro a la Torre de la Parada ¿pasando por Italia?: el posible viaje de 1636”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte del C.S.I.C.*, Madrid, Alpuerto, 1991, p. 122.

<sup>46</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 83.

### 3.2. SEGUNDO VIAJE A ITALIA DE DIEGO VELÁZQUEZ (1649-1651)

#### 3.2.1. Itinerario, preparativos y estancias

Los preparativos de este segundo viaje pudieron haber comenzado ya a finales de noviembre de 1646 ya que, por aquella fecha, Giulio Rospigliosi –el futuro Clemente IX– recomendaba a su amigo Casiano dal Pozzo a Velázquez. Le pedía que enseñase al sevillano las obras “más conspicuas de Italia y que le mostrara las más importantes entre todas, que están en esta ciudad”.<sup>47</sup> Sin embargo, la difícil situación política y militar de los españoles en el norte de Italia hizo retrasar esta empresa hasta 1649.

Como se ha mencionado previamente, este viaje tuvo una finalidad concreta, y su naturaleza dista de aquellos que impulsaron al pintor a llegar por primera vez a Italia. Estos objetivos fueron tres: la compra de pinturas, la adquisición de esculturas antiguas y el vaciado de las más famosas, y la contratación de Pietro da Cortona como pintor de frescos para el Alcázar.

Estas piezas traídas por Velázquez estaban destinadas a decorar principalmente dos estancias: El Salón de los Espejos y la Pieza Ochavada. Las características de esta última pueden rastrearse en un claro precedente: la Tribuna de Florencia, donde “había un vínculo especial entre la pintura y la escultura; bien conocida por el Rey gracias a los relatos de los artistas y señores florentinos. El propio Felipe IV llamaba a la sala ‘su Tribuna’”.<sup>48</sup>

Diego Velázquez abandonó Madrid, ya como ayuda de cámara, en diciembre de 1648 para dirigirse a Málaga, donde embarcaría el 21 de enero de 1649 con su esclavo Juan de Pareja. Zarparon en las naves de la comitiva presidida por don Jaime Manuel de Cárdenas, duque de Maqueda y Nájera. Llegaron a Génova el 11 de marzo y el 11 de febrero, según Justi habiendo partido de Málaga el 2 de enero,<sup>49</sup> y allí se separó de la comitiva que iba a recoger a la nueva reina de España, Mariana de Austria.

---

<sup>47</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 87.

<sup>48</sup> JUSTI, C., *Velázquez y...*, pp. 494-495.

<sup>49</sup> Ibídem, p. 497.

Acudió a Milán y Padua para llegar a Venecia el 21 de abril de 1649, según consta en la carta de su anfitrión, el marqués de la Fuente.<sup>50</sup> El sevillano se hospedó en la casa del embajador español, se le permitió ver su colección de pinturas y le proporcionó cartas de recomendación para su siguiente parada: Módena. Velázquez necesitaba explicarle tanto al embajador como al cónsul Santiago Cardoso qué tipo de pintura se necesitaba para que estuvieran atentos y concertar así una estrategia común en un mercado de arte tan complicado como era el veneciano.

Antes de llegar a Roma, según Palomino, realiza un camino rebuscado, pasando por Bolonia, Florencia, Módena y Parma, todo ello en poco más de un mes.<sup>51</sup> Lo más probable es que al salir de Venecia acudiese a Módena para entrevistarse con Francesco I, exponerle su cometido y pedirle la oportunidad de visitar la colección estense. Después parece que acudió a Bolonia, donde debió hospedarse en casa de su amigo Virgilio Malvezzi, antes de llegar a Florencia [fig. 6].

En Roma permaneció hasta el 19 de junio, ya que acudió a Nápoles hasta el 10 de julio para recibir más dinero del conde de Oñate y así poder llevar a cabo su empresa. Pocos meses después el monarca español empezó a mostrar su impaciencia por la vuelta del pintor sevillano al duque del Infantado. Por aquel entonces Velázquez ya preparaba su vuelta a la península, desplazándose antes a Venecia de nuevo para adquirir una pintura.

Sin embargo, continuó habiendo demoras pues, para el 3 de octubre, estando todo preparado en Génova para su partida con la pintura traída de Venecia, Velázquez seguía en Roma, lo que revela una evidente falta de armonización entre los personajes implicados en la misión. El rey se muestra preocupado en numerosas ocasiones en sus cartas por “la flema, tranquilidad de espíritu y lentitud en la resolución de los problemas” del pintor.<sup>52</sup> Así, no partió hacia el norte hasta noviembre, acudiendo de nuevo a Módena donde se encuentra con los secretarios de Francesco d’Este,<sup>53</sup> antes de llegar a Venecia, donde debió estar asentado de diciembre a mayo de 1651. Algunos autores, como

---

<sup>50</sup> PITA ANDRADE, J. M., “El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia”, *Goya: Revista de arte*, 37-38, 1960, p. 151.

<sup>51</sup> Ibídem, p. 152.

<sup>52</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Velázquez e...”, p. 35.

<sup>53</sup> MINGUITO PALOMARES, A., “El segundo...”, p. 302.

Boschini, afirman que, tras haber adquirido pinturas “a forza d’oro” de los maestros venecianos del Renacimiento,<sup>54</sup> Velázquez volvió a Roma en este tiempo, aunque no se sabe con certeza.

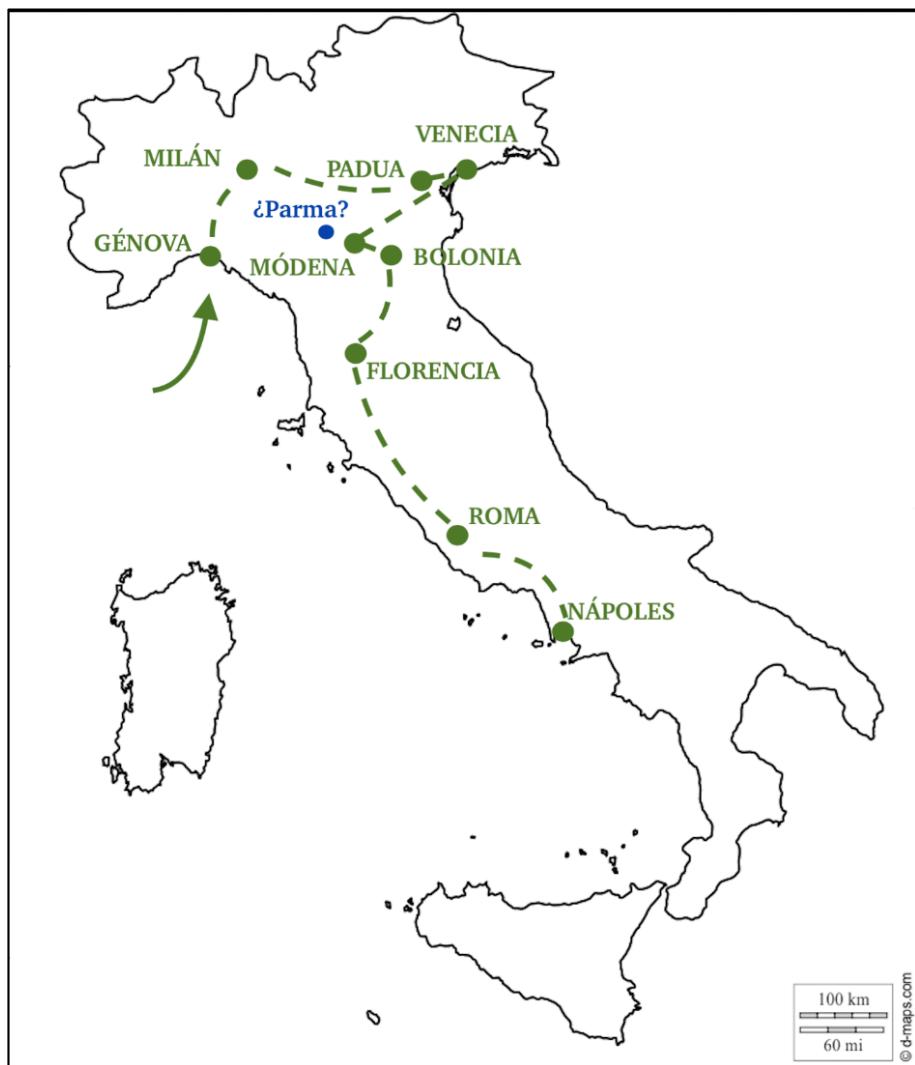


Fig. 6

El pintor llega el 23 de junio de 1651 a Madrid desde Nápoles, habiendo desembarcado en Valencia el 13 de junio, con cajones con parte de la obra que había adquirido [fig. 7]. Dejó a Juan de Córdoba, su más estrecho colaborador, a cargo de finalizar la misión en Italia.

<sup>54</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 86.

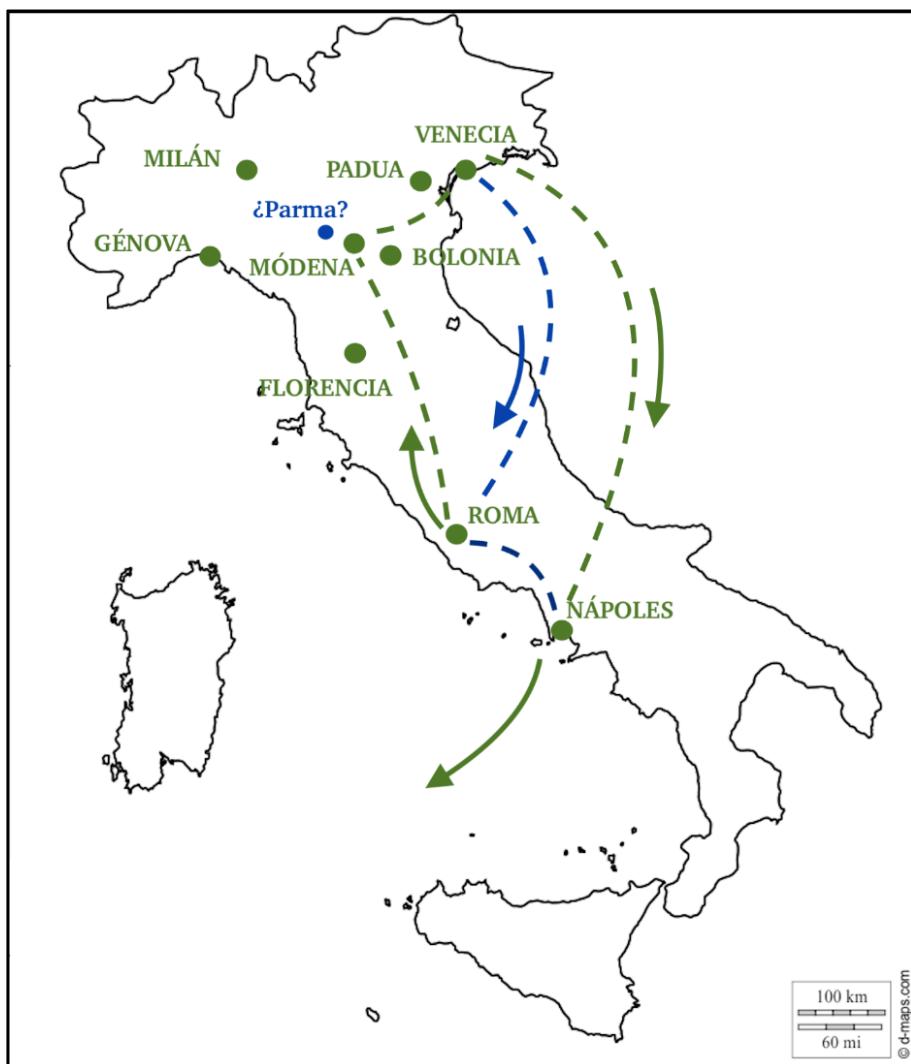


Fig. 7

Al inicio de su travesía, Velázquez no se ganó muchas simpatías ya que parece ser que no era tan célebre en tierras italianas como en las españolas, y se fue ganando una fama negativa por sus pretensiones. Además, esta misión no fue vista con buenos ojos, debido a la frivolidad que suponía dejarse tantísimo dinero en adquisición de obras de arte de gran valor, en un momento en que España estaba agonizando económicamente, tras haber firmado la Paz de Westfalia el año anterior. El cardenal de la Cueva fue quien arrojó las críticas más duras hacia ello. Sin embargo, poco a poco fue consiguiendo reconocimientos en la Ciudad Eterna –como miembro de la *Congregazione dei Virtuosi del Pantheon* y de la *Accademia di San Luca* en los meses de enero y febrero de 1650– y,

junto con la calidad artística que demostró en los retratos realizados allí, fue ganándose el favor de muchos.

Años más tarde, en 1657, intentó conseguir una nueva autorización para volver, pero el rey “no lo permitió por dilación de la vez pasada”.<sup>55</sup>

En lo referido a sus residencias, desconocemos dónde pudo hospedarse durante los primeros meses. Seguramente fue acogido por familias de la aristocracia romana y favorecido por el Papa y algunos cardenales.<sup>56</sup> Sí conocemos que el 27 de abril de 1650 Velázquez alquiló unos apartamentos en el palacio del colegio Nardini para él y Juan de Pareja.<sup>57</sup> Este lugar estaba emplazado cerca de donde vivía su más estrecho colaborador, don Juan de Córdoba, y se encontraba en las inmediaciones de la Plaza Navona y de la iglesia de Santiago –templo nacional de los españoles–, siendo, por tanto, un barrio seguro en un ambiente de tensiones franco-españolas en la Roma de Inocencio X que, aunque se tratase de un Papa favorable a España, aún existían importantes sectores filofranceses de la nobleza más cercanos al anterior, Urbano VIII.<sup>58</sup>

### 3.2.2. Objetivos del viaje

#### *Adquisición de esculturas*

Uno de los objetivos principales, y sobre lo que más documentación existe, fue la ejecución de vaciados de bronce y de moldes de yeso para la decoración del Alcázar, idea que estaba en mente del monarca desde 1640. El plan inicial era la compra de esculturas antiguas, pero, por la descripción de Palomino de las piezas adquiridas, que incluyen algunas de las más famosas de Roma, parece que Velázquez hubo de conformarse con vaciados en vez de originales.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> MORÁN TURINA, J. M., “Diego Velázquez...”, p. 46.

<sup>56</sup> PALOMINO, A., *Museo pictórico...*, p. 237.

<sup>57</sup> SALORT PONS, S., “La misión...”, p. 419.

<sup>58</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Velázquez e...”, p. 35.

<sup>59</sup> HARRIS, E., “La misión de...”, 2006, p. 113.

Gracias a libros como la *Historia Natural* de Plinio y a su experiencia en el primer viaje a Italia, el sevillano conocía las esculturas de la Antigüedad clásica que se conservaban en Roma. También debió manejar fuentes gráficas como repertorios de grabados de esculturas como el de Philippe Thomassin, pero sobre todo el de Françoise Perrier. Parece probable que recibiera el asesoramiento de Casiano dal Pozzo –máximo especialista sobre la Antigüedad clásica de la Ciudad Eterna tras la publicación del *Museo Cartaceo*–, y de su gran amigo Camilo Massimi –mayordomo papal y gran conocedor de escultura antigua<sup>60</sup>. Además, tenía experiencia en la preparación de vaciados escultóricos, ya que en 1638 supervisó tres bustos enviados por Carlos I de Inglaterra.

No fue fácil conseguir los permisos para acceder a las ocho colecciones que visitó para seleccionar las piezas que buscaba adquirir: la del cardenal Montalto fue más accesible, pero no fue el caso de otras como las de los señores Gaetano, Vitelleschi, Borghese<sup>61</sup> o el propio Inocencio X,<sup>62</sup> aunque fuese simpatizante de la causa española. Por ello, fue clave la mediación del conde de Oñate, pero, sobre todo, la de don Juan de Córdoba, asesor de Velázquez en este campo y quien se encargó de redactar todos los contratos de las comisiones.

Sabemos que el sevillano interviene directamente en cuatro encargos. El primero, el 13 de diciembre de 1649 a Cesare Sebastiani y Giovanni Pietro del Duca para la fusión de tres bronces: el *Germánico* [fig. 8], cuyo original estaba en la Villa Peretti-Montalto; el *Fauno en reposo* [fig. 9], de la colección Caetani; y el *Discóbolo* [fig. 10] de la colección Vitelleschi. Ninguna de estas tres estatuas se había copiado anteriormente, por lo tanto, parece que la decisión procedió del gusto personal de Velázquez.<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> SILVA MAROTO, P., “En torno...”, p. 141.

<sup>61</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Velázquez y la escultura clásica. El segundo viaje a Italia”, en Luzón Nogué, J. M. (dir.), *Velázquez: Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, p. 38.

<sup>62</sup> MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., “El segundo viaje...”, p. 6.

<sup>63</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 96.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

El 29 de diciembre de 1649 se produjo el segundo encargo, esta vez a Girolamo Ferrer para la realización de tres vaciados de yeso de esculturas de la colección Borghese en el palacio del Pincio: el *Gladiador Borghese*, el *Sílano con Baco niño entre los brazos*, y el *Hermafrodita* –con una intervención de su colchón–. Sin embargo, Palomino describe como piezas procedentes también de la colección Medici a “cuatro gladiadores” que serían el *Ares Ludovisi*, el *Gladiador Moribundo* y *Los Pugiles*, a la *Cleopatra* y la *Níobe en acto de correr*.

El ayuda de cámara estaba igualmente interesado en la escultura moderna, como lo demuestra el encargo de los doce *Leones* de bronce a Matteo Bonarelli [fig. 11] el 7 de enero de 1650. Bonarelli realizó los modelos en yeso a imagen de un león antiguo de mármol que se encontraba en la logia de entrada a los jardines Medici.<sup>64</sup> Este león lo hizo colocar el gran duque de Toscana Ferdinando I en 1598 y hoy se encuentra en la Loggia

<sup>64</sup> HERRERO SAZ, M. J., “Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonucelli”, en Luzón Nogué, J. M. (dir.), *Velázquez. Esculturas...*, p. 146.

dei Lanzi de Florencia.<sup>65</sup> Ferrer se encargó de dorar diez leones, mientras que los dos restantes los doró Giuliano Finelli. Estos fueron destinados para sujetar los bufetes de pórfido del Salón de los Espejos del Alcázar, hoy en el Museo Nacional del Prado.



Fig. 11

La última comisión que realizó Velázquez antes de abandonar Roma fue el encargo, el 6 de abril de 1650, a Orazio Albrizio de un vaciado en yeso y un relieve de tres esculturas del *cortile* del Belvedere de la colección papal: el *Nilo*, el *Antinoo* y el *Apolo*.

El 6 de abril de 1652 Juan de Córdoba encomendó a Matteo Bonarelli el vaciado en bronce del *Hermafrodita* [fig. 12] de Ferrer y de la *Venus de la concha* [fig. 13], ambas piezas de la colección Borghese.

<sup>65</sup> CRUZ YÁBAR, J. M., “La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez en Italia (1649-1660)”, *Anales de Historia del Arte*, 27, 2017, p. 115.



Fig. 12



Fig. 13

Otros bronces que han sido relacionados con la misión del ayuda de cámara son el *Espinario* [fig. 14], dos bustos de *Laocoonte* [fig. 15] y uno del *Mercurio del Belvedere*, que fueron fundidos en bronce en la capital española. Palomino, además, menciona que Velázquez adquirió muchos vaciados en yeso —que algunos perecieron en el incendio del Alcázar y otros se conservan en la Academia de San Fernando—, y “trajo consigo muchos retratos vestidos, armados y desnudos [...] y otros muchos emperadores, cónsules”.<sup>66</sup> Sin embargo, no ha sido posible su identificación en los inventarios debido a la gran cantidad de bustos sin descripción procedentes de las colecciones reales.



Fig. 14



Fig. 15

Juan de Córdoba fue el hombre de confianza en quien recayó la gestión para la contratación de obras modernas y vaciados de esculturas antiguas cuando Velázquez retornó a España,<sup>67</sup> siendo el único objetivo de la misión que dejó inacabado.<sup>68</sup> Juan de

<sup>66</sup> PALOMINO, A., *Museo pictórico...*, pp. 243-244.

<sup>67</sup> GARCÍA CUETO, D., “Sobre las relaciones de Velázquez y don Juan de Córdoba tras el regreso del segundo viaje a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 334, 2011, p. 177.

<sup>68</sup> HARRIS, E., “La misión de...”, p. 118.

Córdoba y Finelli encargaron el resto de obras que menciona Palomino: el *Hércules Farnese*, la *Flora Farnese*, el *Gladiador Borghese*, el *Spono Giovine di Nerone Borghese*, el *Fauno Medici* y diez cabezas copiadas de la colección Caetani, todas en yeso.

El traslado de las esculturas se produjo en tres envíos de 458 cajas en total. A medida que iban recibiendo las piezas finalizadas, eran almacenadas en el piso bajo del Hospital de la iglesia de Santa Cruz y San Buenaventura de los Luquenses. Estas gestiones de almacenamiento y transporte fueron realizadas por Bartolomeo Tam bajo las órdenes de Córdoba, Ferrer y Finelli. El primer envío fue el 11 de marzo de 1651 de Roma a Nápoles y de Nápoles a la península. El segundo se llevó a cabo un año más tarde, en abril de 1652. Pietro Mathei se encargó de trasladar a la aduana de Ripa 17 cajas para llevarlas al puerto de Civitavecchia. Desde Nápoles se produjo el último envío, de 200 cajas, a principios de mayo de 1653.

#### *Compra de pinturas*

Para la adquisición de pinturas, Diego Velázquez se trasladó a Venecia, centro del mercado artístico en aquel momento en Italia. Se sabe que el 17 de enero de 1650 ya se encontraba allí con el cónsul Santiago Cardoso gestionando los fondos económicos para ello.<sup>69</sup>

Carecemos de fuentes documentales directas que nos informen con precisión de las obras adquiridas. Tan solo podemos obtener algunos datos a través de las crónicas de Palomino y Boschini,<sup>70</sup> que, desafortunadamente, no coinciden entre sí.

Según Palomino,<sup>71</sup> compró la tela de *Venus y Adonis* de Veronés, y varios lienzos de Tintoretto: un *San Pedro*, una *Gloria* –boceto de *El Paraíso*– [fig. 16] y la *Recogida del maná* [fig. 17], pieza central de un grupo de pinturas que Velázquez finalmente adquirió en su totalidad.

---

<sup>69</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p.129.

<sup>70</sup> HARRIS, E., “La misión de...”, p. 34.

<sup>71</sup> PALOMINO, A., *Museo pictórico...*, pp. 235-236.



Fig. 16



Fig. 17

Así, se incluían también las pinturas de *Ester y Asuero* [fig. 18], *Moisés salvado de las aguas* [fig. 19], *Susana y los viejos* [fig. 20], *José y la mujer de Putifar* [fig. 21], *Judith y Holofernes* [fig. 22], y *La visita de la Reina de Saba al Rey Salomón* [fig. 23], todas ellas conservadas en el Museo Nacional del Prado, aparte de algunos retratos. Pese a las indicaciones de Palomino y Boschini, hay que rechazar que la *Gloria* fuese de mano de Tintoretto, sino que podría deberse a su hijo Domenico, ya que, como indicaba en una carta el marqués de la Fuente al valido Luis Méndez de Haro, “no ay otra *Gloria* sino la que está en San Marcos”.<sup>72</sup>



Fig. 18



Fig. 19

<sup>72</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez. Vida y obra...*, p. 280.



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Por su parte, Boschini, además de hacer referencia al citado Veronés, menciona otro más con el tema de *Céfalo y Procris*, dos obras de Tiziano y la *Gloria o Paraíso* de Tintoretto, comprada por el marqués de la Fuente por orden de Velázquez en 1653. Ambas crónicas aluden a la gran cantidad de pinturas originales de grandes autores para decorar el Alcázar,<sup>73</sup> pero no concretan más títulos.

#### *Contratación de pintores para decorar al fresco el Real Alcázar: Mitelli y Colonna*

La ausencia en España de una tradición de pintores especialistas en la técnica al fresco hizo que Felipe IV ordenase a Velázquez convencer a Pietro da Cortona para que acudiese a Madrid a decorar el Alcázar. Tras sus trabajos para Urbano VIII y el duque de Toscana, Cortona se encontraba en el esplendor de su fama. Resulta curioso observar el cambio de parecer del pintor sevillano sobre Cortona a través de su correspondencia con su amigo Malvezzi. Cuando vio su obra por primera vez en 1629, no supo apreciar el potencial de este artista italiano. Sin embargo, tras contemplar los frescos del palacio Barberini veinte años después, cambió de opinión alabando su calidad de *invención*.<sup>74</sup>

En esos momentos se encontraba inmerso en los frescos de la cúpula de la *Chiesa Nuova* y, a pesar de los esfuerzos del propio Velázquez y la intervención diplomática del duque del Infantado, no aceptó la propuesta del rey. El sevillano hizo saber a Malvezzi la

<sup>73</sup> HARRIS, E., “Velázquez en Roma”, *Archivo Español de Arte*, 123, 1958, p. 123.

<sup>74</sup> COLOMER, J. L., “Dar algo...”, p. 68.

confesión de que “Pietro da Cortona no a querido hir a Spaña, aunque el señor duque del Infantado le a hablado”<sup>75</sup> [fig. 24].

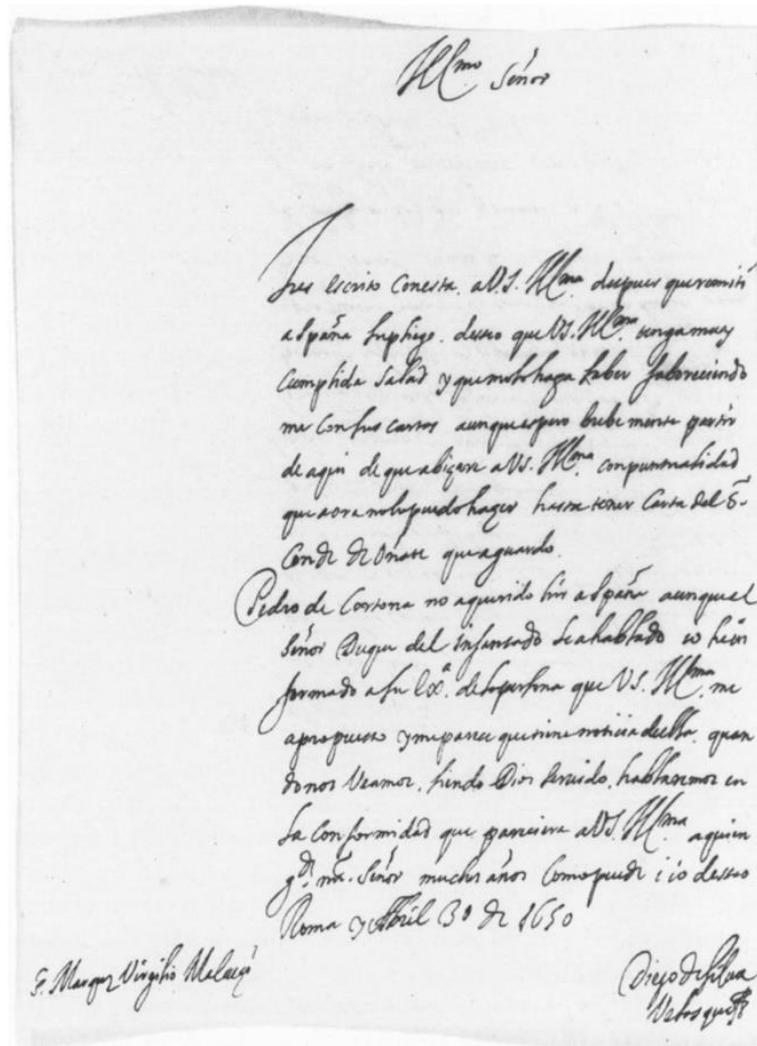


Fig. 24

Ante ello, fue necesario buscar otra alternativa, pero de igual calidad. En el panorama romano existían figuras que podían corresponder a ese perfil, como Andrea Sacchi o Pier Francesco Mola. Sin embargo, no hay ninguna prueba documental de que el sevillano realizase una propuesta formal a alguno de estos artistas.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> SILVA MAROTO, P., “En torno...”, p. 144.

<sup>76</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, pp. 107-108.

Finalmente, los escogidos fueron los boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna,<sup>77</sup> recomendados por Malvezzi ya que, aparentemente, Velázquez no conocía su obra. Fue por esta razón por la que el sevillano acudió por segunda vez a Bolonia para entrevistarse con ellos.<sup>78</sup> Estos pintores aceptaron enseguida el encargo, pero no fue hasta siete años después cuando se trasladaron a España para efectuarlo. Los proyectos ya contratados y negociaciones de última hora impidieron que viajaran con Velázquez a Madrid.

Durante este tiempo, desde la corte se siguieron haciendo gestiones para contratar a un pintor de frescos, sin especificar a quién. No obstante, la carta del secretario Fernando Ruiz Contreras dirigida al duque del Infantado, indicaba que “no tenía que embiar ningún pintor del fresco como no sean de los de la primera classe y los que a Diego Velazques le parecieron bien”.<sup>79</sup> Sin embargo, Malvasia, en su *Felsina Pittrice*, no referencia a Velázquez como responsable de la llegada de los boloñeses en 1658 a España, sino que alude a la intervención del marqués de Cospí de Bolonia y del cardenal Giovanni Carlo de' Medici.<sup>80</sup>

### 3.2.3. Obra

#### *Retratos*

A pesar de la complejidad del encargo real, Diego Velázquez supo sacar tiempo para realizar actividades más personales. Dado su estatus social, se rodeó de miembros de la aristocracia romana y estas relaciones le permitieron realizar retratos, “género por el que fue recordado después de su marcha de Roma, como genio absoluto”.<sup>81</sup> De ellos conservamos cinco.

El primero que pintó fue el de su esclavo *Juan de Pareja* [fig. 25], hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York. Parece que realizó esta obra como ejercicio antes de retratar a Inocencio X, aunque también le sirvió para ingresar en la Congregazione dei

---

<sup>77</sup> COLOMER, J. L., “Dar algo…”, p. 68.

<sup>78</sup> SILVA MAROTO, P., “En torno…”, p. 145.

<sup>79</sup> Ibídем, p. 145.

<sup>80</sup> COLOMER, J. L., “Dar algo…”, p. 70.

<sup>81</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 110.

Virtuosi del Pantheon.<sup>82</sup> Lo interpreta con un rostro altivo y seguro de sí mismo, rasgos que no suelen atribuirse a representaciones de personas de su clase. Además de la intensidad del carácter, destaca el fondo neutro y severo, y la forma en la que la luz incide en su rostro. La obra está totalmente acabada, es decir, Velázquez no realizó un retrato informal como acostumbraba con amigos o personas de su nivel social.<sup>83</sup>



Fig. 25

Antes de pintar al pontífice, Velázquez retrató a varios personajes de la corte papal, pero la mayoría no los conservamos, como el de *doña Olimpia*, viuda del hermano

---

<sup>82</sup> HARRIS, E., “Velázquez en ...”, p. 37.

<sup>83</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez. Vida y obra...*, p. 82.

del Papa. El retrato de *Camillo Massimi* [fig. 26] –conservado en el palacio de Kingston Lacy en Dorset–, camarlengo papal, es un magnífico ejemplo de cómo con pocos toques resuelve la composición y el volumen del modelo, con una técnica resumida pero acabada. Es capaz de trasladarnos ese carácter íntimo y afectivo, propio de un amigo.



Fig. 26

También retrata al *cardenal Astalli* [fig. 27] –sobrino adoptado del Papa, en la actualidad en la Hispanic Society of America en Nueva York– en el momento de su nombramiento eclesiástico, con los ropajes cardenalicios rojos, color predominante que destaca sobre el fondo tostado.



Fig. 27

Asimismo, el retrato de *Ferdinando Brandani* –barbero del Papa– [fig. 28], custodiado en el Museo Nacional del Prado, como el de Massimi, denota un carácter muy íntimo, lo que ha provocado que exista la posibilidad de que representara en realidad a su amigo y asesor Juan de Córdoba. Sin embargo, no existen pruebas de ello. En palabras de Salort Pons, “la luz que lo envuelve le da un aire nostálgico que, sin duda, anticipa la retratística romántica”.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 113.

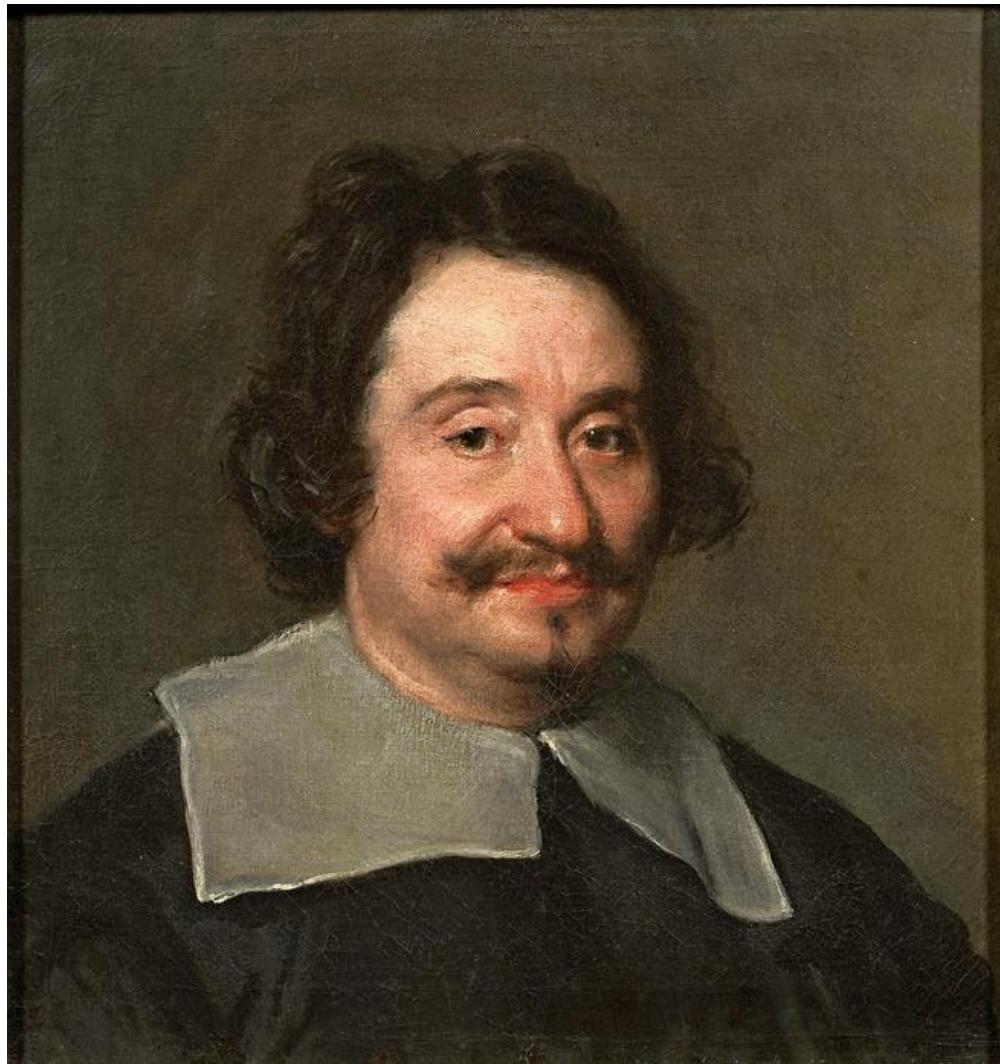


Fig. 28

Sin embargo, el retrato en el que se percibe con total nitidez la genialidad del pintor sevillano es en el del papa *Inocencio X* [fig. 29], hoy en la Galería Doria-Pamphili en Roma. Su datación ha sido muy discutida, aunque el aviso de Francesco Gualenghi a Francesco I d'Este el 13 de agosto de 1650 desde Roma, le indicaba que “un pintor español muy famoso, ayudante de cámara del Rey Católico: prepara aquí el retrato del Papa”.<sup>85</sup> La propia apariencia del Sumo Pontífice apoya este dato ya que es representado con indumentaria estival, insólita para un retrato papal.

---

<sup>85</sup> Ibídem, p. 115.



Fig. 29

Contrariamente a las efigies de pontífices de Rafael o Maratta, resalta la búsqueda de verdad en el rostro, la cercanía y la capacidad de captar psicológicamente al personaje, rasgos que otorgan vida al retratado. Además, como expresó Justi, “el contacto espiritual con el espectador radica en ese poderoso impulso que lleva al viejo príncipe a observar a los hombres”.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> JUSTI, C., *Velázquez y...*, p. 519.

Es la impresión de su temperamento difícil de dominar el que predomina sobre lo intelectual. De hecho, estas pasiones propias afloran en este retrato como no lo hacen en otras imágenes del Pontífice. Reflejo de ello es la expresión que parece que el Papa exclamó cuando contempló el cuadro por primera vez: “Tropo vero!”.

El pintor sevillano aplica una técnica revolucionaria tanto en el color como en la pincelada, basada en el estudio de Tiziano y Tintoretto. La aparente improvisación en la pintura es consecuencia de que solo pudo ver al retratado durante un brevísimo espacio de tiempo. Resultado de ello fueron las vacilaciones, desarmonías o errores técnicos, poniéndose de manifiesto los *pentimenti* en las manos.<sup>87</sup> No obstante, la obra debe parte de su efecto a esta prisa: es el atractivo de lo inmediato. También destaca en el lienzo una inusual unidad gracias al color rojo. No lo contrarresta con ningún claroscuro, sino que representa la figura casi sin sombras.

Parece que el retrato de Inocencio X fue una de las últimas telas que pintó en su estancia romana, aunque desconocemos de dónde surgió la oportunidad de realizar dicha obra. La voluntad del pintor de abandonar la ciudad en la primavera de 1650 lleva a preguntarnos si entre sus objetivos se encontraba realizar el retrato papal o si la comisión del lienzo fue simplemente casual. En señal de aprobación, el Pontífice regaló al pintor una cadena de oro y una medalla con su retrato. Esta distinción se menciona en el epitafio de Velázquez. Salvo a él, solo le había sido concedida a Alessandro Algardi cuando fundió su estatua.

Palomino relata que Velázquez se trajo a España una copia ejecutada por él mismo,<sup>88</sup> seguramente realizada en el colegio Nardini que, a juicio de muchos autores, es la conservada en Apsley House. Existen además otras versiones y variaciones como la de la National Gallery de Washington, la del Museo Isabella Stewart Gardner de Boston o la de Pietro Martire Neri de San Lorenzo del Escorial, sin olvidarnos de las posteriores reinterpretaciones del pintor contemporáneo Francis Bacon, convirtiendo este retrato en uno de los iconos de la Historia del Arte universal.

---

<sup>87</sup> Ibídem, p. 523.

<sup>88</sup> PALOMINO, A., *Museo pictórico...*, p. 238.

### ¿Venus del espejo?

Todos los estudios de la *Venus del espejo* [fig. 30] de Velázquez –en la actualidad en la National Gallery de Londres– señalan que, probablemente, fue realizada durante esta segunda estancia romana. El asunto mitológico de la obra es raro en la pintura española del Barroco. La confección de figuras desnudas no era bien vista en la España del siglo XVII, como así indican numerosos textos que lo corroboran, como el de Francisco Pacheco.<sup>89</sup> Además de la naturaleza del tema, las cuestiones estilísticas muestran con claridad la datación de la pintura en torno al segundo viaje a Italia.



Fig. 30

Existen muchas propuestas sobre los modelos que pudo utilizar el pintor para su composición: La *Venus con Cupido sosteniendo el espejo* de Tiziano conservada en el Alcázar, o una semejante de Rubens, pero también la *Venus y Adonis* y la *Ninfa y pastor*, asimismo de Tiziano. Justi relata posibles fuentes escultóricas como el *Hermafrodita*

<sup>89</sup> GARCÍA PEÑA, C., “La Venus italiana de Velázquez”, *Cuadernos de filología italiana*, 10, 2003, p. 91.

*Borghese* [fig. 12],<sup>90</sup> del que el ayuda de cámara encargó un vaciado a Bonarelli, y la *Ariadna dormida* (150-175, Museo Nacional del Prado) [fig. 31].



Fig. 31

La composición de la pintura está pensada para verla desde la derecha, y así corregir la excesiva planitud, las desproporciones del cuerpo y el reflejo del espejo.<sup>91</sup> Hay zonas borrosas como parte de Cupido, pero sobre todo destaca el espejo. Además, genera el recurso de “un cuadro dentro de un cuadro”, que utiliza ya desde su etapa sevillana como en *Cristo en casa de Marta y María* (1618, National Gallery, Londres).<sup>92</sup>

El cuerpo de la diosa tiene apariencia plástica, fluida, de un tono nacarado que otorga luminosidad y armoniza perfectamente con los rojos en torno a él. Aún queda la marca de los siete cortes –ya restaurados– que atraviesan el brazo y parte de la espalda realizados por una sufragista en 1914 con un cuchillo de cocina.

Existen varias hipótesis sobre la identidad de la modelo. Se ha hablado de la comedianta Damiana,<sup>93</sup> amante del marqués del Carpio, aunque esta opinión se ha

<sup>90</sup> JUSTI, C., *Velázquez y...*, p. 595.

<sup>91</sup> MARÍAS, F., *Diego Velázquez*, Madrid, Historia 16, 1993, p. 90.

<sup>92</sup> GARCÍA PEÑA, C., “La Venus...”, p. 83.

<sup>93</sup> Ibídem, p. 91.

abandonado por cuestión de fechas en favor de Flaminia Triunfi, modelo de Velázquez en Italia, y tal vez algo más, como sugirió con prudencia Camón Aznar.<sup>94</sup> Esta teoría se ha ido revalidando en los últimos años gracias al descubrimiento de Jennifer Montagu<sup>95</sup> de que podría tratarse, además, de la madre de un hijo que el sevillano pudo engendrar en Italia, nacido en 1652. No obstante, parece que hay una intención de crear un interrogante en la identidad de la mujer, como si perdiera “la individualidad para diluirse, de ahí los rasgos abocetados y hacerse un símbolo”.<sup>96</sup>

Probablemente, el promotor de la pieza fuese el marqués del Carpio, ya que el cuadro aparece en su inventario desde 1651.<sup>97</sup> Posteriormente fue enviado a Madrid a Gaspar Méndez de Haro e ingresó en la colección de los Alba a través de su hija. Años más tarde la pintura fue vendida a Godoy y entre 1808 y 1813 es secuestrada y transferida por el gobierno a W. Buchanan y enviada a Inglaterra. Rápidamente pasó a John Bacon Sawrey Morritt que la expuso en su propiedad de Rokeby, por lo que también es conocida como la *Venus Rokeby*. Finalmente, fue adquirida por la National Art Collections Fund para ser expuesta en la National Gallery desde 1906.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> CAMÓN AZNAR, J., *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 749.

<sup>95</sup> MONTAGU, J., “Velázquez Marginalia: his Slave Juan de Pareja and his Illegitimate Son Antonio”, *The Burlington Magazine*, 125, 1983, pp. 683-685.

<sup>96</sup> GARCÍA PEÑA, C., “La Venus...”, p. 91.

<sup>97</sup> PITA ANDRADE, J. M., “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 99, 1952, pp. 223-236.

<sup>98</sup> GARCÍA PEÑA, C., “La Venus...”, p. 93.

#### 4. CONCLUSIONES

El segundo viaje de Diego Velázquez a Italia es uno de los múltiples ejemplos de los evidentes lazos de unión que existían entre España e Italia en aquel momento. En la figura del pintor sevillano se aprecian estas influencias tanto en el ámbito artístico, marcando una impronta en el estilo de su pintura tras su estancia romana, como en el político, ya que su recorrido por la península italiana permite descubrir el tipo de relaciones diplomáticas que se estaban gestando entre ambos territorios.

El itinerario velazqueño retrata al país itálico como centro cultural indiscutible de Europa. Ciudades como Roma y Venecia se convierten en lugares de encuentro de las figuras políticas y artísticas más importantes del continente.

Las peculiares características de dicha misión revelan la diversidad en cuanto a la naturaleza de las labores que debía ejercer un ayuda de cámara: Velázquez no solo era un pintor, sino también una de las personas más cercanas al monarca dentro de la corte. Como hemos podido comprobar, le asiste en otros usos y actúa como gestor de la empresa.

A pesar de tratarse de un corto periodo de tiempo, este viaje marcó indudablemente la decoración de uno de los edificios más relevantes de nuestro territorio en su momento, como fue el Alcázar de Madrid, a través de la figura del sevillano. Este hecho pone en evidencia los diversos cambios de moda a la hora de vestir las estancias de la corte española.

No obstante, la labor de Velázquez no es un hecho aislado, pues se enmarca en una tradición de misiones similares iniciadas en la primera mitad del siglo XVI por el encargo de Francisco I a Francesco Primaticcio para la decoración del palacio de Fontainebleau. Importantes tratadistas como Giorgio Vasari<sup>99</sup> o Vicente Carducho<sup>100</sup> relataron este episodio. Tal vez el conocimiento de las noticias sobre esta empresa inspirase al monarca español a promover un proyecto propio similar a este.

Además, esta analogía entre ambos episodios no es fruto de recientes análisis ya que Carlo Cesare Malvasia, en su biografía del pintor Colonna, compara su cometido en

---

<sup>99</sup> VASARI, V., *Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florencia, Stamperia Stecchi e Pagani, 1772, t. VI, pp. 405-423.

<sup>100</sup> CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865, p. 160.

España con el llevado a cabo por Primaticcio para adornar Fontainebleau.<sup>101</sup> Igualmente, Luis XIII envió a los hermanos Fréart de Chambray y Fréart de Chantelou a copiar esculturas a Roma,<sup>102</sup> y que, a la muerte de este monarca, Nicolas Poussin recibió un encargo similar.<sup>103</sup>

Curiosamente, al mismo tiempo que el pintor sevillano se encontraba en Roma en 1650, Matthias Pablitzky, protegido por la familia Orsini, servía de igual forma a la reina María Cristina de Suecia en Roma.<sup>104</sup>

Tras Velázquez, esta actividad tuvo su continuidad, como el viaje de Hubert le Seur para adquirir la colección de H. Vitelleschi a petición de Carlos I de Inglaterra.

---

<sup>101</sup> MALVASIA, C. C., *Felsina Pittrice*, Bolonia, Tipografia Guidi all'Ancora, t. II, 1841.

<sup>102</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Velázquez y...”, p. 32.

<sup>103</sup> HARRIS, E., *Estudios completos...*, p. 66.

<sup>104</sup> SALORT PONS, S., *Velázquez en...*, p. 93.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- BERUETE, A., *Velázquez*, Londres, Methuen & Co., 1906.
- BOSCHINI, M., *La carta del navegar pitoresco*, Venecia, Per li Baba, 1660.
- BOTTINEAU, Y., “L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle”, *Bulletin Hispanique*, 60-2, 1958.
- CAMÓN AZNAR, J., *Velázquez*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.
- CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1865.
- COLOMER, J. L., “Dar algo bueno a Su Magestad: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi”, *The Burlington Magazine*, 135, 1993, pp. 67-72.
- COLOMER, J. L., y HARRIS, E., “Two letters from Camilo Massimi to Diego Velázquez”, *The Burlington Magazine*, 136, 1994, pp. 545-548.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., “El pintor Don Diego de Silva que no es Velázquez”, *De Arte*, 10, 2011, pp. 105-116.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2011.
- CRUZ YÁBAR, J. M., “La segunda etapa del Salón de los Espejos: los bufetes y los morillos encargados por Velázquez en Italia (1649-1660)”, *Anales de Historia del Arte*, 27, 2017, pp. 113-138.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- DÍEZ DEL VALLE, L., “Vida de Velázquez”, en Checa Cremades, F., y González García, J. L. (coords.), *Viaje del Artista en La Edad Moderna*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- DOVAL TRUEBA, M., “Sobre dos viajes a Italia: el de María de Hungría y el primero de Velázquez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 105, 2010, pp. 69-96.
- GARCÍA CUETO, D., “Sobre las relaciones de Velázquez y don Juan de Córdoba tras el regreso del segundo viaje a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 334, 2011, pp. 177-180.
- GARCÍA PEÑA, C., “La Venus italiana de Velázquez”, *Cuadernos de filología italiana*, 10, 2003.
- GOLDBERG, E. L., “Diego Velázquez's visit to Florence in 1650”, *Paragone*, XLIV, 37-38, 1993, pp. 92-96.
- HARRIS, E., “Velázquez en Roma”, *Archivo Español de Arte*, 123, 1958, pp. 185-192.
- HARRIS, E., “Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez”, *The Burlington Magazine*, 807, 1970, pp. 366-373.

HARRIS, E., “Velázquez and the Villa Medici”, *The Burlington Magazine*, 942, 1981, pp. 537-541.

HARRIS, E., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

HERAS CASAS, C., “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1999, pp. 77-100.

HERRERO SAZ, M. J., “Las esculturas de Velázquez para el Salón de los Espejos del Alcázar. Los leones de Matteo Bonuccelli”, en Luzón Nogué, J. M. (dir.), *Velázquez. Esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 145-160.

JUSTI, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999.

KITAURA, Y., “¿Qué aprendió Velázquez en su primer viaje por Italia?”, *Archivo Español de Arte*, 248, 1989, pp. 435-454.

LÓPEZ REY, J., *Velázquez. Pintor de Pintores*, Colonia, Taschen, 1996.

MALVASIA, C. C., *Felsina Pittrice*, Bolonia, Tipografia Guidi all’Ancora, t. II, 1841.

MARÍAS, F., *Diego Velázquez*, Madrid, Historia 16, 1993.

MARÍAS, F., “Sobre el número de viajes de Velázquez a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 258, 1999, pp. 218-221.

MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de Manrique Ara, M<sup>a</sup> E., Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., “El segundo viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas en los Archivos del Vaticano”, *Archivo Español de Arte*, 173, 1971, pp. 1-7.

MINGUITO PALOMARES, A., “El segundo viaje a Italia de Velázquez: Documentos inéditos en el Archivo de Estado de Nápoles”, *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 2, 1999, pp. 295-316.

MONTAGU, J., “Velázquez Marginalia: his Slave Juan de Pareja and his Illegitimate Son Antonio”, *The Burlington Magazine*, 125, 1983, pp. 683-685.

MONTAGU, J., *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Londres, Yale University Press, 1989.

MORÁN TURINA, J. M., “Diego Velázquez: los viajes a Italia”, en Checa Cremades, F., y González García, J. L. (coords.), *Viaje del Artista en La Edad Moderna*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 45-69.

MORÁN TURINA, J. M., y RUDOLF, K., “Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales”, *Archivo Español de Arte*, 259-260, 1992, pp. 289-302.

- PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1886.
- PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica, El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar, t. III, 1988.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Velázquez e Italia”, en Urquízar Herrera, A., y Villar Movellán, A., *Velázquez (1599-1999): visiones y revisiones: actas de las I Jornadas de Historia del Arte*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, pp. 13-53.
- PITA ANDRADE, J. M., “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 99, 1952, pp. 223-236.
- PITA ANDRADE, J. M., “El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia”, *Goya: Revista de arte*, 37-38, 1960, pp. 151-152.
- PITA ANDRADE, J. M., “Dos recuerdos del segundo viaje a Italia”, *Archivo Español de Arte*, 130-131, 1960, pp. 287-290.
- PITA ANDRADE, J. M., “Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba” en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Española, 1960, vol. I, pp. 400-409.
- PITA ANDRADE, J. M., “Del Buen Retiro a la Torre de la Parada ¿pasando por Italia?: el posible viaje de 1636”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte del C.S.I.C.*, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 119-126.
- REDÍN MICHAUS, Gonzalo, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Velázquez y la escultura clásica: el segundo viaje a Italia”, en Luzón Nogué, J. M. (dir.), *Velázquez: esculturas para el Alcázar*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007, pp. 31-52.
- SALORT PONS, S., “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia (1649-1653)”, *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, pp. 415-468.
- SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- SILVA MAROTO, P., “En torno al segundo viaje de Velázquez a Italia”, en V.V.A.A., *Symposium Internacional Velázquez: Actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla, Conserjería de Cultura de Andalucía, 2004, pp. 139-154.
- SUREDA, Joan (ed.), *Goya e Italia*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, 2008.
- VASARI, V., *Vite de' piu' eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florencia, Stamperia Stecchi e Pagani, t. VI, 1772.

## 6. RELACIÓN DE FUENTES DE LAS IMÁGENES

Fig. 1. Itinerario del primer viaje a Italia. Elaboración Inés Serrano.

Fig. 2. *La Fragua de Vulcano*, Diego Velázquez (1630), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/la-fragua-de-vulcano/84a0240d-b41a-404d-8433-6e4e2ef21ab> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 3. *La túnica de José*, Diego Velázquez (1630), óleo sobre lienzo, Sacristía Mayor del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_t%C3%BAnica\\_de\\_Jos%C3%A9#/media/Archivo:Diego\\_Vel%C3%A1zquez\\_065.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_t%C3%BAnica_de_Jos%C3%A9#/media/Archivo:Diego_Vel%C3%A1zquez_065.jpg) [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 4. *Vista del Jardín de la Villa Medici en Roma*, Diego Velázquez (hacia 1630), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/vista-del-jardín-de-la-villa-medici-en-roma/9b9584d1-6e48-49e0-9c6a-433fc2e1dbb2> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 5. *Vista del Jardín de la Villa Medici de Roma con la estatua de Ariadna*, Diego Velázquez (hacia 1630), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/vista-del-jardín-de-la-villa-medici-de-roma-con/60064814-f8a3-4996-883d-0cdc198ccaed> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 6. Itinerario del segundo viaje a Italia. Ida. Elaboración Inés Serrano.

Fig. 7. Itinerario del segundo viaje a Italia. Vuelta. Elaboración Inés Serrano.

Fig. 8. *Germánico*, Cesare Sebastiani y Pietro del Duca (1649-1652), bronce, Palacio Real (Patrimonio Nacional), Madrid. Imagen extraída de SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 94.

Fig. 9. *Fauno en reposo*, Cesare Sebastiani y Pietro del Duca (1649-1652), bronce, Palacio Real (Patrimonio Nacional), Madrid. Imagen extraída de SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 95.

Fig. 10. *Discóbolo*, Cesare Sebastiani y Pietro del Duca (1649-1652), bronce, Palacio Real (Patrimonio Nacional), Madrid. Imagen extraída de SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 96.

Fig. 11. *Leones*, Matteo Bonarelli (1651), bronce dorado, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-vuelve-a-exponer-en-sus-salas/bc0abbaa-47f9-4667-9d85-5edbc3f8c5de> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 12. *Hermafrodita Borghese*, Matteo Bonarelli (1652), bronce, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/hermafrodito/3ee302f2-2143-4b6e-aae9-68b3e3916612> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 13. *Venus de la concha*, Matteo Bonarelli (hacia 1652), bronce, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/venus-de-la-concha-o-ninfa/46dc8c58-a7af-4bab-9a09-e0742e0f2554> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 14. *Espinario*, autor desconocido (hacia 1652), bronce, Museo del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/el-nio-de-la-espina-el-espinario/39e1e8ef-ba5b-4891-9f10-9c6267097eb3> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 15. *Busto Laocoonte*, autor desconocido (1620-1705), bronce, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/busto-de-laocoonte/fb6359f5-5904-41f0-89ee-db301daebecf> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 16. *Gloria o Paraíso*, copia del taller de Tintoretto (finales del siglo XVI-principio del siglo XVII), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/el-paraiso/707dedca-044a-4a9e-90db-a2ed21350dc9> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 17. *Recogida del maná* o *La purificación del botín de las vírgenes mandianitas*, Tintoretto y taller (último cuarto del siglo XVI), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/la-recogida-del-mana-o-la-purificaci-n-del-bot-n-de-las-vrgenes-mandianitas/707dedca-044a-4a9e-90db-a2ed21350dc9>

[arte/purificacion-del-botin-de-las-virgenes-madianitas/6f60b6af-4db1-412c-8379-9d8bb8c413f3](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/purificacion-del-botin-de-las-virgenes-madianitas/6f60b6af-4db1-412c-8379-9d8bb8c413f3) [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 18. *Ester y Asuero*, Tintoretto (1552-1555), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/esther-ante-asuero/a3b63fd9-7bf8-4de0-955b-45a55cb0ded7> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 19. *Moisés salvado de las aguas*, Tintoretto (hacia 1555), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/moises-salvado-de-las-aguas/594a71f3-d822-4549-a185-e8135ac105d3> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 20. *Susana y los viejos*, Tintoretto (1552-1555), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/fc081ba5-40e1-4fe6-b6ae-60ccd282252b> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 21. *José y la mujer de Putifar*, Tintoretto (hacia 1555), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jose-y-la-mujer-de-putifar/016a0646-726d-4f27-9d80-0d177895b49b> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 22. *Judith y Holofernes*, Tintoretto (1552-1555), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/judit-y-holofernes/c35da7af-d24b-4ba3-8926-9eb81ec2932d> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 23. *La visita de la Reina de Saba al Rey Salomon*, Tintoretto (hacia 1555), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/visita-de-la-reina-de-saba-a-salomon/f9d61711-92be-4516-8baf-6adb395eb4ae> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 24. Carta de Diego Velázquez a Virgilio Malvezzi del 30 de abril de 1650. Archivio di Stato, Fondo Malvezzi-Lupari, Bolonia. Imagen extraída de COLOMER, J. L., “Dar algo bueno a Su Magestad: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi”, *The Burlington Magazine*, 135, 1993, p. 71.

Fig. 25. *Retrato de Juan de Pareja*, Diego Velázquez (1650), óleo sobre lienzo, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Imagen extraída de: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP-14286-001.jpg> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 26. *Retrato de Camillo Massimi*, Diego Velázquez (1650), óleo sobre lienzo, Palacio de Kingston Lacy, Dorset (Reino Unido). Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Camillo\\_Massimi\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/Archivo:Camillo\\_Massimo\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Camillo_Massimi_(Vel%C3%A1zquez)#/media/Archivo:Camillo_Massimo_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg) [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 27. *Retrato del Cardenal Astalli*, Diego Velázquez (1650), óleo sobre lienzo, Hispanic Society of America, Nueva York. Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Camillo\\_Astalli\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/Archivo:Camillo\\_Astalli\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez,\\_1650.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Camillo_Astalli_(Vel%C3%A1zquez)#/media/Archivo:Camillo_Astalli_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_1650.jpg) [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 28. *Retrato de Ferdinando Brandani o El barbero del Papa*, Diego Velázquez (1650), óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/ferdinando-brandani/b6dd29d3-0e43-4bce-875f-598deaf64ced> [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 29. *Retrato de Inocencio X*, Diego Velázquez, (agosto de 1650), óleo sobre lienzo, Galería Doria-Pamphili, Roma. Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio\\_X\\_\(Vel%C3%A1zquez\)#/media/Archivo:Retrato\\_del\\_Papa\\_Inocencio\\_X.\\_Roma,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_(Vel%C3%A1zquez)#/media/Archivo:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg) [Fecha de consulta: 21/04/2020].

Fig. 30. *Venus del espejo*, Diego Velázquez (1649-1651), óleo sobre lienzo, National Gallery, Londres. Imagen extraída de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Venus\\_del\\_espejo#/media/Archivo:RokebyVenus.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_del_espejo#/media/Archivo:RokebyVenus.jpg) [Fecha de consulta: 20/04/2020].

Fig. 31. *Ariadna dormida*, taller romano (150-175), escultura en mármol blanco, Museo Nacional del Prado, Madrid. Imagen extraída de: <https://www.museodelprado.es/colección/obra-de-arte/ariadna-dormida/0bde93b6-77f3-4652-95bd-5a40ab444e60> [Fecha de consulta: 20/04/2020].

