

# Velázquez eta Felipe IV.aren azken erretratu (Bilboko Arte Ederren Museoko margolana dela-eta)



Javier Portús Pérez

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

#### **Argazki-kredituak**

- © Biblioteca Nacional de España: 4.-5. ir.
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1.-3. ir.
- © Cincinnati Art Museum, Ohio, USA / Gift of Mary M. Emery / Bridgeman Images: 10. ir.
- © KHM-Museumsverband: 9. eta 12. ir.
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: 6. eta 8. ir.
- © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 11. ir.
- © The National Gallery, London: 7. ir.

Argitalpena:

*Buletina = Boletín = Bulletin.* Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 9. zenb., 2015, 107.-130. or.

Babeslea:



**metro bilbao**

**1** 927. urtean, Felipe IV.a erregea helduaroan irudikatzen duen busto bat heldu zen Bilboko Arte Ederren Museora [1. ir.]. Francisco Durriok egin zuen bitartekotza-lanari esker erosi zuten obra; izan ere, Parisko merkatu artistikoan zegoen, hara iritsi baitzen 1917ko Iraultzaren ondorioz Errusiatik atera ondoren<sup>1</sup>. Juan Allende-Salazarrek erosi aurretik egin zuen txostenaren arabera, Juan Carreño de Miranda izan zitekeen obraren egilea<sup>2</sup>; baina ordutik aurrera artelana sailkatu behar izan duten adituek aho batez esan dute Velázquezen «tailerreko» edo inguruko emaitza dela<sup>3</sup>.

Orain dela gutxi, margolana eraberritzeko lanak egin dira, eta prozesu horri eta aldi berean egin diren azterketa teknikoei esker, hobeto gerturatu gaitzke obrak hasieran zituen balioetara, eta, bide batez, hobeto ezagutu ditzakegu obraren ezaugarriak<sup>4</sup>. Hurrengo orrietan, artelana sortu zenean zegoen ingurune historiko-artistikoa deskribatuko dugu, eta azterketa tekniko eta eraberritze-lanak egitean azaldu diren datu berriak hartuko ditugu aintzat.

---

1 Orduan, Cheremetieff printzearena zen. Datu hauetarako, Lasterra 1969, 111.-112. or.; edo Bilboko Arte Ederren Museoa... 1999, 112. or.

2 Garai hartan (1925), Allende-Salazarrek *Klassiker der Kunst* sailean Velázquezi eskainitako liburukia argitaratu zuen eguneraturik. Hura izan zen artistaren katalogo arrazoituaren berrikuspenik berriena. Carreñok gorteko erretratugile gisa egin zuen eta dokumentatuta dagoen jarduera Felipe IV.a hil ondokoa da (1665), baina, hala ere, kritikari batzuek, azterketa estilistikoetan oinarrituta, erretratuak hark egin zituela uste dute. Horixe da hemen erregistratutako jabetza partikularraren kasua: López Vizcaíno/Carreño 2007, 348. or.

3 Ikus Mayer 1936, 242. zenb. (Cincinnatiako museoko alearen tailerreko kopia hartzen du); Pantorba 1955, 176. zenb.; Camón Aznar 1964, II. libk. , 795. or. (Carreñorena dela esaten dela aipatzen du); López-Rey 1963, 279. zenb. (beraren ustez, deigarriak dira Cincinnatiako koadroarekin dituen antzekotasunak).

4 Bilboko Arte Ederren Museoko Kontserbazio eta Zaharberritze Saileko teknikari den José Luis Merino Gorospek zuzendu ditu zaharberritze-lanak eta azterketa teknikoak, eta berak egindako txostena izan da lan honen oinarria.



© Babestutako materiala

1. Diego Velázquez (1599-1660) zirkulua  
*Felipe IV.aren erretratua (zati bat)*, c. 1657  
Olio mihisean. 40,5 x 32,5 cm  
Bilboko Arte Ederren Museoa  
Inb. zenb.: 69/237

Koadroa konposizio handiago baten zatizat hartu izan da beti. Erradiografian ikusten denez [2. ir.], gaur egungo egoeraren arabera, «ebakin» bat da, eta, gero –ez dakigu noiz–, 5 zentimetrotik gorako banda zabal bat gaineratu zaio perimetro osotik. Izaera zatikatu hori berretsi du «tentsioko lerro» deitutako azterketak [3. ir.], hau da, margolana euskarrian jartzean sortzen diren tentsioen ondoriozko uhinen azterketak. Margolanek jatorrizko dimentsioak gordetzen dituztenean, uhin horiek nabariagoak izaten dira inguru osotik erdialdean baino. Kasu honetan, jatorrizko margolanaren goialdean baizik ez dira nabarmentzen «tentsio-lerro» horiek, eta, beraz, alde hori gutxi ebaki zela pentsa dezakegu. Aitzitik, behealdean eta alboetan, ez dago «lerrorik», eta, hortaz, ziurrena hor gehiago moztuko zuten.

Felipe IV.aren antzeko erretratu batzuk gorde dira, dimentsio txikikoak baita ere (hala nola, Viena, Edinburgo eta Turingo museoetako aleak)<sup>5</sup>, baina horiek ere zatiak dira. Bilboko margolanaren jatorrizko dimentsioei dagokienez, ziurrena, 65-70 cm-ko garaiera eta 55 cm inguruko zabalera artean izango zuten.

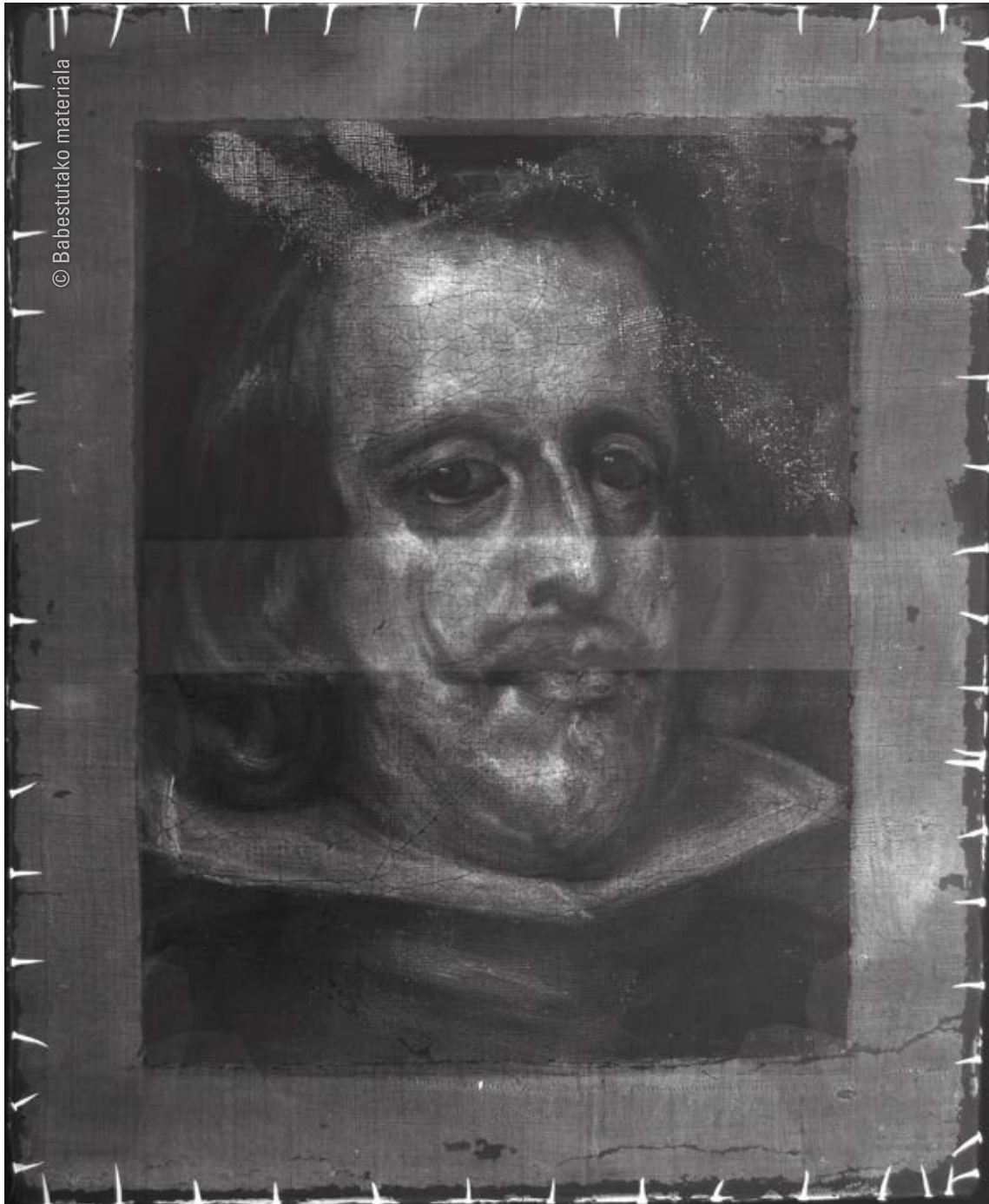
Margolanak duen ezaugarri nagusietako bati esker, aukera dugu jatorrizko tamaina nolabaiteko ziurtasunez iradokitzeke: hainbat aldiz errepikatu zen eredu bati jarraitzen dion erretratua da. Antzekoak diren hogeit hamar obra inguru ezagutzen dira<sup>6</sup>, eta, horien artean, ebaki ez diren obren neurriak goian aipatu ditugun horien inguruan daude. Bestalde, antzekoak diren obrak nabarmen ugaltu ziren, elkarren artean lotura duten hiru inguruabarren ondorioz. Alde batetik, jardunean zegoen errege baten erretratua da, hau da, eskari gehien zuen irudi-mota. Bestetik, obra egin zuten garaian presio handia zegoen erregearen irudia kontrolatzeko, eta, beraz, ganberako margolariak irudi horren monopolio osoa lortu zuten. Gainera, inguruabar historiko eta pertsonal zehatz batzuk izan ziren tartean, antzekoak diren hainbeste obra zergatik ugaltu ziren azaltzeko.

Felipe IV.a da margolan guztien protagonista, 1605ean jaio eta handik hirurogei urtera hilko zen erregea. Bere ezaugarriak ikusita eta hogeita hamarreko eta berrogeiko hamarkadetako erretratuekin erkatuta, obra hauek 1650eko hamarkadatik aurrerakoak direla pentsa dezakegu, bere bizitzako azken hamarkada eta erdikoak, alegia. Azken hamarkadetan hainbat datu aurkitu dira dokumentuetan, eta, horiei esker, obra hauen kronologia aski ondo zehaztu, eta sortu zirenean izan ziren inguruabarrak berreraiki ahal izan dira. Horrez gain, izan zituzten erabilera eta hartzaile batzuk zein izan ziren jakin ahal izan da.

Oro har, margolan hauek 1651. urtetik aurrerakoak zirela esan ohi zen, hau da, Velázquez Italian bigarren aldiz egon ondoren eginak. Hala ere, 1986an, Felipe IV.ak Paredes de Nava kondesari bidali zizkion gutunak eman ziren argitara, eta gutun horiek kontu asko argitu zituzten. Kondesa Maria Teresa infantaren haurtzaina izan zen, eta 1648an Malagóngo karmeldarren San José komentuan sartu zen (Ciudad Real), sor Luisa Magdalena de Jesús izena hartuta. Gutunak tonu familiar eta intimoan idatzita daude, eta erregearen hurbileko inguruneari buruzko albisteak dira ugariak. Erregearen gutunei dagokienez, mojak egindako eskaeren atal garrantzitsu bat erretratuak dira, 1648. urtetik aurrera eskatu baitzituen erretratuak. María Teresa hain hurbil izan ondoren, normala zen bere bilakaeraren berri eduki nahi izatea, ez soilik aitak emandako albisteen bidez, baita irudien bidez ere. Erretratuak eskatzeko beste arrazoi bat zen une hartan errege-etxea errotik aldatzen ari zela: erregea alarguna zen 1644tik eta gizonezkoa zen oinorde bakarra (Baltasar Carlos) galdua zuen 1646an; beraz, lehenbailehen ezkondu behar zuen berriz, ondorengoen artean gizonezko bat izateko. 1649an, Felipe IV.a Marianarekin ezkondu zen, hau da, Austrian zuen ilobarekin, eta 1651n Margarita infanta jaio zen.

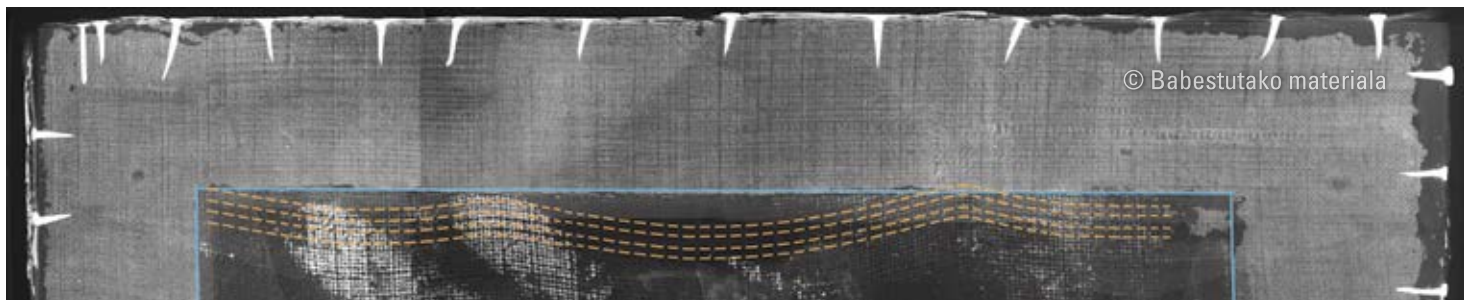
5 López-Rey 1963, 267., 277. eta 280. zenb. Neurri hauek dituzte, hurrenez hurren: 47 x 37 cm, 50,9 x 45,7 cm eta 42 x 33 cm.

6 Maclaren 1988, 108.-113. or.



2. Diego Velázquez (1599-1660) zirkulua  
*Felipe IV.aren erretratu (zati bat)*, c. 1657  
Bilboko Arte Ederren Museoa  
Erradiografia





3. Diego Velázquez (1599-1660) zirkulua  
*Felipe IV.aren erretratua (zati bat)*, c. 1657  
 Bilboko Arte Ederren Museoa  
 Tentsio lerroak antzematen diren erradiografiaren zatia

Erregearen familia handitzen zen heinean, gora egiten zuen sor Luisak erretratuak jasotzeko egiten zuen presioa, eta, horretan, oztopo nagusia Velázquez bera izaten zen. 1651ko hainbat gutunetan, erregeak erretratuak bidaliko zizkiola hitz eman zion; eta 1652ko abuztuaren 13an zera esan zion: «Erretratuak berehala iritsiko dira, baina, Velázquezek duen patxada ikusita, ezin da ezer ziur esan»<sup>7</sup>. Handik hamar hilabetera zain jarraitzen zuten, erregearen esanetan, «margolariak mila aldiz sartu didalako ziria»<sup>8</sup>. Zertxobait beranduago heldu ziren erretratuak, eta froga gisa 1653ko uztailaren 8ko gutun bat dago. Bertan, erregea poztu egiten da, komentuan «bere ahaideen» erretratuak ondo jaso zituztela ikusita. Bere erretratuari dagokionez, iruzkin ospetsu hau eginez argitu zuen zergatik ez zuen bidali: «Ez zen nire erretraturik iritsi, azken bederatzirte hauetan batera erretraturik egin ez didatelako, ez bainago prest Velázquezek duen patxadaren aurrean amore emateko, ezta nola zahartzen ari naizen ikusteko ere»<sup>9</sup>.

Felipe IV.a erregea guztiz zehatza izan zen kalkuluak egiten. Izan ere, azken aldiz erretratu baterako paratu zenean «Fragako» erretratua izenekoa sortu zen (Frick Collection, New York). 1644ko ekainean gertatu zen hori, Kataluniako kanpaina izan zen bitartean. Gainera, aipu horri esker esan dezakegu 1653ko uztailetik aurrera Felipe IV.ari egindako erretratuak erregearen helduarokoak direla. Erretratu horien kronologia hobeto zehazteko, Pedro de Villafrancak grabatutako bi estampa ditugu lagungarri, obra hauei buruzko eztabaidan aspalditik aintzat hartzen direnak. Estampa horietako bat 1655ean Madrilen argitaratutako *Regla y establecimiento de la orden de Santiago* lanaren azalean agertzen den erregea da [4. ir.]; eta bestea, berriz, 1657an Madrilen argitaratutako frai Francisco de los Santos *Descripción breve de San Lorenzo el Real de El Escorial* [5. ir.] liburukoa<sup>10</sup>. Bi estanpetan dauden Felipe IV.aren irudiak oso antzekoak dira, baina badira desberdintasun txiki batzuk, batez ere ilea deskribatzean. Desberdintasun horiek errege helduaren erretratuak dituen bi tipologietan sumatzen direnak dira, Prado Museoko [6. ir.] eta Londresko National Galleryko [7. ir.] aleen «prototipoetan» ageri direnak. Hala Madrilgo erretratuan, nola 1655eko estanpan, adatsa ez da hain trinkoa; naturalagoa da, eta zertxobait konplexuagoa ere bai, distirak banatzean. Londresko margolanean eta 1667ko estanpan, berriz, distirak bilduago daude, eta irudi formalizatuagoa sortzen dute horrela. Bestalde, distirak bilduago egotea lagungarria izango da, errazago kopiatuko baitute gero beste pintura eta estampa batzuetan.

7 Pérez Villanueva 1986, 173. or.

8 Ibid., 2000. or., 1653ko ekainaren 9ko gutuna.

9 Ibid., 204. or.

10 López Serrano 1960.



4. Pedro de Villafraña (c. 1615-1684)  
*Regla y establecimiento de la orden de Santiago* liburuaren azala,  
 Madril, 1655  
 Espainiako Liburutegi Nazionala



5. Pedro de Villafraña (c. 1615-1684)  
 Frai Francisco de los Santos *Descripción breve de San Lorenzo el Real de El Escorial* liburuaren azala, 1657  
 Espainiako Liburutegi Nazionala

Ez dira horiek bi margolanen artean dauden desberdintasun bakarrak, jantziteria, espazio eta estilo aldetik ere aldeak baitaude. Pradoko margolana Espainiako gorteko erretratuaren maisulan handienetakoa da. Bertan, Velázquezek arrandiaz erakutsi zuen bere gaitasuna, eta izugarriko etekina atera zien berak hala nahita aski murrizak ziren konposizioko baliabideei eta gama kromatikoari. Velázquezen grafia berezia agertzen da obra osoan barrena. Erradiografiaren bidez [8. ir.], ondo ikus dezakegu margolariak nola kokatu zuen burua, batez ere lepoa, zuzenketa batzuk egin baitzituen<sup>11</sup>. Itxuraz soila ematen badu ere, espazio-jokorik leunena duen lanetako bat da Velázquezen erretratuaren artean. Bustoaren beste erretratuak atzealde lau baten gainean daude proiektatuta. Honetan, berriz, espazioa sartu du leunki: margolanaren eskuinaldean ageri diren bi argi-zerrenda bertikalak, handik urtebetera edo bi urtera egin zuen *Las meninas* laneko leihoaren aurrekariak. Era berean, enborreko atal batzuk zirriborratuta baizik ez daude, baina aski doiak dira bolumen-sentsazio sendoa sortzeko. Margolariak jolas egiten du ezkererantz okertutako erregearen gorputzaren eta kontrako norabiderantz doazen argi-zerrenden arteko kontrastearekin, espazio-jokoa osatzeko.

Felipe IV.aren erretratu honek kalitate handia du, eta, gainera, oso berezia da, erregearen irudikapena nola moldatu zuten ikusita. 1623an erregearen zerbitzuan hasi zenetik, Velázquezek hainbat aldiz zuen erakutsia soiltasun erretorikorako zuen gustua, baina, hala ere, moldatu zituen Felipe IV.aren irudietan ez zen lehenago iritsi erretratu honetan erakusten duen punturaino. Bertan, osagai bakar batek ere ez digu aukera ematen modeloaren izaera edo maila identifikatzeko, bere begitarteaz haratago. Jantziak ez du inolako apaingarririk;

<sup>11</sup> Garrido 1992, 576.-577. or.





6. Diego Velázquez (1599-1660)  
*Felipe IV.a*, c. 1654  
Olioa mihisean. 69,3 x 56,5 cm  
Pradoko Museo Nazionala, Madril  
Inb. zenb.: P1185

nonahi azaldu ohi zen Urrezko Ardi-larrua ere ez da ageri. Biluztasun erretoriko hori ikusita, nabaria da irudia ez zela modu «ofizialean» erabiltzen. Gainera, irudiaren egikera oso argia da, eta alde batzuk zirriborrotuta baizik ez daude. Hori guztia aintzat hartuta, pentsa dezakegu beharbada «prototipo» modura erabiliko zutela, hau da, erregea paratuta moldatuko zutela lana, gero erregearen irudiak (tailerraren bidez) ugaltzeko abiaburu gisa baliatzeko<sup>12</sup>. Ildo horretan, aipatzeko modukoa da artelana errege-bildumetan agertzen dela 1745ean lehenengo aipamen ziurra egin zenetik<sup>13</sup>.

Hainbat irudik ematen dute erabilera horren berri. Alde batetik, lehen aipatu dugun 1655eko estampa dago. Era berean, Vienako museoko erretratuak [9. ir.] (1659an Leopoldo Guillermo artxidukearena zenak) eredu horri jarraitzen dio, baina urrezko katea eta botoiak gaineratuta<sup>14</sup>; eta Madrilgo gortean ere baliatu zuten, hain zuzen, *Felipe IV.a armatuta, lehoi bat oinpean duela* (Prado Museoa) lanean egin zituzten aldatketetan. Lan horretako aldatetak 1665ean egin zituzten<sup>15</sup>, margolana El Escorial monasterioko «Cuadra del medio-día»ra bidali zutenean. Bestalde, horrek argi erakusten du bustoaren erretratu aspalditik zegoela jasota erregearen bildumetan.

12 Pantorba 1955, 194. or.

13 Lehen aipamen segurua 1745ekoa da, hain zuzen, ordurako erregearen jabetza zen Arcoko dukearen landetxean aipatzen baita.

14 G. Swoboda, Viena 2014, 34. zenb.

15 Javier Portús, Madril 2013, 108.-113. or.



7. Diego Velázquez (1599-1660) egotzitakoa  
*Felipe IV.a*, c. 1656  
Olioa mihisean. 64,1 x 53,7 cm  
The National Gallery, Londres  
Inb. zenb.: NG745

Dena dela, bitxia bada ere, gehien zabaldu zen Felipe IV.aren erretratu-eredua ez zen Pradoko margolan bikaina izan, lehen aipatu dugun beste bertsio bat baizik. Londresko National Galleryn dago gorderik kalitate handiena duen bertsio horretako alea. Lehen esan bezala, 1657ko Villafrancako estanparen abiaburua da, bere kronologia zehazteko *ante quem* terminoa ezartzen duena. Ardi-larrua urrezko kate batetik dago zintzilikatuta –botoietan eta brodatuetan erabiltzen zuten metal beretik–; eta horrek ere data hori berresten du. 1657ko irailaren 11ko pragmatika batek debekua ezarri zuen jantzietan metal hori erabiltzeko, eta, beraz, denbora-muga zehaztu zuen erretratuari begira<sup>16</sup>. Azkenean, bertsio hori izango da «irudi ofiziala» Felipe IV.aren erregealdiko azken urteetan. Hala, Villafrancak bertsio horixe hartu zuen abiaburutzat liburuetako azal eta atariko orrietan jartzeko (batzuk monarkiari lotuta baitaude), eta, hortaz, hainbat urtetako argitalpenetan agertzen da: 1660, 1662 (bitan), 1664, 1666 eta 1667an. Erretratua antzekoa izaten da beti; inguruan duen gune erretorikoa baizik ez da aldatzen.

Esparru editorialean gertatutakoaren antzeko zerbait sumatzen da pintura-arloan. Urte horietako erregearen erretratu gehienek Londresko ereduari jarraitzen diote, ez Madrilgoari. Hala gertatzen da, besteak beste,

<sup>16</sup> *Premática que su magestad manda publicar sobre conservación del contrabando, revocación de las permissiones, prohibición del uso de las mercaderías y frutos de los Reynos de Francia, Inglaterra, Portugal, y reformación de trajes y vestidos y otras cosas* (Madril, 1657ko irailaren 11), Madril, Pablo del Val, 1657.

ale hauekin: Edinburgo, Cincinnati [10. ir.], Glasgow, San Petersburgo, Turin, San Fernandoko Akademia [11. ir.], Geneva edota Madrilgo bilduma partikular batekoarekin<sup>17</sup>. Adatsaren morfologiak eta distiren banaketak jarraibide berberak betetzen dituzte ale horietan guztietan.

Azaldu dugun ikuspegiak dakarren arazo nagusiak Londresko margolanari egotzi zaion estatusarekin du zerikusia. Kalitate handia duela aitortu zaio beti, eta bere saileko alerik onena dela ere esan izan da, baina, hala ere, XIX. mendearen amaieratik hona, kritikari askok (adibidez, Beruete<sup>18</sup>) obra eraikitzeke moduan dauden ahulgune batzuk nabarmendu dituzte. Bere ibilbideko azken urteetan Velázquezek lortu zuen segurtasun-maila handia aintzat hartuta, ageriago azaltzen dira arazo horiek; eta, Pradoko *Felipe IV.a* erretratuarekin erkatzean, Ingalaterrako alearen kalterako izan da beti. Orain dela gutxi, 2013. urtearen amaieran eta 2014.aren hasieran, egin ahal izan zen erkaketa «fisikoa» edo benetakoa, hurbil-hurbil zintzilikatu baitziren bi artelanak. Gainera, areto berean eta ondoko espazioetan, Velázquezen erretratuak eta 1650eko hamarkadan izan zuen tailerreko artelanak zeuden ikusgai. Felipe IV.aren bi erretratuak erkatzean, agerian jarri zen desberdintasun handiak zeudela, baina antzekotasun nabarmen batzuk ere bazeuden. Lehen esan bezala, Pradoko margolana harrigarria da, biluztasun erretorikoa, bat-batekotasun teknikoa, baliabideen ekonomia eta espazio aldeko konplexutasuna batera uztartzen dituelako, eta horrek hurbiltasun handia sortzen duelako komunikazioari begira. Londresko alean, botoiak, katea, ardi-larrrua eta brodatuak sartu dira, baina osagai horiek, erregearen enborra argi zehazten lagundu beharrean, areago nahasten dute dena, alde batzuk gaizki sumatzen baitira (adibidez, eskuinaldeko besoaren hasiera). Gainera, atzealdean, ia ez da hiru dimentsioko espaziorik zehazten. Gainera, gorago esan bezala, adatsaren deskribapena sintetiko eta formalizatuagoa da, oro har, erretratu osoa bezala. Erretratuan, zuzenketa batzuk azaltzen dira, eta alde batzuetan Velázquezen bereizgarria zen idazkeraren bat-batekotasuna agertzen da, adibidez, erregearen ezkerreko lepo gainera erortzen den kapan.

Bestetik, bi irudiek antzekotasun nabariak dituzte. Pradoko margolanean, oso deigarria da ezkerreko begi-ertzaren azpian agertzen den pintzel-ukitua. Itxuraz, xehetasun ezohiko bat da, baina oso zeregin doa betetzen du begitartea eratzeke, begi-zuloa kokatzen duelako. Antzeko ezaugarri bat ikus dezakegu Londresko alean. Horixe bera gertatzen da bi margolanetan kokotsa moldatzeko landu den moldearekin: alde lauso eta nahasi bat sortu da, Londresko alean itxuraz kokospeko bizar urdindu bati dagokiona. Lausotasun hori antzekoa da bi margolanetan, eta horrek areago indartzen du batak bestearekin mendekotasun handia duelako ideia.

Orain arte esandakoa laburbilduz, alde batetik, kalitate handiko margolan bat dugu (Prado Museoa), erregetzaren intsigniarik ez edukitzeagatik irudi «ofiziala» izateko balio ez duena, eta errege-bildumetan gorde dena, 1665ean beste erretratu bat eguneratzeko erabili baitzuten. Beste margolan batek (Londreskoa) irudi «ofizial» bati dagozkion bereizgarriak ditu, eta osagai aski ditu «jatorrizko» margolantzat hartzeko (eta kopia huts bat ez dela esateko); baina bere kalitate-maila Pradoko koadroarena baino baxuagoa da, zalantzarik gabe, eta zor nabariak ditu lan horrekiko. Bestalde, ohi ez bezalako bizitza izan zuen, bere ondorengoen bidez, erregealdiaren azken urteetan erregearen irudi ofiziala izan zelako. Gainera, hori guztia ondo kokatu behar dugu testuinguruan: modeloak argi adierazia zuen zein ziren bere erretratua egiteak sortzen zituen arazoak, batzuk arrazoi psikologikoen ondoriozkoak eta besteak Velázquezen dinamika profesional eta pertsonalaren emaitzak. Hortaz, nekez sinestekoa zen gero eta zahartuago zegoen erregea erretraturako berriz paratuko zenik.

---

17 Azken honetarako, Pérez Sánchez 1999.

18 Beruete 1906, 108. or.



8. Diego Velázquez (1599-1660)  
*Felipe IVa*, c. 1654  
Pradoko Museo Nazionala, Madril  
Erradiografia

Aurreko datuak era askotara uzta daitezke, baina, gure ustez, ziurrena hauxe gertatuko zen: erregearen irudi gaurkotua premiaz behar zutenez, azkenean, 1653. urte amaieraren eta 1655. urtearen artean, Felipe IV.a eta Velázquez langintza horretan jarriko ziren. Pradoko margolana izango zen horren emaitza. Komunikazio aldetik duen hurbiltasuna eta ofiziala ez zela aintzat hartuta, ziurrena modeloa aurrean paratuta moldatuko zuen. Artelan horren ezaugarri nagusietako batzuk aintzat hartuta –adibidez, intsigniarik ez edukitzea, alde batzuk nahita zirriborrotuta bezala agertzea, espazio aldeko aipamen leunak edota adatsa moldatzeko maisutasuna eta konplexutasuna–, zaila zen «biderkatzeko» edo beste kopia batzuk sortzeko erabiltzea, eta ezinbestekoa zen nola edo hala aldatzea. Hortik sortuko zen beste irudia, eta kalitate handiena duen alea Londresko National Galleryn dago. Beste irudi horretan, intsigniak sartu dira, eta espazioa eta adatsaren deskribapena erabat soildu dira, kopiaitzeko egokiago izateko. Oro har duen kalitatea eta lehen aipatutako xehetasun batzuk kontuan hartuta, Pradoko margolana ikusiz egingo zuten, eta Velázquezek gainbegiratuta gainera; ziurrena Velázquezek berak ere hartuko zuen esku. Maiz ikusi nahi izan da desberdintasuna bi margolanetan erregeak ematen duen adinean. Ziurrena, sentsazio horrek lotura handiagoa izango du margolan batetik bestera «itzultzeko» egindako prozesuarekin, eta –bata «zuzeneko» erretratua eta bestea estudioko egokitze-lana denez– haien artean «bizitasun» maila desberdina egotearekin; ez hainbeste garai desberdinetan eginak izatearekin. Pradoko erretratua erabiltzen zen Felipe IV.aren helduaroko irudia finkatzeko, eta, behin artelan hori margotu ondoren, ez zen beharrezkoa denboraren iragateak egindako aztarnak areago deskribatzea, «nola zahartzen ari naizen» ez ikusteko desira berariaz adierazitako errege batengan.

Bestetik, Londresko margolana kalitate handiena duen bertsioa da ezagutzen diren aleen artean, baina horrek ez du esan nahi bertasio hoberik sekula egin ez denik. Izan ere, dokumentuetan ez dago zehaztuta zenbat denbora eman zuen errege-bildumetan, eta ezin izan da 1862. urtea baino lehenagoko historia marraztu, Florentzian Demidoff printzearen jabetza zen garaikoa<sup>19</sup>. Juan Bautista Martínez del Mazoren *Margolariaren familia* lanaren [12. ir.] atzealdeko horman irudikatuta dagoen erretratua da errege-bildumekin lotura zuzena duen bitarteko batean segurtasunez dokumentatuta dagoen tipologia honetako lan bakarra. Bertan, lepoko bat eta Ardi-larru bat agertzen dira erregearen bular gainean.

Nolanahi ere, Londresko artelana edo oso antzekoa den beste bat hartu ziren erretratuen «familia» oso bat sortzeko, erregea 1665ean hil zen arte izan zen irudi-eskaera betetzeko. Hogei ale desberdin ezagutzen dira gutxi gorabehera, baina ziurrena askoz ere ale gehiago egingo zituzten. San Fernandoko Akademiako alearen ondoan dagoen erretratu batek antzeko dimentsioak ditu, eta Austriako Mariana irudikatzen du<sup>20</sup>. Genevan ere antzeko bi ale daude. Erregearen erretratuak ezinbestez ugaltu behar ziren. Funtsean, irudi erabilgarriak ziren, errege-familiako kideak beren pribatutasunetik kanpo ezagutzera emateko sortuak. Velázquezek Felipe IV.a erregearen azken erretratua egin eta biderkatu zuen garaian, horixe bera ari zen egiten erreginarekin eta María Teresa eta Margarita infantekin, baina eskala txikiagoan, errege-familiako hierarkian betetzen zituzten menpeko postuei dagokien eran.

Felipe IV.aren azken erretratuetan oso deigarri gertatzen da bere izaera errepikakorra. Denboraren poderioz aldatu diren lanak alde batera utzi, eta jatorrizko dimentsioak gorde dituztenak hartuz gero, berehala ohar-tuko gara era mimetikoan betetzen dutela Londresko erretratua: kokospeko bizar urdinu bera, kokotsarekin nahasten dena, besoak eta lepoa dauden aldean agertzen diren urrezko brodatuak era berean banatuta, botoiak modu berean jarrita, eta zintzilikari-mota bera urrezko idunekoa eta Urrezko Ardi-larrua lotzeko. Horrenbestez, badirudi artelanen sail horren ekoizpenak harreman estu-estua zuela ganberako margolarien

---

19 Maclaren 1988, 108.-113. or.

20 López-Rey 1963, 368. zenb.





9. Diego Velázquez (1599-1660) tailerra  
*Felipe IV.a*, 1654  
Olioa mihisean. 47 x 37,5 cm  
Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie  
Inb. zenb.: GG 324

tailerrarekin, eta Felipe IV.aren erregealdiaren amaieran, 1660ra arte Velázquezek zuzendu zuen tailer hori, eta ordutik 1665era Martínez del Mazok. 1623an Velázquez Madrilera iritsi zenenean, erregearen irudia zorrotz kontrolatzeari ekin zioten<sup>21</sup>. Mailaz mailako prozesua izan zen, gorabehera batzuk izan baitzituen, eta Felipe IV.aren azken erretratuen saila atera zenean iritsi zen gorenera.

Lan horietako batzuk zuzenean ikusita eta lan guztiez eskura dugun material grafikoa aztertuta, aipatze-ko moduko desberdintasun bakarrak «idazkera» arlokoak dira. Batzuk kalitate handiagokoak dira eta beste batzuk txikiagokoak; ikuspegi deskriptibotik hartuta, batzuk oparagoak dira eta beste batzuk gutxiago, eta zehaztasun-maila desberdina dute ezaugarriak definitzerakoan. Ildo horretan, Londresko bertsioan urrezko apaingarriak bizi-bizi deskribatuta daude, metalezko distiren jokoa ederki islatuta; Edinburgo, Glasgow edo San Petersburgeko bertsioak, berriz, errepikakorrak dira, formulari lotuago daude. Era berean, Londresko margolanean kaparen profila deskribatzean sumatzen diren trebetasuna eta bat-batekotasuna ez dira beste bertsioetan agertzen.

Bilboko Arte Ederren Museoa dagoen erretratu bete-bete txertatzen da dinamika horretan. Londresko margolanak irudikatzen duen eredia betetzen du erabat. Hori argi suma dezakegu, adatsa nola eratu den eta haren distirak nola banatu diren aztertuta. Antzeko zerbait gertatzen da begitartea moldatzean, Ingalaterrako eredura hurbiltzen baita. Kokospeko ilea leun iradokitzen da, eta distirak antzera daude banatuta; adibidez, ezpainen eskuineko ertzaren ondoan, bibotearen eta sudur-hegalaren artean, eskuineko lakrima-

---

<sup>21</sup> Martínez Ripoll 2008.



10. Diego Velázquez (1599-1660) tailerra  
*Felipe IV.a*, c. 1656  
Olioa mihisean. 56,5 x 50,2 cm  
Cincinnati Museum of Art, Mary M. Emeryren legatua  
Inb. zenb.: 1927.425



11. Diego Velázquez (1599-1660) tailerra  
*Felipe IV.aren erretratu*, c. 1656  
Olioa mihisean. 66 x 40 cm  
San Fernandoko Arte Ederren Erret Akademia, Madril

laren alboan, etab. Bi erretratuek itxuraren aldetik dituzten desberdintasunak bi obrek izan zuten bizitza materialean eta idazkeran bilatu behar ditugu. Bilboko margolana ebaki egin zuten, eta, beraz, arreta handiz aztertu behar dugu begitartea. Ia ez dago espaziorik begitartearen ondoan, eta, ondorioz, ezaugarriak oro har zertxobait gogortuta daude. Adatsa desagertu egin da, erregearen buruaren ezkerretik erorita, eta horrek ere gogortasuna areagotzen du. Beste ale batzuetan, berriz, begiratu hutsez agertzen da, eta Bilboko erretratuan ere agerian izan zen lehenago, erradiografiak erakusten duenez. Horren ondorioz, erregearen aurpegiaren ezkerreko soslaiak zakarragoa da; ez dira agertzen Londresko margolanean azaltzen diren trantsizioak. Lanaren idazkerak berak areago nabarmentzen du ezaugarriak oro har gogortuta daudela sentsazio hori sumatzeko, trantsizioak zakarragoak direlako. Adibidez, buruaren eskuineko alboak, begitik kokotseraino hartuta: kokapenaren aldaketak nabariagoak dira Bilboko margolanean Londreskoan baino: Londreskoak leunki nabarmentzen du multzo osoaren jarraipena eta azalak badu nolabaiteko leuntasuna; Bilbokoan, berriz, badirudi begitartea landuago dagoela, adina dela-eta. Hori oso nabaria da kokots aldean, Bilboko margolanean paparra dagoela iradokitzen baita. Orain arte deskribatutakoa ikusita, pentsa liteke Bilboko lana Felipe IV.aren erretratuaren gaurkotze-lana dela, adin aurreratuago batera egokitzeko moldatua. Aitzitik, aldaketa horiek ezinbestez izaten dira obrak esku desberdinen emaitza direnean.

Goian esan bezala, datu zehatz gutxi ditugu Velázquezek bere ibilaldiaren azken urteetan izan zuen tailerraren jardunaz eta tailerra osatzen zuten kideez, edota erretratuak ugaltzeko zerabiltzaten mekanismoez. Berdin-berdinak diren Felipe IV.aren erretratu asko daude, eta horrek erakusten digu zorrotz kontrolatu zituztela, baina ez dakigu nola egiten zuten hori: tailer bakarra ote zen, aski emankorra kopia guztiak egiteko, edo kanpoko tailerrek ere esku hartu ote zuten. Erretratu batzuk beste batzuekin erkatuz, beharbada zenbait lotura ezar zitezkeen haien artean, baina, haien kontserbazio-egoera hain desberdina denez, artelan hauek ezin dira zuzenean alderatu (irudi hutsen bidez baino ez bada). Bestalde, ez da azterketa teknikorik egin, eta horrek areago zailtzen du zeregina. Dena dela, kopia mimetikoa egin da kasu guztietan, eta sumatzen diren desberdintasun bakarrak idazkerakoak dira. Esate baterako, Bilboko eta Pradoko margolanen material teknikoa erkatuta, erabilera desberdinak sumatzen dira irudi erradiografiakoetan, erkatze-maila desberdinekin, eta horrek prestakinaren geruzan dauden desberdintasun handiekin du zerikusia: Madrilgo margolanean, zuri-grisaxka<sup>22</sup>, eta Bilbokoan, berriz, gorritzat. Bestalde, Cincinnatiako margolana ere prestakin gorritzat baten gainean margotu dela ematen du.

Egiletza zehatzaren arazotik harantz joz –gaur egun ezin konponduzkoa den auzia–, Bilboko Arte Ederren Museoko Felipe IV.aren erretratu kalitate handiko kopia da, Velázquezek bere ibilbideko azken urteetan sortutako tipologia baten kopia, eta Pradoko alea izan zuen abiaburu. Ale horretatik sortu ziren Londresko National Galleryko bertsioa eta beste asko, eta margolariak erretratugile gisa egin zuen lanaren gailurretako bat da. Irudi hauen bidez, XVII. mendeko Europako historian izandako pertsonaia nagusietako baten itxura fisikoa eta psikologikoa jasotzen dugu. Pertsonaia hau, gainera, Europan izan den pinturazalerik landu eta adituenetakoa izan zen. Artelan hauek –haien ugaritasunak– pinturaren beste ikuspegi bat jartzen digute aurrez aurre, gaur egungoa ez bezalakoa. «Artelan» modura zuen definiziotik bereizi gabe, erabiltzeko objektu gisa zuen estatusa agertzen zen, ia beti aurreko definizioaren gainetik, eta, horren ondorioz, erretratuak ugaltu egiten ziren. Horiek horrela, pieza hauek balio handikoak dira; ez dira «kopia» hutsak. Haien bidez, artelanez izan zuten zeregina uler dezakegu, bai eta Velázquezek modeloaren aurrean egin zituen erretratuek sortu zituzten itxaropenak ere.

Jakina denez, errege-erretratuak egitea izan zen Gortean sartu ondoren Velázquezek izan zuen zeregin nagusia. Horren ondorioz, lan asko moldatu ziren, eta, gero, horiek biderkatu egin ziren, bertsioen eta kopien bidez.

---

22 Garrido 1992, 577. or.



12. Juan Bautista Martínez del Mazo (c. 1611-1667)

*Margolariaren familia*, 1664-1665

Olioa mihisean. 149,5 x 174,5 cm

Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie

Inb. zenb.: GG 320

Pixkanaka-pixkanaka jakin ahal izan dugu zein ziren bere tailerreko mekanismoak; adibidez, dokumentuetan jasota dago kalkoak erabiltzen zituztela. Hala ere, lana hasi besterik ez da egin, tartean pieza asko baitago aztergai. Gainera, lehen esan dugunez, dokumentu-gabezia larria da, tailerreko dinamikak oso aztarna gutxi uzten baitzuen administrazioan. Ondorioz, zaila da jakitea denboran barrena zenbat lagun aritu ziren tailerretan, zein zen ekoizteko eskala, eta prozedurak edota maisuak esku hartzeko maila. Mota horretako ikerketetan sartzeko bide nagusia estatistika eta erkaketa dira, hau da, tartean dauden obra guztiak banan-banan eta zehatz-mehatz aztertzea, eta azterketa horien emaitza alderatzea. Era horretan, margolanak sailetan edo sekuentzian multzokatu ahal izango genituzke. Orri hauetan, ahalegina egin dugu artelan horietako bat begiz jotzeko eta bere azterketa teknikoaren bidez azaldu diren datuak ezagutzera emateko, azken batean, etorkizunean, Velázquezen tailerreko metodoak zein ziren ezagutzeko corpusa prestatzen joateko.

## BIBLIOGRAFIA

### **Beruete 1906**

Aureliano de Beruete. *Velázquez*. London : Methuen and Co., 1906.

### **Camón Aznar 1964**

José Camón Aznar. *Velázquez*. Madrid : Espasa-Calpe, 1964.

### **Garrido 1992**

Carmen Garrido. *Velázquez : técnica y evolución*. Madrid : Museo del Prado, 1992.

### **Lasterra 1969**

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

### **López-Rey 1963**

José López-Rey. *Velázquez : a catalogue raisonné of his oeuvre*. London : Faber and Faber, 1963.

### **López Serrano 1960**

Matilde López Serrano. «Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo», *Varia Velazqueña*, Madrid, I. t., 1960, 510-512. or.

### **López Vizcaíno/Carreño 2007**

Pilar López Vizcaíno ; Ángel Mario Carreño. *Juan Carreño de Miranda : vida y obra*. Oviedo : Cajastur, 2007.

### **Maclaren 1988**

Neil Maclaren. *National Gallery catalogues : the Spanish School*. London : The National Gallery, 1988.

### **Madril 2013**

*Velázquez y la familia de Felipe IV, 1650-1680*. [Erak. kat.]. Javier Portús Pérez (arg.). Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013.

### **Martínez Ripoll 2008**

Antonio Martínez Ripoll. «¿Error o acierto? Sólo Velázquez pinta al rey», Benito Navarrete Prieto (koor.). *En torno a Santa Rufina : Velázquez de lo íntimo a lo cortesano : Simposio Internacional, Sevilla, del 10 al 12 de marzo de 2008*. Sevilla : Fundación Focus-Abengoa, 188-203. or.

### **Mayer 1936**

August L. Mayer. *Velázquez : a catalogue raisonné of the pictures and drawings*. London : Faber and Faber, 1936.

### **Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999**

*Museo de Bellas Artes de Bilbao : maestros antiguos y modernos*. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa = Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 1999.

### **Pantorba 1955**

Bernardino de Pantorba. *La vida y obra de Velázquez : estudio biográfico y crítico*. Madrid : Compañía Bibliográfica Española, 1955.

### **Pérez Sánchez 1999**

Alfonso Emilio Pérez Sánchez. «Novedades velazqueñas», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 72. t., 288. zenb., 1999, 371-390. or.

### **Pérez Villanueva 1986**

Joaquín Pérez Villanueva. *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava : un epistolario inédito*. Salamanca : Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1986.

### **Viena 2014**

*Velázquez : eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Museo Nacional del Prado, Madrid, und der Réunion des Musées Nationaux und dem Musée du Louvre, Paris = An exhibition of the Kunsthistorisches Museum Wien in cooperation with the Museo Nacional del Prado, Madrid, and the Réunion des Musées Nationaux and the Musée du Louvre, Paris*. [Erak. kat., Viena, Kunsthistorisches Museum]. Sabine Haag (arg.). München : Hirmer, 2014.



