



**SALVADOR SALORT-PONS** ES DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE Y, DESDE 2015, DIRECTOR DEL DETROIT INSTITUTE OF ARTS, MUSEO DEL QUE HABÍA SIDO CONSERVADOR DE PINTURA EUROPEA DESDE 2008. ES ESPECIALISTA EN VELÁZQUEZ, SOBRE EL QUE HA PUBLICADO VARIOS LIBROS Y ARTÍCULOS.

## Velázquez y sus primeros retratos del conde-duque

VELÁZQUEZ AND HIS EARLIEST PORTRAITS OF THE COUNT-DUKE PAGE 158

En 1626, un Velázquez recién llegado a la Corte recibió el encargo de hacer dos retratos de Olivares y de Francesco Barberini, nepote del papa Urbano VIII. El valido promovió este encargo para conmemorar la extraordinaria visita del cardenal a Madrid, con el fin de que ambas obras se intercambiaran. Las fuentes de la época revelan que ninguna de las dos efigies fue del gusto del italiano. Mientras la de Barberini sigue perdida, aquí se presenta la que seguramente se hizo de Olivares.

TEXTO SALVADOR SALORT-PONS

EN 1970, Enriqueta Harris publicó varios extractos del diario de viaje de Cassiano dal Pozzo, redactado durante su misión diplomática en Madrid en 1626. Dal Pozzo, destacado coleccionista y mecenas, ejercía como secretario del legado papal, el influyente cardenal Francesco Barberini, a quien el papa Urbano VIII envió primero a la corte de Luis XIII en 1625 y, posteriormente, a la de Felipe IV en 1626. Su misión consistía en negociar una tregua entre España y Francia sobre la Valtelina, una región estratégica en el norte de Italia que se encontraba sumida en un conflicto permanente<sup>1</sup>.

En su estudio, Harris destaca que el diario de Dal Pozzo aporta información inédita y de gran relevancia sobre la actividad de Diego Velázquez durante sus primeros años al servicio de Felipe IV. Específicamente, menciona que en 1626 el artista había pintado dos retratos de los que no se tenía constancia hasta entonces: uno del conde-duque de Olivares y otro del cardenal Francesco Barberini. Como apuntaba Harris,

resulta aún más interesante que Dal Pozzo expresara en su diario su decepción al ver el retrato de Barberini realizado por Velázquez, que describió como ejecutado con un «aria malinconica» y «severa». Como consecuencia de ello, y según su propio relato, se encargó a otro pintor afincado en Madrid, Juan van der Hamen, la realización de un nuevo retrato de Barberini, una versión que sí contó con su aprobación.

Aunque Velázquez entró al servicio del rey gracias a su excepcional talento como retratista, resulta sorprendente la opinión tan crítica de Dal Pozzo sobre su obra. Hoy en día, la gran mayoría de los especialistas coincide en que el desagrado hacia el retrato de Barberini y la elección de Van der Hamen como sustituto de Velázquez, podrían reflejar las tensiones y la resistencia que provocó el rápido ascenso del sevillano dentro del Alcázar<sup>2</sup>. La estancia del cardenal Barberini y su séquito en Madrid estuvo marcada por festejos, recorridos por residencias reales y nobiliarias, y un frecuente intercambio

PÁGINA 109

**DIEGO VELÁZQUEZ**

El conde-duque de

Olivares con armadura.

Óleo sobre lienzo. 60 x 48

cm. Colección particular.

<sup>1</sup> Este texto es una versión reducida del que se publicará en el catálogo de la exposición *Velázquez & Olivares: Early Years at Court*, que tendrá lugar en el Detroit Institute of Arts entre enero y julio de 2027. HARRIS, Enriqueta. «Cassiano dal Pozzo on Diego Velázquez». *The Burlington Magazine*, n. 112, 1970, pp. 363-373. Véase igualmente: ANSELM, Alessandra. *Il diario del viaggio in Spagna, del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*. Madrid: Doce Calles, 2004, pp. 249-250. <sup>2</sup> JORDAN, William B. *Juan van der Hamen y Leon and the Court of Madrid*. cat. exp. New Haven: Londres: Yale University Press, 2005, pp. 125-126.





ARRIBA, DE IZQUIERDA A DERECHA

**DIEGO VELÁZQUEZ. El conde-duque de Olivares.** Óleo sobre lienzo. 206 x 106 cm. Museo de Arte, São Paulo, Brasil.

**El conde-duque de Olivares.** Óleo sobre lienzo. 208,5 x 111 cm. Colección Várez Fisa, Madrid. **El conde-duque de Olivares.** Óleo sobre lienzo. 216 x 129 cm. Hispanic Society of America, New York.

DEBAJO: Detalle de las tres cabezas de colección particular que aquí presentamos, colección Várez Fisa y la Hispanic.

de regalos entre españoles e italianos. Fue en ese marco en el que Olivares propuso encargar al sevillano su propio retrato y el del legado del Papa, con el fin de intercambiarlos como testimonio de la misión pontificia. Hasta la fecha, no se han localizado ni los lienzos de Velázquez ni el retrato de Barberini de Juan van der Hamen. En este artículo se propone una obra inédita –un retrato del conde-duque de Olivares con armadura– que seguramente es la pintura que Barberini recibió en 1626. Esta obra quedó registrada en el inventario de su colección romana de 1631 como «Un quadro, con il ritratto del signor conte Olivares, cioè testa e busto, armato: di telaro da testa»<sup>3</sup>.

Entre 1623 y 1626, Velázquez desarrolló tres imágenes distintas del conde-duque de Olivares que reflejaban el poder del valido en la corte y su cercanía al rey. Estos retratos –al igual que los que realizó de Felipe IV durante esos años– tenían como objetivo presentar a la nueva monarquía y su administración bajo una luz significativamente diferente a la del reinado anterior, reflejando un espíritu de reforma y austeridad. La primera efigie documentada de Olivares realizada por el sevillano es la que se conserva en el Museu de Arte de São Paulo. Pintada en 1624 por encargo de García Pérez de Araciel, probablemente se trataba de una versión de una obra anterior ejecutada para el propio conde-duque<sup>4</sup>. El valido posa de frente

<sup>3</sup> El «telaro da testa» se refiere al tamaño de la tela. «Da testa» es históricamente alrededor de 62 x 47 cm, una medida que encaja bien con la del retrato de Olivares (60 x 48 cm) que se estudia. ORBAAN, Johannes Albertus Franciscus. *Documenti sul barocco in Roma*. Roma: Biblioteca Vallicelliana, 1920, p. 508. El cuadro permaneció en la colección del cardenal hasta su muerte y aparece descrito en el inventario *post mortem* de 1679, hecho en el Palacio de la Cancillería, con el número 191. Véase: ARONBERG LAVIN, Marilyn. *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. Nueva York: New York University Press, 1975, p. 94, n. 428; p.112, n. 428; p. 234, n. 478; p. 360, n. 191. En la actualidad el cuadro se conserva en una colección particular. <sup>4</sup> PORTUS, Javier. «Velázquez in Gray: Decorum and Representation». En *Diego Velázquez: The Early Court Portraits*. Cat. exp. Dallas: Meadows Museum-SMU-MNP 2012, p. 33.



con una actitud de mando e irradiando energía; se sitúa junto a un bufete y viste un traje negro. Luce la cruz bordada de la Orden de Calatrava, una cadena de oro cruzando su pecho –muy a la moda entonces–, así como una llave y espuelas de oro en la cintura, que simbolizan sus cargos de sumiller de corps y caballero mayor, respectivamente.

La segunda imagen que Velázquez desarrolló se fecha generalmente hacia 1625. Existen dos versiones de mano del artista: una en la Hispanic Society of America y otra en una colección privada española. El pintor retrata al valido con un atuendo oscuro adornado con la cruz bordada de la Orden de Alcántara y una gruesa cadena de oro. Estos elementos, junto con la visible llave de oro, están concebidos para enfatizar su poder cortesano y su riqueza. Además, se incluyeron símbolos de sus obligaciones políticas y militares: la bengala de general sobre el bufete alude a sus responsabilidades militares, mientras que su mano derecha empuña con firmeza una fusta. Esta no hace referencia a un cargo específico, sino que subraya su maestría ecuestre, un componente vital del ceremonial cortesano del siglo XVII y una clara metáfora de su capacidad para gobernar la nación<sup>5</sup>. A diferencia del poder explícito y la energía del retrato de 1624, en 1625 Velázquez representó al valido con mayor sutileza, elegancia y distanciamiento, optando por un medio perfil en lugar de una imponente postura frontal. En 1626, coincidiendo probablemente con la visita del cardenal Barberini, el artista creó un tercer prototipo del retrato de Olivares. En este retrato de busto, se le representa con armadura y la banda roja de general. Aunque los rasgos faciales corresponden en gran medida al modelo ideado por el pintor en 1625, su cabello aparece ligeramente despeinado, destacando un mechón de pelo que cae sobre el lado izquierdo de su frente.

Mientras que la cabeza está pintada de forma ligera –permitiendo, por ejemplo, que la imprimación rojiza subyacente trasluzca, especialmente alrededor de la barba<sup>6</sup>–, la armadura y la banda están ejecutadas con una pincelada fluida y un empaste más grueso. Esto es evidente en las decoraciones doradas del metal y en los sutiles reflejos en los pliegues en la tela. Velázquez plasmó estos elementos utilizando un estilo y técnica compara-

Radiografía del *Retrato de Felipe IV*. Imagen cortesía del Museo Nacional del Prado.



bles a los que encontramos en el *Retrato de Felipe IV* de 1626-1628. Por ejemplo, para los detalles dorados de la armadura, utiliza trazos largos de izquierda a derecha, comenzando con una densa aplicación de pigmento que se adelgaza de manera natural. Además, la composición del retrato de Olivares refleja con claridad la que se observa en el retrato del rey. Dispuestos sobre fondos parduzcos, ambos retratos de dimensiones similares presentan al modelo en un busto de tres cuartos con armadura y banda roja.

La imagen radiográfica de la obra revela que se realizaron varios cambios durante el proceso de creación. Por ejemplo, en la cabeza del valido se reelaboró la oreja izquierda para posicionarla más cerca del rostro, reduciendo así su prominencia. Además, también se corrigió la posición del hombro derecho, bajándolo desde su posición inicial. Los cambios compositivos más significativos se producen en la indumentaria del modelo. El análisis radiográfico sugiere que Velázquez representó inicialmente a Olivares sin armadura y con una indumentaria oscura, tal vez forrada con una piel que se observa en el lado derecho, como una ancha franja blanca que se extiende desde el hombro a lo largo del pecho (visible por debajo del metal). Esta parte de la pintura va ejecutada con un pigmento a base de plomo –de alta radiopaci-

PÁGINA 112

**DIEGO VELÁZQUEZ**

**Retrato de Felipe IV.** Óleo sobre lienzo. 58 x 44,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>5</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. «El conde duque con una vara en la mano, de Velázquez, o la praxis olivarista de la razón de estado, en torno a 1625». En: ELLIOTT, John y GARCÍA SANZ, Ángel. *La España del conde duque de Olivares*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987, pp. 47-77. <sup>6</sup> Este aspecto era más evidente antes de la restauración de la pintura y se puede observar similarmente en otros cuadros del autor de esta época como, por ejemplo, en *El Triunfo de Baco*. Específicamente en la factura del pelo a la altura de la coronilla del joven que el dios corona.



**ATRIBUIDO A DIEGO VELÁZQUEZ**  
**El conde-duque de Olivares.** Carboncillo sobre papel verjurado, 194 mm x 160 mm. École de Beaux Arts, París.

dad— mediante pinceladas cortas y moteadas, que parecen imitar la textura del pelaje de un animal. Otro cambio significativo se localiza en la golilla del modelo. La que está visible es ancha, lisa y rígida. Originalmente, sin embargo, Velázquez pintó una golilla más estrecha —de aproximadamente la mitad de tamaño— que estaba ligeramente arrugada. Todas estas modificaciones parecen indicar que inicialmente se representó al valido con un atuendo de hombre de estado y no como un militar. Finalmente, en algún momento, el artista introdujo la empuñadura de una espada en la parte inferior de la composición, tal como es visible en la radiografía. Es razonable concluir que el artista representó este elemento junto con la armadura, pero finalmente decidió eliminarlo, tal vez para simplificar la composición.

A diferencia de los retratos de 1624 y 1625, donde Velázquez presentaba a Olivares como estadista en su despacho, esta nueva obra marca un giro hacia una iconografía militar, que lo presenta como líder del ejército. A este respecto, es posible vincularla con los esfuerzos del valido por instaurar la Unión de Armas entre 1625 y 1626<sup>7</sup>. La visita del cardenal Barberini a Madrid brindó a Olivares la oportunidad inmejorable de difundir esta nueva imagen a través del retrato, asegurando que su liderazgo estratégico fuera reconocido en la corte pontificia.

PÁGINA 115

**DIEGO VELÁZQUEZ**

**El conde-duque de Olivares con armadura.**

Óleo sobre lienzo, 60 x 48 cm. Colección Privada (Imagen radiográfica).

PÁGINA 116

**PAULUS PONTIUS**

**(SIGUIENDO A DIEGO VELÁZQUEZ Y A PEDRO PABLO RUBENS)**

**Retrato alegórico del conde-duque de Olivares.**

1626. Talla dulce: aguafuerte y buril sobre papel verjurado, 61,5 x 44,5 cm, Metropolitan Museum, Nueva York.

**ES POSIBLE VINCULAR ESTA OBRA A LOS ESFUERZOS DEL CONDE-DUQUE POR INSTAURAR LA UNIÓN DE ARMAS ENTRE 1625 Y 1626**

El diario de Cassiano dal Pozzo no detalla qué opinó la delegación italiana sobre el retrato de Olivares. No obstante, el sevillano le representa con una mirada penetrante e introspectiva y unos labios firmemente cerrados que parecen encarnar el «*aria malinconica*» y «*severa*» que Dal Pozzo ya observó en el retrato del cardenal Barberini. De hecho, a los italianos tampoco debió de gustarles el retrato del valido. Así se desprende de la correspondencia posterior entre el cardenal y el nuncio en Madrid, Giovanni Battista Pamphili. En estas cartas, el nuncio le asegura que pediría a Olivares que se hicieran ciertos retratos, incluido el del conde-duque, según el encargo de Barberini. En noviembre, el nuncio envió a Roma un dibujo del conde duque —aprobado por él mismo y probablemente hecho por Velázquez— para que Barberini lo evaluara. La obra llegó en diciembre de 1626 y obtuvo su aprobación<sup>8</sup>.

Este dibujo se podría relacionar con el que se conserva en la École de Beaux Arts de París que Jonathan Brown atribuye a Velázquez<sup>9</sup>. La obra presenta a Olivares dentro de un formato circular, de frente, con una expresión un tanto apagada. Es claramente una imagen diferente de la del *Retrato de Olivares con armadura* y ello podría ser indicativo de que se trate del dibujo que se menciona en la documentación. En todo caso no se conoce un retrato de Olivares que siga esa composición. Tampoco se tiene constancia de que se pintara y enviara a Roma. Los inventarios de la colección que se conservan solamente recogen el arriba mencionado, que el cardenal se debió de llevar al Vaticano como regalo de Olivares.



<sup>7</sup> La Unión de Armas fue un proyecto de centralización militar propuesto por el conde-duque de Olivares para la Monarquía Hispánica. ELLIOTT, John. H. *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*. New Haven: Yale University Press, 1986, pp. 244-266. <sup>8</sup> GIORDANO, Silvano y SALORT-PONS, Salvador. «La legación de Francesco Barberini en España unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez, 'clérico coniugato'». *Archivo Español de Arte*, tomo 77, n. 306, pp. 159-170. <sup>9</sup> BROWN, Jonathan. «A portrait drawing of Olivares by Velázquez». *Master Drawings*, primavera 1976, pp. 46-50. Se conocen muy pocos dibujos de Velázquez y la atribución de este se debate. En mi opinión, la armadura y el juego de reflejos de la banda militar están ejecutados con gran destreza. Sin embargo, el rostro carece de la fuerza habitual de Velázquez, tal vez debido a las instrucciones de Barberini.



Enmarcado en el contexto de la legación papal y la creación de la Unión de Armas, la importancia del *Retrato de Olivares con armadura*, se refuerza con el conocido grabado, *Retrato alegórico del conde-duque*, que el artista Paulus Pontius realizó en 1626 en colaboración con Pedro Pablo Rubens y Velázquez. La implicación directa de Rubens en este retrato se evidencia en el boceto conceptual inicial de los Musées royaux des Beaux-Arts de Bruselas. En dicha obra, Olivares viste de negro con una prenda forrada de piel; si bien su fisonomía remite al modelo velazqueño de 1624, su indumentaria se relaciona con la primera versión del retrato para Barberini, tal y como estudiamos en la radiografía. En su composición, Rubens enmarcó el busto ovalado del valido sobre un pedestal, integrándolo en un complejo programa de figuras y símbolos alegóricos<sup>10</sup>.

Pontius, para su grabado, siguió en cada detalle la composición y los elementos alegóricos del boceto de Rubens, si bien empleó la imagen del

IZQUIERDA  
**PEDRO PABLO RUBENS**  
**Retrato alegórico del conde-duque de Olivares** (detalle). Óleo sobre madera, 63,2 x 43,2 cm. Real Museo de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas [Inv. 4342].

DERECHA  
**PAULUS PONTIUS**  
**Retrato de Don Gaspar de Guzmán**. 1626. Pluma y tinta marrón sobre tiza negra, aguada marrón (preparado para calcar). 32,5 x 23 cm. Museo Boijmans van Beuningen, Róterdam.

retrato de Olivares con armadura pintado por Velázquez. Antes de acometer el grabado, ejecutó un dibujo preparatorio para la cabeza siguiendo punto por punto el modelo de Velázquez. Al comparar el dibujo con la cabeza pintada de Olivares, la diferencia más destacable es la forma de la oreja. Pontius, o quizá Rubens, reelaboró esta parte dotándola de mayor detalle y volumetría. De hecho, el artista dibujó la oreja por separado en la esquina superior derecha de esa misma hoja<sup>11</sup>.

Tanto en el grabado como en la pintura, Olivares viste una armadura posiblemente manufacturada en Bruselas hacia 1625-1626 por el armero conocido como «Maestro MP»<sup>12</sup>. Mientras que el grabado representa la armadura en perfecto estado, la pintura revela una diferencia notable. Una inspección minuciosa demuestra que Velázquez pintó solo uno de los dos remaches situados en la parte superior del brazo izquierdo, justo debajo de la última lámina de la hombrera.

<sup>10</sup> Este boceto de Rubens se fecha hacia 1625 antes de que el pintor viajara a Madrid. Véase: HELD, Julius. *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens: A Critical Catalogue*. Princeton: Princeton University Press, 1980, n. 295. <sup>11</sup> MEIJ, A. W. F. M. y DE HAAN, Maartje. *Rubens, Jordaens, Van Dyck and Their Circle: Flemish Master Drawings from the Museum Boijmans Van Beuningen*. Rotterdam: NAI publishers/Museum Boijmans Van Beuningen, 2001, pp. 278-80. <sup>12</sup> TERJANIAN, Pierre. «The Portrait and Armor of Jean de Croÿ, Count of Solre». *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol 99, n. 1, 2025, pp. 41-42.



Parece que el artista incluyó esta imperfección, para captar la atención del espectador y enfatizar su virtuosismo técnico. Aunque sigue sin estar claro cómo Pontius pudo ver el retrato de Olivares, el hecho de que la pintura sea una imagen invertida del grabado –y que contenga tanto la imperfección de la armadura, como varios cambios compositivos– sugiere con claridad que es la fuente original y no una copia de la estampa. Además, la idea y ejecución magistral del orificio del remache ausente es un sello distintivo del genio de Velázquez, en un momento en el que los efectos de trampantojo eran muy apreciados en la corte española y muy valorados por su maestro Francisco Pacheco.

El exhaustivo análisis técnico del retrato de Olivares confirma que los materiales y la técnica son coherentes con la obra de Velázquez de mediados de la década de 1620; en particular, con el *Retrato de Felipe IV* del Museo del Prado, datado hacia 1626-1628<sup>13</sup>. De manera muy similar al que

**DIEGO VELÁZQUEZ**  
El conde-duque de Olivares con armadura (detalle). Óleo sobre lienzo. 60 x 48 cm. Colección particular.

VELÁZQUEZ INCLUYÓ  
ESTA IMPERFECCIÓN PARA  
CAPTAR LA ATENCIÓN  
DEL ESPECTADOR  
Y ENFATIZAR SU  
VIRTUOSISMO TÉCNICO

nos ocupa, las radiografías revelan que Velázquez reelaboró la imagen del rey, pintado en origen con traje negro antes de sustituirlo por una armadura<sup>14</sup>. En ambas piezas, el artista ajustó la golilla y los hombros del modelo durante el proceso. Los esquemas cromáticos también son casi idénticos, con una paleta limitada compuesta principalmente por negros, rojos, amarillos y tonos ocres. Además, la preparación del lienzo coincide con la práctica habitual del sevillano para este periodo: una fina capa base de pigmentos blancos y negros cubierta con una imprimación rojiza.

Sobre esta, aparece una secuencia de capas que corresponde a las pinceladas de dos momentos de ejecución, probablemente no muy distantes en el tiempo, que corresponden a las modificaciones realizadas tanto en la armadura como en la banda roja. Sin embargo, la radiografía no muestra esas dos intervenciones distintas en el rostro ni en el fondo, tampoco son visibles en la sección transversal correspondiente. Los elementos químicos identificados sugieren que la composición se modificó utilizando una paleta de pigmentos muy similar. En el lienzo –que consiste en una única pieza de tela–, se aprecian los festoneados –ondulaciones– originales debidos a marcas de tensión del bastidor a lo largo de tres de sus bordes, pero no en el inferior. Esto sugiere que la pintura fue ligeramente recortada en algún momento, modificando sus dimensiones originales. El tejido, producido en un telar manual, presenta una trama relativamente irregular con hilos de grosores variables. Su número –10 hilos por cm en la urdimbre y 11 hilos por

<sup>13</sup> Luciano Delgado Tercero y Andrés Sánchez Ledesma (Arte Lab y Art Value Project) realizaron un estudio técnico exhaustivo de la obra que se ha empleado para este texto y que incluye el estudio de materiales y el de la técnica de ejecución mediante imágenes técnicas. <sup>14</sup> La imagen radiográfica de esta obra muestra al rey vestido sin armadura y con un atuendo similar al que se observa en su retrato del Meadows Museum. Se ha especulado que el pintor habría cambiado el atuendo negro por la armadura y banda de militar en un momento posterior, pues la cabeza del monarca está pintada con una técnica más prieta y lisa. GARRIDO PÉREZ, Carmen. *Velázquez: Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 138. Véase igualmente: PORTÚS, Javier. «Felipe IV (1626-1628)». En: RUIZ GÓMEZ, Leticia. *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006, p. 94, n. 22.

# COLNAGHI



JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO (1612–1667)  
Retratos de Felipe IV y del Cardenal-Infante Don Fernando de Austria  
Década de 1630. Óleo sobre lienzo, ambos, 196 x 79,5 cm

Procedentes de la Colección Real Española, estos retratos están documentados de forma continuada en los inventarios reales desde 1686 y sobrevivieron al incendio del Alcázar de Madrid de 1734. Permanecieron en las colecciones de la Corona hasta comienzos del siglo XIX

**LONDRES**  
26 Bury Street,  
London SW1Y 6AL  
United Kingdom  
enquiries@colnaghi.com

**MADRID**  
Calle General Castaños 9,  
Planta Baja, Dcha. 28004  
Madrid  
spain@colnaghi.com

**NUEVA YORK**  
23 East 67th Street,  
Fourth Floor, New York,  
NY 10065 USA  
newyork@colnaghi.com

**BRUSELAS**  
Rue Jacques Jordaens 30,  
1000 Bruxelles  
Belgium  
brussels@colnaghi.com



Superposición de la radiografía y la superficie pictórica de *El conde-duque de Olivares con armadura*.

SE TRATA DE LA  
APORTACIÓN MÁS  
SIGNIFICATIVA AL  
CATÁLOGO DE VELÁZQUEZ  
EN LOS ÚLTIMOS AÑOS  
Y LA PRIMERA IMAGEN  
DOCUMENTADA DEL  
VALIDO CON ARMADURA

Este tipo de ejecución se observa igualmente en uno de los ojos del *Retrato de Felipe IV* de cuerpo entero (1623-1628) del Prado. Estos detalles no son visibles cuando observamos los retratos a distancia, ya que los ojos de los modelos aparecen ante el espectador como oscuros<sup>15</sup>. Recapitulando, este retrato ilustra magistralmente la intersección entre arte y diplomacia entre la corte española y el Vaticano en 1626. Se trata de la aportación más significativa al catálogo de Velázquez en los últimos años y constituye la primera imagen documentada del valido con armadura. Aún quedan por investigar con mayor profundidad su relación directa con el grabado de Pontius y la posible conexión con la creación de la Unión de Armas, en el contexto del intercambio de retratos durante la legación del cardenal Barberini. En todo caso, la pieza representa un momento de extraordinaria sofisticación artística y astucia política.

Finalmente, el análisis técnico del lienzo ofrece una oportunidad única para estudiar el método de trabajo del sevillano. Los cambios compositivos revelan un proceso que evoluciona desde el dibujo inicial hasta una imagen final de imponente tridimensionalidad. Cada detalle –la mirada penetrante, la volumetría de la cabeza y golilla, la textura sedosa de la banda roja o el brillo metálico de la armadura con su deliberado efecto de trampantojo– demuestra por qué Velázquez logró aventajar a sus competidores en la corte para consolidarse como pintor del rey.

cm en la trama– coincide con el de otros retratos reales de este periodo conservados en el Museo del Prado, como los de *Felipe IV* de cuerpo entero (1623-1628), *Felipe IV* (1626-1628) y *El Infante don Carlos* (1626-1627)<sup>15</sup>.

Los análisis por infrarrojos y radiografía revelan el meticuloso proceso del artista en la construcción del retrato. Los infrarrojos muestran parcialmente el dibujo subyacente que Velázquez empleó para posicionar con precisión el cuello –golilla– y la banda roja, así como para trazar los rasgos faciales. De manera similar, las radiografías revelan finas líneas blancas a lo largo de los hombros y el nacimiento del pelo, una técnica que se observa en otros retratos del pintor<sup>16</sup>. Este análisis también resalta cómo el artista empleó una densidad variable del blanco de plomo a través de pinceladas seguras y precisas para crear el rostro y expresión de Olivares. Finalmente, se observa una especie de ‘halo’ de luz detrás de la cabeza –otro recurso habitual del sevillano– que refuerza la percepción volumétrica de la figura<sup>17</sup>. Por último, la imagen ampliada del ojo izquierdo de Olivares permite observar que el fondo oscuro del iris está rematado con un trazo de azul de azurita, mientras que un solo punto de blanco de plomo capta el reflejo de la luz.

<sup>15</sup> GARRIDO PEREZ. *op. cit.*, pp. 62, inv. 1182, 1188, 1183. <sup>16</sup> Sobre estas finas líneas blancas visibles radiográficamente y su conexión con las obras de Velázquez, véase: *Idem.* p. 161. <sup>17</sup> Sobre la técnica de Velázquez en una obra de cronología muy cercana véase, GARCÍA MAÍQUEZ, Jaime y GAYO, María Dolores. «Apuntes sobre un boceto: Felipe III y los datos técnicos de Velázquez». En: *Felipe III de Velázquez*. Donación de William B. Jordan. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, pp. 47-52. <sup>18</sup> *Idem.* p. 54 y véase nota 13.

# ¿Qué significa ser Amigo?

## Colabora, contribuye, forma parte del Museo del Prado



Fundación Amigos Museo del Prado  
[www.amigosmuseoprado.org](http://www.amigosmuseoprado.org)