

**LA VARA DE LA ENVIDIA EN LA TÚNICA DE JOSÉ DE VELÁZQUEZ. EN TORNO A  
SUS CLAVES SIMBÓLICAS**

**THE STICK OF ENVY. SYMBOLIC CLUES IN JOSEPH'S BLOODIED COAT  
PRESENTED TO JACOB BY VELÁZQUEZ**

**Concepción Peña-Velasco**

(Universidad de Murcia, Departamento de Historia del Arte, España)

[velasco@um.es](mailto:velasco@um.es)

Fecha de recepción: 30-04-2019 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

**RESUMEN:**

En *La túnica de José*, Velázquez alude a la envidia que los hijos de Jacob le tenían al penúltimo de sus hermanos y que propició su venta como esclavo y el engaño a su padre, haciéndole creer que había muerto. El pintor compone un plan narrativo perfectamente articulado y construye un espacio delimitado por dos varas dispuestas en el suelo, donde ubica a los envidiosos según su grado de culpabilidad. En esta obra, que pintó durante su primer viaje a Italia, lo obvio enmascara ciertos significados referidos a la envidia y basados en el relato bíblico y en las *Metamorfosis* de Ovidio.

Este artículo centra su atención en identificar dichas referencias y en cómo Velázquez las visualiza. La vara con espinas entre los pies de Judá, la mirada oblicua, la mano en la boca, el color negro de una prenda y el espacio en sombras que ocupan algunas figuras adquieren nuevo protagonismo en esta lectura.

**Palabras clave:** Velázquez; *La túnica de José*; envidia; códigos simbólicos.

**ABSTRACT:**

In *Joseph's bloodied coat*, Velázquez refers to the envy Jacob's sons felt for the last but one of the brothers. Envy drove them to sell their brother as a slave and to pretend to their father that his son had died. Velázquez construes a perfectly articulated narrative through the space defined by two sticks lying on the ground, where he places the envious brothers according to their guilt. The work, painted during Velázquez's first trip to Italy, conceals messages regarding envy that are based on the biblical tale and on Ovidio's *Metamorphosis*.

This paper endeavours to identify those references and to show how they are reflected in the picture. In this interpretation, the thorny stick between the legs of Judah, the sideways glance, the hand covering the mouth, the black garment and the shadowy space occupied by some of the figures acquire a new significance.

**Keywords:** Velázquez; *Joseph's bloodied coat presented to Jacob*; envy; symbolic codes.

## INTRODUCCIÓN

*La túnica de José* de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660) presenta un tema del Antiguo Testamento desencadenado por la envidia que los hijos de Jacob le profesaban a su hermano José. En el cuadro, Velázquez evoca este vicio en cada una de las personas que lo padecen y figuran en la escena, siguiendo fundamentalmente las claves que proporciona Ovidio (Sulmona, 43 a. C.-Tomis, 17 d. C.) en las *Metamorfosis*. El episodio representado, narrado en el Génesis, muestra el momento en que los descendientes de Jacob le mienten a su padre diciéndole que José, su hijo predilecto y soñador, ha muerto devorado por un animal. Exhiben para demostrarlo la túnica ensangrentada que ellos han manchado previamente y le preguntan si la reconoce, pues la prenda era un regalo que le había hecho el patriarca. Aquí se inicia el exilio forzoso a Egipto de José, el hijo que Jacob tuvo ya anciano de su esposa Raquel, la mujer a la que más amó, según la Biblia, y que murió al nacer Benjamín, su último descendiente<sup>1</sup>.

El objetivo de este trabajo es analizar cómo Velázquez alude la envidia en *La túnica de José*, de qué manera lo hace y cuáles son los rasgos que identifican a este vicio y se muestran en el cuadro. Se estudia cómo Ovidio es fundamental para interpretar una obra de temática no mitológica, sino bíblica. Para ello, se ha estudiado el lienzo, partiendo del relato del Génesis (Gén 37) y de las *Metamorfosis* (Met II, 760-834), además de otros textos de fisiognomía y literatura emblemática. Se ha reflexionado sobre elementos, colores, rasgos y gestos de la figura humana que asumen unas connotaciones simbólicas y trascienden más allá de su significado inmediato. Velázquez utiliza los recursos pictóricos y abre lecturas que evidencian una dimensión que encubren la propia simplicidad del objeto, la expresión y postura

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de los resultados del proyecto de investigación *Hispanofilia IV: los mundos ibéricos frente a las oportunidades de proyección exterior y a sus dinámicas interiores*, Código HAR2017-82791-C2-1-P del Ministerio de Economía y Competitividad. Dedico este estudio a Manuel Saura, por tantas conversaciones e ideas sobre el tema.

corporal, con un mensaje de códigos perspicazmente elegidos y dispuestos que se refieren a la envidia, que es el origen de todo, como indican los versículos del Antiguo Testamento. En consecuencia, Velázquez le concede un valor destacado a este vicio en *La túnica* y distribuye pistas sobre el mismo por la composición, incitando al espectador a descubrirlas.



**LÁMINA 1.** Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La túnica de José*, 1630, óleo sobre lienzo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, © Patrimonio Nacional

A lo largo del tiempo, la obra ha sido llamada de modo diferente (Marías, 2017: 75): "El cuadro de Josefo", "El cuadro del Patriarca Jacob", "El cuadro de los hermanos de José" y "La túnica de José". Poco antes Velázquez había ganado el concurso y pintado la *Expulsión de los moriscos*, que no se conserva, y, en 1629, *Los Borrachos*. *La túnica* fue realizada durante el primero de los dos viajes a Italia de Velázquez, acontecido entre agosto de 1629 y enero de 1631. Cumplía el profundo anhelo de visitar una tierra deseada por los artistas y contemplar directamente

importantes obras allí reunidas desde la Antigüedad hasta entonces. En esa etapa también pintó *La fragua de Vulcano*. *La túnica de José* ha sido recortada por el lado izquierdo, afectando al pie y a la mano con la vara de la figura de espaldas (Portús, 2017: 9-13). Parece que Velázquez los hizo sin que mediara encargo. En consecuencia, no tuvo que satisfacer a un cliente, sino complacerse como artista. Hay quien afirma –opinión no siempre compartida (Portús, 2017, 13-14)– que al pintarlos tenía en su cabeza la decoración del Palacio del Buen Retiro y resalta el uso reiterado que la monarquía hispánica hizo de la mitología e historia como expresión de poder (Mena, 2016: 178). De cualquier modo, Velázquez sabe ser versátil y muda el discurso, como recomendaba Leonardo da Vinci (1784/1986: 5-6), situándose en el camino de “pintor universal”. El lienzo posee grandes dimensiones<sup>2</sup>, como exige un cuadro de historia –historia sagrada–<sup>3</sup>. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2004: 63) no considera que Velázquez deseara transmitir un mensaje religioso, pues no es un cuadro de devoción.

*La túnica* y *La fragua* se integraron en 1634 en la colección de Felipe IV, al ser comprados junto a otros cuadros por Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón, para adornar el Buen Retiro (Brown y Elliot, 1980/2016, 265; Marías, 1999b: 280), en obras por esos años. En la década de los sesenta del siglo XVII, *La túnica* se trasladó a El Escorial, situándose en el Capítulo Vicarial y siendo, junto con Ribera, un testimonio del quehacer de pintores españoles en esa sala. Bassegoda (2003: 36) considera que la incorporación del cuadro al monasterio en tiempos de Carlos II constituye un homenaje a Velázquez de su yerno Martínez del Mazo, pintor del rey, quien debió tomar la decisión. El propio Velázquez en los años cincuenta fue quien determinó la distribución de algunos cuadros en el citado monasterio (Bassegoda, 2004). Era una de las pocas obras del artista sevillano situada en un lugar visitable, aunque con la apertura en el siglo XIX del Museo del Prado adquirieron mayor proyección otros lienzos suyos, que fueron más fotografiados y difundidos (Bassegoda, 2002: 173; Portús, 2017: 15, 18). En la segunda década del XIX, *La túnica* fue seleccionada para integrarse en el Museo Napoleónico y, pasando por Valladolid donde estaba la corte del rey francés, llegó a París en 1813. Finalmente no fue exhibida, regresando y siendo depositada en la Academia de San Fernando en 1816, para volver después a El Escorial (Portús, 2017: 18; Kientz, 2015: 190).

---

<sup>2</sup> Según la ficha de Patrimonio Nacional, número de inventario 10014694, mide 213.5 x 284 cm (Recuperado el 13 abril 2019 de <https://www.patrimoniomnacional.es/colecciones-reales/categorias/detalles/7704/La%20túnica%20de%20José/341%20>). Marías (1999b) ha hecho referencia a que no coinciden las medidas que se indican en los diferentes estudios y a que el lienzo fue recortado.

<sup>3</sup> Alberti, cuyo tratado tuvo un peso importante sobre Velázquez, remarca que el gran formato corresponde a este género (Pereda, 2017: 182-183, 186; Portús, 2017: 52-53).

Durante la Guerra Civil salió de nuevo de España y, tras volver, recobró una renovada atención historiográfica, teniendo una presencia continuada en exposiciones (Portús, 2017: 20).

Cuando Velázquez acometió *La túnica de José*, rondaba los treinta años y disfrutaba de estabilidad familiar y de un prestigio consolidado. Era pintor de Felipe IV, desde su nombramiento en 1623 con 24 años, habiéndose examinado de maestro en 1617. Obtuvo mercedes de casa de aposento en 1625, pensión eclesiástica en 1627 –en trámites desde antes para obtener la excepcional dispensa del papa, con mediación del Cardenal Barberini– y ración diaria en 1628, amén de conseguir en 1629 los emolumentos de los barberos, que afectaban a la dotación de vestido, y, también ese año, licencia para ir a Italia, manteniéndole derechos y goce de gajes durante su estancia (Cruz Valdovinos, 2008: 114-119). En cuanto a su vida personal, estaba casado y tenía dos hijas. Había contraído matrimonio en 1618 con Juana Pacheco, tres años más joven, que era hija de su maestro<sup>4</sup>. Francisca e Ignacia nacieron en 1619 y 1621, casando la primera con el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo en 1633. Además, fue designado ujier de cámara en 1627 –oficio que traspasó en 1634 a su yerno (Cruz Valdovinos, 2008: 117)–.

## **1. EN TORNO A LA HISTORIOGRAFÍA DE LA TÚNICA DE JOSÉ**

*La túnica de José* despertó interés desde el mismo siglo en que fue pintada, aunque, con posterioridad, la atención que se le ha prestado ha sido desigual, incrementándose en años recientes los estudios sobre el cuadro, el único conocido del Antiguo Testamento de Velázquez. El comentario elogiándola se ha reiterado en la mayor parte de las historias sobre el arte español y sobre el célebre artista, salvo en ciertas etapas y por ciertos autores, especialmente en el tránsito del XIX al XX, a los que no satisfizo tanto<sup>5</sup>. Por otro lado, no hay que olvidar lo que significó el proceso desamortizador decimonónico y lo que supuso para los bienes que el monasterio albergaba (Portús, 2017: 18-19). El monje jerónimo Francisco de los Santos (1667, ff. 80r-81v) describió extensamente *La túnica* en la segunda edición ampliada de su libro sobre El Escorial, publicado inmediatamente después de que la obra llegara al

---

<sup>4</sup> Velázquez había entrado en el taller de Pacheco en diciembre de 1610, suscribiendo carta de aprendiz al año siguiente. El documento está disponible en: Recuperado el 22 enero 2019 de <https://www.ceeh.es/velazquez/carta-de-aprendizaje-de-velazquez-con-francisco-pacheco/>

<sup>5</sup> Portús (2017: 13-23) reflexiona sobre las razones que lo motivaron, en parte debido a los cambios en el gusto artístico, y estudia los vaivenes del cuadro en el siglo XIX. Por citar un ejemplo de glosa negativa, el renombrado crítico Cruzada Villaamil (1885: 67) lo trata con dureza. Categoriza que “es uno de los más débiles que salieron de sus pinceles”, que lo hizo “en la convalecencia de su enfermedad y en los momentos de transición de su primero á su segundo estilo” y que “no brilla por nada”. Si bien, reconoce que “para cualquier pintor de aquella época pudiera ser una verdadera obra maestra”. En cambio, la prensa temprana señala que era de extraordinario mérito. Véase, por ejemplo, el artículo titulado Velázquez, en *El Artista* (1835, 5 Enero, p. 13).

monasterio, y la consideró "pintura excelente". Ya, en 1637, el poeta portugués Manuel de Gallegos se había referido al dolor de Jacob representado por este "pincel preclaro" (recogido por Marías, 1999b: 278-279). Pacheco no la cita cuando escribe su tratado, pese a que había transcurrido poco tiempo desde su ejecución y que tendría noticias directas sobre la misma de Velázquez. Palomino (1724/1988: 223) afirma que este cuadro fue pintado en Roma y lo describe brevemente, pero con conocimiento. Afirma que Velázquez regresó con él y con *La fragua* y se los ofreció al rey, siendo colocados en el Buen Retiro y, después, *La túnica* iría a El Escorial. Por otro lado, personas cercanas a Velázquez o a su entorno escribieron biografías encomiásticas sobre el artista –algunas no localizadas (Riello, 2018; Aterido, 2007)– y, en ciertos casos, citaron la obra. En la segunda mitad del siglo XVIII, los ilustrados expresaron comentarios de admiración profunda al pintor. Desde Mengs a Jovellanos, pasando por Rejón de Silva, Ceán Bermúdez y otros muchos –también extranjeros– subrayaron su talento y su genio. Ponz llegó a señalar que *La túnica* era "de lo mejor que pintó" (resaltado por Portús, 2017: 9, 16). Si bien, la razón de su ejecución todavía no tiene una explicación que convenza (Pereda, 2017: 180) y, como toda obra de Velázquez, es compleja y, su estudio, inagotable. La historiografía actual no duda en proclamar que sintetiza sus logros como pintor en ese momento y que supone un punto de inflexión en su trayectoria.

De manera monográfica, el cuadro ha sido analizado en las últimas décadas por Colomer (1999, 2007), Marías (1999b, 2017), Boyd (2010), Pereda (2017), Portús (2017) y González García (2018). También ha recibido comentarios interesantes en catálogos de exposiciones sobre el pintor (Gállego, 1990; Kientz, 2015) o sobre aspectos de la pintura de su época (Mena, 2016). Las monografías sobre Velázquez de Harris (1982/1991), Gállego (1983), Brown (1986), Marías (1999a), Checa (2008), Cruz Valdovinos (2011), Company (2017) y otros muchos la han valorado en relación a su producción. Martín González (1960) y Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2004) se han centrado en sus lienzos de asunto religioso, rebatiendo el segundo el tópico sobre su escasa inquietud por estos temas. Pérez Sánchez (1992) y Brown (1991) lo situaron con atinados comentarios dentro de la historia de la pintura barroca española. Importante fue el libro de Garrido (1992: 219-233) sobre la técnica en Velázquez, advirtiendo cambios en soportes y materiales, así como el de Brown con esta autora (1998) redundando en estos aspectos y lo que implican. La tela en *La túnica* es más gruesa y se suele repetir que es indicio de su raigambre napolitana, como también el amarillo que utiliza. Las radiografías han demostrado ciertas alteraciones con respecto a la idea primera (Antelo, Gabaldón & Yravedra, 1991) y la

reflectografía ha permitido el acercamiento a cómo Velázquez trabajó las diferentes figuras (Portús, 2017: 52). Asimismo, las estancias en Italia de Velázquez han aportado nuevos enfoques y documentación relevante, especialmente sobre las cartas de recomendación (Salort, 2002 y 2012), centrándose algunos investigadores en el primero de sus viajes y en el momento artístico que vivía Roma entonces (Colomer, 2007). Desde fecha temprana y basándose en Pacheco y Palomino, siempre fue una etapa destacada por los investigadores (Justi (1888/1999: 251-300).

Angulo (2007)<sup>6</sup> significó un avance extraordinario para el conocimiento y estudio de Velázquez por muchas razones, pero, en particular, por su manera de aproximarse a los temas, abriendo el camino a reflexiones sobre la manera de componer y la búsqueda de modelos, pero también de fuentes literarias de inspiración (Portús, 2007a). Esencial fue su interpretación, basada en las *Metamorfosis* de Ovidio, de *Las hilanderas* como *Fábula de Aracne*, así llamado en el inventario de bienes de su poseedor Pedro de Arce en 1664, como publicó Caturlo (1948: 292-304). Avanzó en las relaciones arte y literatura. Respecto a *La túnica*, analizó la impronta que *El martirio de San Mauricio* de El Greco pudo dejarle. También señaló que se inspiró en *La Expulsión de los mercaderes del templo* y en *La curación del ciego* del mismo artista. En cambio, las posturas de las piernas de Jacob las relacionó con las del Sumo Sacerdote en *Cristo ante Caifás* de Durero (Angulo, 2007; Portús, 2007a: 28)<sup>7</sup>. Este camino de búsqueda de referentes ha avanzado con nuevas propuestas basadas en citas a modelos concretos de la Antigüedad (Gérard-Powell, 1996: 400; Portús, 2017: 58-59), grabados –de Antonio Tempesta y Bernard Salomon (Marías, 1999a y 2017: 71; Colomer, 1999: 43)– y obras diversas desde el Renacimiento hasta artistas de su tiempo, especialmente Poussin (Marías, 1999 y 2017; Colomer, 2007: 153; Portús, 2017: 57-60). Camón Aznar (1964: 407) incorporó las apreciaciones de Valbuena sobre el tratamiento del tema en la literatura de ese siglo y su relación con el cuadro.

Como en cualquier obra de Velázquez, hay debate y más cuando no se dispone de una fuente documental o cabe hacer diferentes lecturas. Hay discrepancias en si *La túnica* se concluyó en Italia o Madrid (Mena 2016: 177); si fue un deseo personal realizar el cuadro o si se trató de un encargo o una sugerencia (Calvo Castellón, 1988; 143-144); si quienes exhiben la túnica son los hermanos o los criados; si es determinante o no en el cuadro remarcar a José como prefiguración de Cristo; si hay o no otras intenciones que trascienden en la obra y otras cuestiones. Diversas

---

<sup>6</sup> El libro es un compendio de sus publicaciones sobre Velázquez en diferentes años.

<sup>7</sup> El comentario de *La túnica*, contenido en el catálogo de la exposición sobre Velázquez en el tercer centenario de su muerte (Velázquez, 1960: 85-86), se centró en estas aportaciones de Angulo.

circunstancias han hecho que *La túnica de José* y *La Fragua de Vulcano* se asocien y disocien. En los comentarios sobre una, es obligada la mención a la otra y viceversa. Las dos se hicieron durante el primer viaje a Italia, según Palomino. Ello supone análogas preocupaciones artísticas y que le rondaban por la cabeza los mismos modelos y corpus de obras que tuvo la oportunidad de ver entonces. Además, se han traído a relación otras cuestiones: la opción común de un formato grande y apaisado, componer considerando la gran manera (Pereda, 2017: 186), la circunstancia de la presencia de portadores de malas noticias, el ausente como protagonista del asunto narrado, la envidia como motivadora de los sucesos, el mismo número de figuras, la repetición de algún modelo y la constatación del dominio en la representación del cuerpo humano, por citar características que los vinculan (Portús, 2017: 32). El planteamiento de ligazones o no entre ambas obras ha generado argumentaciones diversas (Brown, 1986: 71-79; Colomer, 1999: 40 y 2007: 152; Valdivieso, 2004; Boyd, 2010; Marías, 2017). Se habla de si hacen pareja –compañeras según Angulo (2007: 102, 107)–; si las hizo a la vez o son consecutivas (Portús, 2017: 32); si *La fragua* fue terminada con posterioridad (Garrido, 1992; Brown, 1999: 210); si *La túnica* antecede; si constituyen dos mitades de un mismo problema (Pereda, 2017: 204-205) o si se pensaron para colgar juntas y reciben la luz de manera contrapuesta (Mena, 2016: 178). En *La fragua*, González Estévez (2008-2009: 412) habla de la mitología cristianizada y moralizante, como sucede en otros casos con este género. En cambio, en *La túnica* la mitología se introduce en un asunto bíblico. Justi (1888/1999: 282-288) fue pionero al hablar del engaño descubierto y del engaño consumado y resalta la elección de instantes críticos (González García, 2018: 216; Portús, 2017: 36), pues el episodio trata del momento del engaño (Pereda, 2017: 205); “momento expectante”, según Camón Aznar (1964: 403). Gállego (1990: 172) subraya la fuerza de la palabra en ambas. Kientz (2015: 190) recalca que en un caso se revela la verdad y, en el otro, una mentira, como se ha anotado con insistencia. De cualquier modo, la nómina de investigadores que ha mencionado esta obra ha sido inmensa.

Cabe destacar las aportaciones últimas. En 2017, Marías, Pereda y Portús publican estudios importantes sobre *La túnica de José*. Marías hace una reflexión minuciosa y excelente, retomando y avanzando sobre un artículo anterior (1999b). Recuerda los lugares donde estuvo el lienzo desde que fue realizado. Descarta que haga “pareja temática” con *La fragua*. Parte de una fuente esencial como es el testimonio del monje jerónimo Francisco de los Santos. Justifica las posibles influencias y láminas de Salomon y Tempesta, hace una propuesta de identificación de cada uno de los cinco hijos de Jacob representados y remarca la importancia de la



expresión de los sentimientos, basándose en el *Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura* de Lomazzo, publicado en la penúltima década del XVI. Este último aspecto ha sido tratado también por Colomer (1999 y 2007), quien aborda la obra, contextualizándola y planteándose lo que Velázquez pudo ver y lo que acontecía en la Roma de 1630, reflexionando sobre sus cuadros de historia –que apenas había tratado el artista con anterioridad–, salvo en *La expulsión de los moriscos*.

En el libro *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Pereda (2017:175-208) dedica un capítulo a la mentira, con un epígrafe que versa sobre *La túnica de José*. Lo relaciona con la retórica y, en concreto, con la retórica forense y efectúa una inteligente aproximación a la obra, centrándose en la mentira como “móvil narrativo”, en la pintura como “arte de ficción” y en “los límites de la evidencia”. Completo y muy riguroso es el libro de Portús (2017) sobre *La túnica*, con un espléndido trabajo de revisión y análisis historiográfico y con un estudio de gran interés. Finalmente, González García (2018) profundiza sobre la *disimulatio artis* en las obras tempranas de Velázquez, deteniéndose en *La túnica de José* y la anagnórisis, en tanto que se elige para ser representado el momento del reconocimiento por parte de Jacob de que la túnica ensangrentada pertenece a su hijo predilecto. Incide en la interpretación del episodio como ocultamiento de algo que está latente.

Numerosas publicaciones han aportado datos a la biografía de Velázquez y reflexionado sobre su formación y el ambiente en el que se movió en Sevilla, el poso humanista, la cultura emblemática y jeroglífica, la mitología y otras cuestiones, porque la bibliografía sobre el pintor es ingente y ha experimentado enfoques historiográficos diferentes, dependiendo de la época y del investigador. Finalmente, constituye un material excepcional la página web que recoge la documentación sobre Velázquez, actualizando corpus publicados anteriormente, tan importantes para el conocimiento de su producción<sup>8</sup>.

## **2. LA VARA DE LA ENVIDIA**

En el cuadro que se conserva en El Escorial, el pintor hace un alarde de conocimientos pictóricos de toda índole. El tercio inferior es un laberinto de pies en diversas posiciones, que evoca una cartilla de aprendizaje. Todo hace pensar en un estudio académico (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2004: 60): dominio del dibujo, plasmación de torsos desnudos, actitudes y emociones que transmiten los distintos

---

<sup>8</sup> Recuperado el 22 enero 2019 de <https://www.ceeh.es/velazquez-digital/busqueda/>

personajes, pavimento ajedrezado, alfombra sobre la que sitúa a Jacob y manera en que se afronta el tema. Aunque es mucho más (Marías, 1999b: 282).

En el suelo aparecen, como dejadas caer casualmente, dos varas. Una terminada en tau, a los pies de Jacob, advierte sobre su estatus de patriarca. La otra, a los pies de uno de los personajes que portan la túnica, no es lisa; muestra en la superficie brotes con puntas, tal vez restos de ramas o espinas. Sin embargo, en este cuadro nada es casual –en Velázquez nada es casual– y es muy arriesgado señalar que las varas han caído casualmente.

La envidia es el tema reconocido por los historiadores en este cuadro. Es el pecado capital del que trata este episodio de la historia de José y, para la ocasión, Velázquez, basándose en el relato bíblico y en Ovidio, diseña un espacio moral donde situar a sus personajes (Peña, 2018: 40).

### **2.1. El relato bíblico**

El relato sobre la túnica de José presenta matices según las distintas traducciones de la Biblia en las ediciones inmediatas en español. Sin embargo, dado el ambiente donde se concibe el cuadro, es plausible que la historia representada se base en el texto latino del Génesis, capítulo 37, de la *Vulgata Clementina*<sup>9</sup>:

<sup>18</sup> *Qui cum vidissent eum procul, antequam accederet ad eos, cogitaverunt illum occidere : <sup>19</sup> et mutuo loquebantur : Ecce somniator venit : <sup>20</sup> venite, occidamus eum, et mittamus in cisternam veterem : dicemusque : Fera pessima devoravit eum : et tunc apparebit quid illi prosint somnia sua. <sup>21</sup> Audiens autem hoc Ruben, nitebatur liberare eum de manibus eorum, et dicebat : <sup>22</sup> Non interficiatis animam ejus, nec effundatis sanguinem : sed projicite eum in cisternam hanc, quæ est in solitudine, manusque vestras servate innoxias : hoc autem dicebat, volens eripere eum de manibus eorum, et reddere patri suo. <sup>23</sup> Confestim igitur ut pervenit ad fratres suos, nudaverunt eum tunica talari et polymita : <sup>24</sup> miseruntque eum in cisternam veterem, quæ non habebat aquam. <sup>25</sup> Et sedentes ut comederent panem, viderunt Ismaëlitæ viatores venire de Galaad, et camelos eorum portantes aromata, et resinam, et stacten in Ægyptum. <sup>26</sup> Dixit ergo Judas fratribus suis : Quid nobis prodest si occiderimus fratrem nostrum, et celaverimus sanguinem ipsius ? <sup>27</sup> melius est ut venundetur Ismaëlitæ, et manus nostræ non polluantur : frater enim et caro nostra est. Acquieverunt fratres sermonibus illius. <sup>28</sup> Et prætereuntibus Madianitis negotiatoribus, extrahentes eum de cisterna, vendiderunt eum Ismaëlitæ, viginti argenteis : qui duxerunt eum in Ægyptum. <sup>29</sup> Reversusque Ruben ad cisternam, non invenit puerum : <sup>30</sup> et scissis vestibibus pergens ad fratres suos, ait : Puer non comparet, et ego quo ibo ? <sup>31</sup> Tulerunt autem tunicam ejus, et in sanguine hædi, quem occiderant, tinxerunt : <sup>32</sup> mittentes qui ferrent ad patrem, et dicerent : Hanc invenimus : vide utrum tunica filii tui sit, an non.*

Según este relato, por encargo de su padre, José va a buscar a sus hermanos que están con los rebaños. Cuando estos lo ven llegar, se proponen matarlo, arrojarlo

<sup>9</sup> Recuperado el 15 noviembre 2018 de <http://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>.

a una cisterna y culpar a las fieras. Rubén quiere salvarlo y sugiere echarlo a una cisterna vacía y solitaria para rescatarlo después. Así lo hacen, tras despojar a José de su túnica talar de colores. Mientras comen, divisan una caravana de mercaderes y Judá propone venderles a José. Cuando Rubén vuelve a la cisterna, ve que José ya no está y va a comunicárselo a sus hermanos. Entonces los descendientes de Jacob toman la túnica de José y la manchan con sangre de un cabrito. Después la presentan a su padre con la pregunta de si la reconoce. Queda claro el rol exculpatorio de Rubén y la postura ambivalente de Judá. Estas consideraciones son importantes a la hora de valorar las emociones que Velázquez asigna a sus personajes y su ubicación en el cuadro.

Por otro lado, este capítulo del Génesis comienza con una referencia a los motivos de la animadversión de sus hermanos, entre ellos, el sueño de las gavillas de trigo: la recolectada por José permanece erguida frente a las de sus hermanos que se inclinan.

## **2.2. La personificación de la Envidia**

Las *Metamorfosis* de Ovidio representan una fuente de inspiración cierta para Velázquez como manifiestan *La fragua de Vulcano* y *Las hilanderas*. En el libro II de las *Metamorfosis*. Ovidio personifica a la Envidia como una mujer pálida y escuálida, con los pechos verdes por la hiel; que se levanta perezosa y anda con paso desmadejado apoyada en un "bastón, al que en su totalidad rodeaban cadenas de espino" y "cubriéndose de negras nubes, por dondequiera que camina"; que no duerme; cuya mirada "nunca es recta"; que no sonrío si no es ante el dolor de los otros; con dientes enmohecidos y lengua empapada en el veneno de las víboras con las que se alimenta y que "devora y se devora a la vez"<sup>10</sup>.

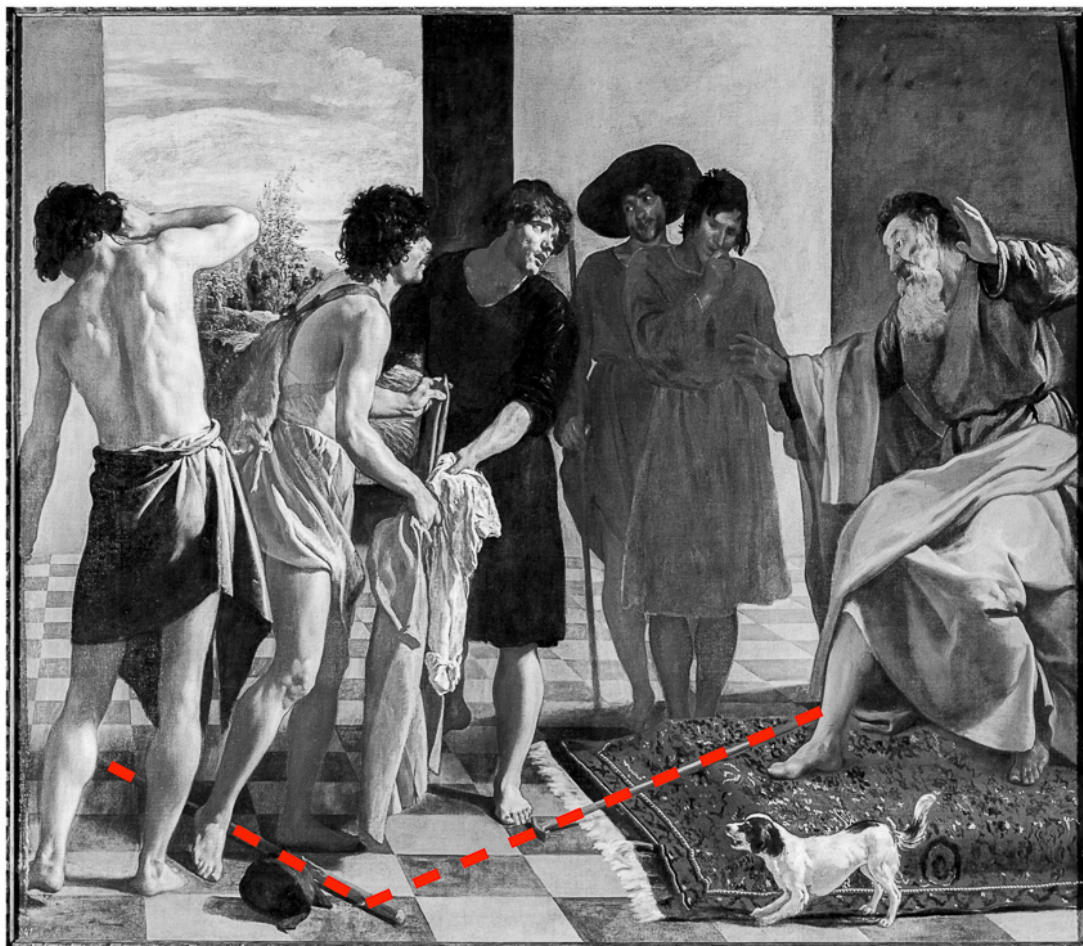
## **2.3. La "V" de Velázquez**

Velázquez hace un relato fidedigno de los hechos según el Génesis<sup>11</sup>, utilizando la descripción que Ovidio efectúa de la envidia como recurso expresivo. La vara de la envidia llena de espinas es la que aparece en el suelo, entre los pies del segundo personaje de la izquierda (Peña, 2018: 38-41). Junto a la vara del poder y justicia que pertenece a Jacob, delimita un espacio en "V" –oscurecido por una alargada sombra que es otra alusión a la envidia–, destinado a los envidiosos.

---

<sup>10</sup> Ovidio, 2003: 270-271. Se ha utilizado también la edición en español de 1595.

<sup>11</sup> A excepción de la presencia de la camisa (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2004: 61).



**LÁMINA 2. Esquema resaltando la disposición de las varas en *La túnica de José* de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez**

En los extremos de la composición Jacob y Rubén quedan fuera de este espacio, junto con el perro. Rubén se ha ganado ese lugar, oponiéndose a matar al hermano y sugiriendo meterlo en un pozo para liberarlo después<sup>12</sup>.

Otro personaje tiene un pie a cada lado del pernicioso límite y cabe identificarlo por ello. Es Judá que juega el ambiguo papel ya mencionado: evita la muerte de su hermano proponiendo venderlo a los ismaelitas como esclavo. Él ha dejado caer su vara de pastor –¿para poder sostener la túnica o porque le pincha en las manos?–.

Jacob manifiesta dolor y sorpresa ante la noticia que está recibiendo. Rubén, de acuerdo con su papel en la historia, muestra sufrimiento. El desenlace de los hechos ha sido contrario a sus propósitos y da la espalda a lo que está pasando. Judá

---

<sup>12</sup> Marías (1999b) argumentó sobre la clara identificación de Rubén.

defiende su patraña frente al padre y le muestra la túnica ensangrentada con la ayuda de un personaje vestido de negro, ambos adelantando el pie izquierdo, que es el de las connotaciones negativas y, si se retoma a Ovidio, podría aludir al “paso desmadejado”.

El vestido negro remite de nuevo a la envidia –cubierta de nubes negras–, al igual que la mirada extraviada –la envidia nunca mira recto– y morderse la mano –se devora a sí misma–<sup>13</sup>. De esta manera se representan el resto de los personajes, hermanos envidiosos y concedores del engaño.



**LÁMINA 3. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La túnica de José* (detalle), 1630, óleo sobre lienzo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, © Patrimonio Nacional**

Pero se advierten otras maneras de distinguir a los culpables de los inocentes. Los primeros adelantan, como se ha mencionado, su pie izquierdo. Los segundos lo

---

<sup>13</sup> Mariás (2017: 74) y Pereda (2017: 181-182) han reparado en la alusión a la envidia con la mano en la boca.

hacen con el derecho. También, como se ha señalado, Rubén da la espalda al engaño y al espectador; Judá aparece de lado, el siguiente de tres cuartos y el resto de hermanos de frente, pero con la cabeza levemente ladeada. ¿Se está diferenciando de esta manera el distinto grado de implicación?



**LÁMINA 4. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La túnica de José* (detalle), 1630, óleo sobre lienzo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, © Patrimonio Nacional**

En un cuadro como este, en el que todos los detalles corresponden a un plan narrativo concreto, el paisaje que se vislumbra por la ventana no puede ser inocuo; no puede tratarse únicamente de una argucia técnica para darle profundidad a la escena. Cabría pensar en una referencia al sueño de José que origina la situación, con el campo de trigo y una gavilla que se mantiene erguida al fondo rodeada de otras inclinadas<sup>14</sup>, al episodio del pozo o a otros. Sin embargo, nada hay de todo ello.

<sup>14</sup> Como está, por ejemplo, en las Logias Vaticanas que Velázquez vio (Marías 1999b).

Lo mismo sucede con el gorro situado a los pies de Judá, junto a la vara de la envidia. Puede tratarse de un recurso, pero existen razones que inducen a pensar lo contrario. Por un lado, es distinto al sombrero de ala ancha que lleva el hermano del fondo, pues es más un casquete con puntas, una caperuza con orejeras para guarnecer la cabeza. En segundo lugar, ha caído del lado de los no envidiosos y parece que no deba portarlo alguien culpable. Tal vez evoque al púleo, aunque no acaba en una punta sino en más. En su origen se relacionó con los hombres libres y con los esclavos –y José lo era entonces– a los que los romanos dieron la libertad, libertad negada a los envidiosos.



**LÁMINA 5. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La túnica de José* (detalle), 1630, óleo sobre lienzo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, © Patrimonio Nacional**

En este y en otros cuadros, Velázquez parece seguir un mismo método para concebir la obra: se apoya en los textos y le da a la escena un aspecto de

“normalidad”. De esta manera, lo obvio enmascara el verdadero valor semiótico. El personaje que se muerde la mano es un ejemplo claro en este sentido. Morderse el dedo puede ser un gesto natural cuando se quiere refrenar el impulso de revelar un secreto, pero es insignia de la envidia.

La vara de espinas está en el suelo para dejar libres las manos, la sombra que ocupa la “V” está determinada por la fuente de luz de la derecha, el hermano del fondo aparta la mirada de Jacob para dirigirla a los portadores de la túnica y la persona que se muerde la mano intenta no delatar el engaño. Todo “normal”, pero están hablando de la envidia, pues son sus atributos.

El monje jerónimo Francisco de los Santos recoge que el pintor habló del cuadro e identificó la presencia de Rubén y de Simeón<sup>15</sup>, pero no dice nada más, como si Velázquez ocultara sus intenciones para mantener el juego con el observador. *Las hilanderas* pasó por un cuadro costumbrista hasta que Angulo identificó el verdadero trasunto del cuadro: la disputa entre Palas y Aracne.

### **3. SOBRE LA TÚNICA DE JOSÉ**

*La túnica de José* es un ejercicio de superación y aprendizaje continuos (Brown, 1986: 77-79). Constata innovaciones pictóricas en la trayectoria de Velázquez respecto al tratamiento de la figura humana de cuerpo entero en su expresión y formalización del desnudo, disposición de luces y sombras y en la interpretación del episodio repleto de matices elocuentes. Velázquez demuestra su talento y conocimientos artísticos frente a las críticas que le reprochaban “que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza”, a lo que, según anécdota repetida de su conversación con el rey sobre este tema, él respondió al monarca: “mucho me favorecen porque yo no sé, que haya quien la sepa pintar” (Palomino, 1724/1988: 264; Ceán Bermúdez, 1800 V: 156-157). Hay cambios significativos en el tipo de tela, preparación pictórica, pincelada, color, tratamiento del espacio y perspectiva, entre otras cosas (Garrido, 1992: 219-233). Por otra parte, las alusiones a la envidia implican un desafío al espectador y le otorgan un valor encubierto. Refuerzan que, conociendo los recursos pictóricos, la idea y el ingenio son inherentes a la pintura como profesión liberal (Gállego, 1983: 85-86 y 1990: 37-39; Portús, 2017: 37), que no mecánica<sup>16</sup>. También *La fragua* ha sido interpretada como alegato de las artes

---

<sup>15</sup> Camón Aznar (1964: 405-406), Marías (1999b y 2017) y Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2004: 62) recogen la información que aporta el fraile jerónimo en su descripción del Escorial de 1667. Se cita a Santos de la edición de 1667, que amplía la de 1657 en que el cuadro todavía no se menciona porque no estaba en El Escorial. Las ediciones posteriores repiten lo mismo que la de 1667 sobre *La túnica*.

<sup>16</sup> Así lo explicaba el abogado Juan de Butrón en 1626 en *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura que es liberal, de todos derechos*. Antes lo habían hecho Gaspar Gutiérrez de los Ríos



liberales, en su distinción de las manuales (González Estévez, 2007-2008; Tolnay, 1961: 33-34). Con posterioridad, en *Las hilanderas* y *Las meninas* esta cuestión será esencial.

El recurso del tropo concede a la realidad común significados que pasan inadvertidos. Parece todo tan evidente y sin disonancias que apenas se perciben otras intenciones iconográficas y se olvida la capacidad polisémica de ciertos objetos y rasgos de la figura humana, que permiten otras explicaciones. El cayado, la montera y el zurrón, que cuelga a la espalda de Judá, son propios de los pastores, pero la vara caída entre los pies de este es una rama que pincha a quien la agarra e identifica a la envidia, que se daña. Es distinta a la de Jacob que, con su silueta en tau, denota que es bastón de mando; "arrimo de su ancianidad", en palabras de Santos (1667: f. 80v), quien resalta que los cayados se han arrojado al suelo. Este bastón evoca la lucha del patriarca con el ángel, cuando tocó y descoyuntó el muslo y le dijo que se llamaría Israel (Gén 32, 24-28; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2004: 63; Portús, 2017: 29).

El espectador es quien debe reconocer el mensaje de los indicadores dispuestos en el cuadro. El pintor oculta el artificio, según se aconsejaba desde Aristóteles, y se vale de la sencillez y naturalidad para encubrir (González García, 2018: 30-32). Dolce (1557/2010: 107) manifiesta que una cosa es "el ojo y otra el intelecto" y que es más fácil engañar a este, máxime si "está ensombrecido por la ignorancia o por la afección"; en cambio, el ojo es "menos falible", salvo que esté enfermo. En el horizonte interpretativo sobre la envidia, Velázquez requiere de Ovidio y sus connotaciones simbólicas e introduce aquello que puede incorporar sin que sea extraño. La envidia se consume afligida por el bien ajeno y termina siendo un castigo para el que la experimenta. Va haciendo el mal, busca la adversidad del otro y todo lo emponzoña y corrompe. Es perezosa, no duerme, tiene el cuerpo macilento, su semblante está pálido –reflejo de su interior mezquino y malicioso–, no mira recto, su lengua ensucia y hace mal con la mentira, lleva el báculo de espinas que hieren, evita la luz y deja niebla y humo al pasar<sup>17</sup>. En los estudios sobre *La túnica*, son constantes las alusiones al vicio que desencadenó los acontecimientos basándose en el Génesis y recordando a Santos (1667: f. 80v; Marías, 1999b: 293; Colomer, 2007: 154), quien

---

y los propios pintores al defender sus exenciones y privilegios, con pleito en 1627, y argumentaciones a su favor (Hellwig, 1999; Cruz Valdovinos, 2012; Sánchez Jiménez & Sáez, 2018: 9-29). Por otra parte, José era el hermano de los pensamientos, de las interpretaciones de los sueños, de las ideas, frente a los demás que trabajaban como pastores (Portús, 2017).

<sup>17</sup> En la edición castellana de Ovidio de 1595, figura un grabado con la Envidia llevando la vara de espinas y la traducción alude a tales descripciones. La Casa de la Envidia, que describe Ovidio, está llena de podredumbre y, en ella, no entra el sol sino que, privada de él, está en tinieblas y la penumbra cubre a los envidiosos.

asevera que la fiera “fue la envidia de los hermanos”. Martín González (1960: 28) llega a preguntarse si “se representa este pasaje o es una alegoría de la envidia”. Si bien, historiográficamente no se ha descendido tanto a hablar sobre cómo Velázquez la visualiza en el cuadro, salvo ciertas referencias de Marías (2017: 74) y Pereda (2017: 181)<sup>18</sup>.

Libros de diferente carácter y, particularmente, sobre cultura emblemática e iconográfica reiteran lo que Ovidio señala sobre la envidia. Covarrubias (1611: 342) recuerda la etimología latina *-invidere-* y se refiere al “mal videar; porque el embidioso enclava unos ojos tristazos y encapotados en la persona de quien embidia”. Habla del mal de ojo y constata su color macilento y cárdeno<sup>19</sup>. Cesare Ripa (1593/1987 I: 341-344)<sup>20</sup> –que extracta frases de Horacio, Ovidio, Plinio, Petrarca, Sannazaro y Alciato– denuncia la maldad de sus pensamientos; lividez en rostro y ojos; lengua venenosa; cabellos desordenados; mirada torcida –algún emblema señala que mata con la vista<sup>21</sup>–; mano en la boca simbolizando ociosidad y daño a uno mismo; que devora su corazón; que porta la espinosa vara; que huye de la luz y que está subyugada por el odio. Añade que el perro es animal envidioso –lo resaltan Della Porta (1586/2008: 179) y otros–, aunque en este caso no tiene esas connotaciones, pues depende del animal y del contexto<sup>22</sup>. Con sus ladridos –y merced a su olfato– advierte a Jacob del engaño (Gállego, 1990: 172; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2004: 63; Mena, 2016: 181; Pereda, 2017: 80; Marías, 2017: 74)<sup>23</sup>. Sobre la envidia, Andrea Alciato (1531/1975: 254) recalca que su “propio corazón muerde a porfía” y que “lleva un palo en la mano de abrojos/ Que le punzan las manos noche y día”. En *De humana Physiognomonia*, Della Porta (1586/2008: 60, 95, 174 y 1586/2007: 148, 175, 201, 251) cita la descripción que el filósofo estoico Polemón hace de este vicio y remarca que la palidez es señal del ánimo envidioso. Sobre sus rasgos, pormenoriza que las cejas se extienden a las mejillas –se observa esa

---

<sup>18</sup> Caso de la mano en la boca, como se ha indicado, y alguna mención a los rasgos fisiognómicos, según Lomazzo.

<sup>19</sup> Señala que también lo es “una lima sobre un yunque” –y cabe recordar *La fragua de Vulcano*– y menciona uno de los emblemas de su libro con el mote *Carpit et carpitur una*. Añade que la envidia nace en los más amigos, que son más “perjudiciales que los enemigos”. En el mismo sentido, Gonzalo Correas (1627/1924: 203, 454, 475, 29, 203, 307) recoge el siguiente refrán: “La Envidia del amigo, peor es que el odio del enemigo”. Otros refranes del mismo autor son los siguientes: “Envidia del vivo, del muerto olvido”, “Si la envidia fuera tiña, qué de tiñosos habría” y “Ténganme envidia y no me tengan mancilla”. Sobre envidiosos y envidiados, señala: “Al envidioso, aflasele el gesto y crécele el ojo”, “El envidioso no medra, ni quien de él vive cerca; o quien vive junto a él” y “Mejor es ser envidiado que apiadado”.

<sup>20</sup> Investigaciones recientes han vuelto a destacar la influencia de Ripa en algunas obras de Velázquez (Knox, 2009/2016: 44; Esteban, 2016).

<sup>21</sup> *Invidia visu enecat* señala el mote de uno de los emblemas de Juan de Borja (1680, n. 173: 352-353) respecto a este vicio y hablando del basilisco. Recuerda que por ella “se vendió à Joseph”.

<sup>22</sup> Es un perro pequeño, blanco y negro; diferente a los de caza que Velázquez representó en los retratos de la corte. Su instinto lo hace descubrir. En el episodio de la *Última Cena* del retablo mayor de la Catedral de Sevilla, que Velázquez conocía, un perro pequeño en primer plano se encarama a Judas, que lleva la bolsa con las monedas que recibe a cambio de su traición a Jesús.

<sup>23</sup> Company (2017) se ha detenido en el significado que tienen los perros en la obra de Velázquez.

disposición en el hermano que sostiene la camisa–, que son delgadas o gruesas y se separan de los ojos; la cara plana; los ojos pequeños, pálidos y hundidos; la nariz grande y el labio superior levantado –que el pintor sevillano procura remarcar en el hermano vestido de negro–; la mirada no es recta –como manifiestan dos figuras–; las orejas estrechas y largas –salvo en un caso, Velázquez no las muestra–; la boca hundida; los dientes puntiagudos; el mentón pequeño; las pantorrillas gruesas; el cuerpo encorvado y los hombros contraídos –que quizá lo haga visible en Judá–; los antebrazos cortos, “de forma que para comer es preciso acercar la cabeza a las manos” –como denota la representación de uno de los hermanos–; la voz dulce y un mayor desarrollo de la parte izquierda del cuerpo. Juan Pérez de Moya (1585/1995: 234) señala que “la envidia viene del humor melancólico, el cual es terrestre, frío y negro, y por cuanto la piedra es fría, quisieron que la grande envidia tornase a los hombres en piedra”. Este pecado capital se asocia, pues, con el temperamento melancólico, vinculado a Saturno, a la tierra y a la bilis negra. Velázquez utiliza aquello que le interesa para visualizar la envidia en los hermanos de José<sup>24</sup>.

El formato apaisado y la ordenación de las figuras responde a modelos comunes en escenas de recibimiento de diferente carácter, donde la persona principal se sitúa elevada y generalmente sentada en un extremo, denotando su preeminencia y autoridad, como sucede con Jacob. Ciertos autores han observado vínculos con episodios de celebración de juicios, dado que comparten modos similares en la presentación de tales asuntos (Cruz Valdovinos, 2011: 120; Portús 2017: 54)<sup>25</sup>. Marías (1999b) y Warnke (2007: 80) resaltan las concomitancias con el dibujo de Patricio Cajés, *Entrega de la túnica manchada a Jacob*, conservado en la Biblioteca Nacional, que el maestro italiano efectuó en los años inmediatos a su muerte. Sería un bosquejo de una de las escenas de los frescos conservados sobre la vida de José para el Palacio de El Pardo, que continuaría su hijo Eugenio Cajés, y que Velázquez conoció (Portús, 2017: 56; Marías, 1999b: 288-289; Colomer, 2007: 216; Cruz Valdovinos, 2011: 122).

---

<sup>24</sup> La tercera figura de la izquierda manifiesta más intensamente rasgos fisiognómicos que remiten a la envidia. Quizá esta circunstancia refuerce la hipótesis de que este hermano pudiera ser Simeón, al que popularmente se le ha dado mayor responsabilidad en la decisión de la venta, aunque su nombre no consta en la Biblia en este sentido. Velázquez otorga diversidad a los semblantes, porque es exigencia de buen pintor y porque, pese a que son comunes los rasgos sobre los envidiosos enumerados en los distintos textos, no todos los hermanos fueron iguales en el ánimo interior, ni Velázquez lo reflejó de la misma manera en el rostro y en el cuerpo.

<sup>25</sup> Unos años después, José de Barcia (1693: 406-407) se referiría en uno de sus sermones a esta escena bíblica hablando del juicio de Jacob, en relación a que las excusas “que alega el pecador, serán sus fiscales en el juicio”. Quien fuera obispo de Cádiz, consideraba que Jacob no creía que la muerte de su hijo hubiera sido provocada por una fiera, pues la túnica de su defensa –que no podía estar “tan entera”–, era “el más cierto testigo” de la malicia de sus hermanos.

Aunque hay puntos de conexión con su producción del período sevillano, en *La túnica* es importante el cambio en su aproximación a la temática bíblica, muy escasa y con un tratamiento del asunto que no se arroja con la representación de lo cotidiano, como sucede en *Cristo en casa de Marta y María* y en la *Cena de Emaús*. Si en los ejemplos citados el motivo sacro se sitúa como cuadro dentro del cuadro, en *La túnica* se mantiene la presencia del vano, pero con otro sentido. La abertura del fondo es un motivo recurrente en Velázquez, aunque en este caso es un paisaje que da profundidad en esa zona y se sitúa en la pared paralela a los planos donde se desarrolla la acción, como también en *La Fragua de Vulcano*. El vano posee más entidad e implica un “un boquete claro, precisamente en el punto sensible de la composición” (Chastel, 1978/2015: 96-97, 100-103), en el que incorporará inmediatamente después, recogiendo un recurso pictórico tradicional, una figura tras la puerta, caso de *La Tentación de Santo Tomás de Aquino*, donde quizá pesó composicionalmente uno de los episodios de la vida de San Benito de Signorelli. No sería extraño que el paisaje representado tuviera algún simbolismo<sup>26</sup>. Delante se identifica un ciprés, vinculado a lo funerario y que enlaza con el tema de la muerte. Detrás, es posible que se sitúe un álamo blanco, aunque por su porte y otros detalles podría ser algún otro árbol. Según Covarrubias (1611: 58-59), es árbol infeliz que remite al tiempo, de cuyas flores se hacía un ungüento para el dolor<sup>27</sup>.

Frente a los ámbitos monumentales preferidos como fondo por la pintura italiana y francesa para los temas históricos, Velázquez opta por una arquitectura desornamentada y de gran simplicidad como “escenario de la tragedia” (Pereda, 2017: 181). Esta elección va bien al episodio que acontece en la casa familiar de Jacob y no distrae la atención. En territorios de la monarquía hispánica, la sobriedad de raigambre escurialense todavía persistía en el quehacer constructivo. En algunas copias posteriores de *La túnica*, el interior se magnifica con pilastras a un lado y una columna al otro<sup>28</sup>. Santos (1667: f. 80r) resalta la adecuación de la arquitectura:

---

<sup>26</sup> Las nubes se disponen en estructuras que manifiestan distintos grados de opacidad. Sobre su simbolismo, véase Damisch (1972/2002).

<sup>27</sup> Otros árboles se asemejan a este como el abedul, pero es cuestión de ahondar de estos sugerentes aspectos de la vegetación velazqueña en el futuro. Como redundo Alciato (1549/1975: 229) y matiza Gracián (2011: 163) en *Arte de ingenio, tratado de la Agudeza* (1642), el álamo no tiene fortaleza ni fruto, está vinculado a Hércules y es “jeroglífico del tiempo”. El *Populus alba* se distingue por su hojas verdes por delante y blancas por detrás que abundaron en Italia y también en España. Ese color verde blanquecino parece estar en el follaje del árbol que se yergue. Pero hay otros en el cuadro. Ripa (1593/1987 I: 343), recogiendo al escritor humanista Sanazzaro, señala que a la envidia no la resguarda la sombra de árboles y cerros. Mi agradecimiento a Pilar Torrente, Pedro Sánchez Gómez y José Carlos Miralles por su ayuda.

<sup>28</sup> A finales del XVIII Pau Montaña no puso pilastras ni columna en el dibujo que copia esta obra (Portús, 2017: 12). Barrio (2000) localizó entre los bienes que Manuela de Argüelles llevó en 1722 a su segundo matrimonio “una pintura de Jacob copia de Velázquez, de quando le trajeron la camisa los hermanos de Joseph, de tres varas y dos terzias de ancho y dos varas y media de alto y perfil dorado”, valorada en dos mil reales. Es curioso que los autores de las copias no dan importancia a que una de las varas es espinosa.

“Muéstrasse en la Pintura, la habitación, y Casa de Jacob, de edificio fuerte, y noble, de capacidad, distancia, y altura, con toda proporción”, con el suelo que hace “una dilación muy espaciosa y larga”. No enseña el techo, pero sí el pavimento ajedrezado, con fuerte desplazamiento del punto de fuga hacia un lado y ejemplificando el dominio de la perspectiva y la influencia de Tintoretto (Pereda, 2017: 181; Boyd, 2010: 206; Brown, 1986: 77). En él apoyan los pies descalzos del tipo más común, el egipcio, con los dedos progresivamente decreciendo desde el gordo. Velázquez los dispone en correspondencia con el movimiento de cada figura y según las posturas y los lineamientos del cuerpo. Recoge un repertorio muy completo de situaciones, demostrando que es capaz de representarlos en variedad de posiciones y con diferentes ángulos de visión e incidencia de la luz (Peña, 2018: 38-39). Es una argucia con la que denota que todo lo domina y que no es solo un pintor de cabezas, como se le había reprochado. Además, oculta los pies de los hermanos situados tras la tarima que eleva a Jacob. Asimismo, distingue a unos personajes de otros según el pie que adelantan, el derecho lo avanzan Jacob y Rubén y, el izquierdo, el resto de los que están en movimiento; con las connotaciones positivas o negativas que corresponden a un lado y otro del cuerpo.

Ni en *La fragua*, ni en *La túnica* hay figura que mire al espectador e introduzca en la escena, como sucede en la obra inmediata de *Los borrachos*, que Velázquez cobró en 1629. Solo hay varones, bien que en ciertos casos en que se representa este episodio aparece alguna mujer junto a Jacob. Es importante la colocación de las figuras y de los objetos en el cuadro. En *La túnica* se sitúa una persona de espaldas sin mostrar el semblante y con la mano derecha en los cabellos, otra de perfil, otra de tres cuartos y dos en sombras con la cabeza ladeada, como ya se ha indicado. Las figuras se reparten con una disposición menos compacta y más desahogada que en la obra inmediata de *Los borrachos* (Angulo, 2007: 104). Las radiografías revelan modificaciones en la disposición de algún rostro y otros cambios, especialmente en lo que afecta al segundo personaje de la izquierda (Antelo, Gabaldón & Yravedra, 1991; Garrido, 1992; Portús, 2017: 42). No es fácil dar identidad a todos los hermanos, porque tampoco se ofrecen datos en la Biblia que permitan reconocerlos por su papel en esta historia, salvo Rubén y Judá: uno al tratar evitar la muerte de José y otro al cambiarla por su venta como esclavo. Quizá a Velázquez no le interese que se sepa quién es cada uno, sino los que tienen mayor protagonismo. De modo que está Rubén (Marías, 1999b y 2017), el primogénito e hijo de Lea, que intentó salvar a José. De ahí, el sitio que ocupa fuera del lugar que alberga a los envidiosos. Su cayado no lleva espinas. Jacob dijo que era su fortaleza y el principio de su vigor (Gén 49, 3). El

aspecto robusto y musculoso evoca esta circunstancia (Marías, 1999b). Judá está con un pie a cada lado del bastón de abrojos, pues logró que no muriese su hermano, pero determinó su esclavitud<sup>29</sup>. Ambas figuras se distinguen del resto por su atavío. Llevan el torso descubierto y un paño sujeto por debajo de la cintura, que es excusa para disponer con habilidad la caída y sombras de los pliegues de la tela. El resto viste túnica con mangas y largo hasta debajo de las rodillas.

Santos (1667, ff. 80v-81r) señala que quienes llevan la túnica deberían haber sido pastores y que Velázquez no se atuvo al relato bíblico. Sin embargo, como ha sido destacado (Pereda, 2017: 197; Marías, 1999b y 2017), el fraile jerónimo afirma que eran los hijos de Jacob porque “le oyeron decir al Autor” –a Velázquez– que uno era Rubén, el “más piadoso con su hermano”, y otro Simeón –quizá el que acompaña a Judá–<sup>30</sup>. Se creía que Simeón era el más culpable de la venta de José y, junto con Leví, fueron los más vengativos por otros actos que acometieron y constan en la Biblia. Simeón fue retenido por José en Egipto cuando los hijos de Jacob fueron a pedir trigo y mientras no regresaban con Benjamín, como había exigido José cuando todavía no sabían quién era.

En *La túnica* y *La fragua*, Velázquez deja constancia del dominio del dibujo y de la anatomía –“cuerpos de lindas carnes”, según Santos (1667, f. 80v)–. Hay mayor libertad respecto al desnudo, siempre que sea honesto, con figuras rotundas de cuerpo entero, que retomaría, avanzando el tiempo y con mayores licencias, en la *Venus del Espejo* (Prater, 2002/2007). Se ha insistido en que, en *La túnica*, subyace la compleja problemática de la expresión, según los modelos vigentes de retorización del cuerpo en relación al ánimo, con el tratado de Lomazzo como referente, donde se cita la escena testamentaria de la historia de José (Marías, 1999b: 291; Colomer, 1999). Velázquez plantea el *pathos* y el *ethos*, con un acercamiento que varía según la fuerza emocional que corresponde de cada personaje, aplicando principios que conoce bien, como la variedad y adecuación a la edad y circunstancias de cada uno. Rubén y Jacob se sitúan en los extremos y el segundo, con larga barba blanca, viste túnica y manto, el único que lleva esta prenda –traje “llano y decente”, en opinión de Santos (1667: f. 80v; Marías, 1999b: 292), y “rostro venerable” y “mostrando el sentimiento más vivo” y el “corazón lastimado” y, según Palomino (1724/1988: 223),

---

<sup>29</sup> Además en el Génesis (49, 10) se afirma que la vara de gobernante no se apartará de entre sus pies, como tampoco su cetro, y que de su descendencia nacería el Mesías.

<sup>30</sup> Se considera que la opinión de Velázquez está muy presente en las palabras de Santos (Colomer, 1999: 42; Pereda, 2017: 187; Marías, 1999b), dado el contacto que ambos tuvieron durante las tareas de decoración y redistribución de cuadros que incumbió al pintor en El Escorial en la década de los cincuenta (Bassegoda, 2002 y 2004).

“lleno de amargura”<sup>31</sup>. En su caracterización, exteriorizan un padecimiento sincero por lo ocurrido a José. Santos (1667: f. 81r) afirma que los otros ven sufrir a su padre y muestran, “con ficción, su sentimiento”.

Destaca la monumentalidad de la figura de Jacob, padre de familia y protector. Está sentado y elevado, remarcando su dignidad y autoridad, sobre una tarima recubierta con una alfombra de colores sobre fondo rojo y con flecos blancos, que volverá a utilizar al regresar a España en el retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* del *Museum of Fine Arts* de Boston (Portús, 2017: 42). En el extremo superior apenas se ve una cortina –que cita Santos (1667: f. 80r) y aparece agrandada en copias de la obra realizadas posteriormente (Portús, 2017: 10-12; Marías, 2017: 66-68)–. En su movimiento agitado, Jacob muestra las palmas de las manos, con adelantamiento del pie derecho y no es casualidad que sea el diestro<sup>32</sup>. Santos (1667: f. 80v) describe lo referente a su expresión y señala que eleva cejas y frente, tiene vivos los ojos y abiertos los brazos. Velázquez dispone las manos de quienes sostienen las prendas de vestir de José exhibiendo el dedo gordo de la izquierda –lado irracional del cuerpo–<sup>33</sup>. Con él sujetan el cinto, en un caso, y la camisa, en el otro; camisa que según Santos (1667: f. 80v) fue una licencia para vestir el suceso y hacerlo más lastimoso. El pulgar sirve para agarrar y, en este caso, sujeta las pruebas de la mentira. Es el dedo asociado a la acción, porque permite hacer y declara intenciones<sup>34</sup>. Por otro lado, en este punto de la composición, junto al aspecto auditivo y de comunicación de una noticia, es esencial el tacto. El mensaje se refuerza con lo que expresan las manos y lo que portan.

El rostro oculto de Rubén y las torsiones y movimiento del padre y del primogénito reflejan sentimientos auténticos y muestran la instantánea de una emoción no refrenada (Harris, 1982/1991: 84)<sup>35</sup>. Frente al *pathos*, el *ethos* no es algo

---

<sup>31</sup> Marías (1999b y 2017) identifica a Rubén y considera que los hermanos que hay a su lado son Simeón y Leví, seguidos de Judá e Isacar. Además hace un estudio de los colores en sus cambios, procedencia y simbolismo. Alguno de ellos Velázquez los utilizará poco después en la *Tentación de Santo Tomás de Aquino*. La vida de José inspiró diversas obras de la literatura española de ese siglo y con anterioridad. En la comedia *Los trabajos de Jacob*, Lope de Vega incluye solo a cinco de los once hermanos de José, como sucede en el cuadro de Velázquez, aunque no son los mismos. También en otros textos se seleccionan y citan solo a algunos descendientes de Jacob y en algún caso es Leví quien sostiene la túnica (Portús, 2017: 26-29).

<sup>32</sup> Con esta disposición de las piernas, es posible que evoque la escultura de *Moisés* de Miguel Ángel (Peña, 2018: 39-41). Marías (1999b: 288) ha observado la deuda de esta figura con la del profeta Ezequiel de la Sixtina.

<sup>33</sup> Velázquez conocía el libro *Opus Mathematicum* de Johannes Taisnier publicado en Colonia en 1562 sobre quiromancia, fisiognomía y astronomía, con láminas donde se representaba el dedo pulgar y otras de toda la mano. En el inventario de sus bienes realizado en 1660, consta que lo tenía (Ruiz Pérez, 1999).

<sup>34</sup> Es el que distingue al hombre del mono. Hay castigos que implican cortar el pulgar diestro. Respecto a la disposición en perfil de la cabeza, Stoichita (2014/2016: 115), recogiendo a Schapiro, se refiere a su uso significando alteridad y como signo envilecedor. Recuerda ejemplos con representaciones de Judas y de verdugos.

<sup>35</sup> Pereda (2017: 188-189, 190-195) y Portús (2017: 30) hablan de “rostro avergonzado” y de “inefabilidad del dolor”. Lo relacionan con Agamenón cuando fue pintado por Timantes y ocultó su cara, significando sufrimiento y desesperación supremos por la muerte de su hija Ifigenia, a la que él había mandado sacrificar. Pereda recuerda el

pasajero. Los cuatro hermanos que se sitúan entre Rubén y su padre fingen, pero visibilizan la envidia interior en su rostro, en su cuerpo y en sus gestos. Simulan una tristeza por José que no es cierta. No obstante, la desdicha que ostentan los envidiosos no cesa. Tienen el ánimo afligido y apenado ante la bonanza de los demás. Es un rasgo que los distingue y que se manifiesta, aunque se añada aquí la tensión que experimentan ante su padre y el tormento de ser testigos de su angustia. La apariencia esconde, pero la lectura de los símbolos de la envidia revela lo que se disimula. Rodríguez de la Flor (2005: 17, 32-33) habla de las secuelas afectivas del engaño en el *theatrum mundi* y de su importancia en los códigos de conducta de las cortes del Barroco. Redunda en el tema de la hipocresía, el secreto y la ocultación. La "pasiones frías", inamistosas y tristes –con la envidia como protagonista– ocupan el "espacio del poder", donde no hay sitio para la verdad y se impone la disimulación. González García (2018) ha relacionado la disimulación con *La túnica de José*. En el ámbito de la vida familiar patriarcal, acontece el relato de una mentira, apoyada en la supuesta evidencia de una muerte remarcada por una falsa prueba. Esta se erige en objeto que permite el reconocimiento de José como portador de la prenda ensangrentada (González García, 2018: 28-30)<sup>36</sup>. El cuadro refleja las dificultades de convivencia entre los miembros de la estirpe de Jacob. Su hijo preferido, el soñador y el que acusa a sus hermanos ante su progenitor, es el odiado por estos. Quien contemplara el cuadro empatizaría con lo que implican los conflictos familiares, dificultades de trato paterno filiales y fraternales, roces y desavenencias habituales en la cotidianidad doméstica. Lo narrado en el lienzo responde a una situación extrema, pero parte de componentes relacionales comunes, enemistades e inestabilidades emocionales que sobrevienen en las familias y provocan desencuentros y rupturas. La gente lo entendería bien como algo propio de cualquier tiempo. Velázquez pregona la miseria de la condición humana, pero también constata que no todas las personas se comportan de la misma forma. Ahí está Rubén e, incluso, Judá. Otra cosa distinta es la acuidad del pintor y el gusto por los mensajes subrepticios o, cuanto menos, velados.

Velázquez selecciona una variada gama cromática y estudia dónde situar cada color, considerando el contraste con el tono que hay a su lado, pero también lo que a cada figura le concierne según su papel en la historia. En las prendas comienza de izquierda a derecha con azul y rojo, dos colores primarios. Sigue con el amarillo de la

---

tema de la calumnia en relación a la envidia. En otro sentido, ha habido comentarios diversos sobre las posibles influencias que tuvo Velázquez al representar esta figura.

<sup>36</sup> Resalta González García (2018) que en eso es distinta a *La fragua*. Véase también Valdivieso (2004). Para Pereda (2017: 185, 195, 198-199), la mentira constituye el argumento del asunto representado.



túnica de José, el hijo predilecto de Jacob. Se opta aquí por este color<sup>37</sup>, en lugar de la túnica de colores y de rayas que le regaló su padre. Continúa con el negro, como evocación del espíritu malvado y envidioso, pues a veces la alegoría de este vicio viste así. Este tono, que niega la luz y se vincula a la muerte, se contrapone al blanco de la camisa que se perfila delante, prenda que pertenece a José aunque no se cite expresamente en la Biblia, remarcando su inocencia infamada y manchada con la sangre de una mentira. Destaca esta prenda que tanto dice de la maestría del artista, con su disposición, dobleces y sombras grises y azules. Velázquez escoge el pardo y rojo para vestir a los dos hermanos del fondo; tonos que, con por situación más distante y umbrosa, pierdan intensidad y se difuminan. Concluye con Jacob de azul y gris, el tono de las cenizas y del abatimiento. El pintor procura llegar y conmover al espectador con su virtuosismo y su mensaje, haciéndolo testigo de un testimonio falso (Pereda, 2017: 207). Conmover era lo que repetidamente señalaban los tratadistas que debía conseguir un pintor. Así lo manifiesta, por ejemplo, Alberti, así como otros tantos, caso de Lodovico Dolce (1557/2010: 159). Palomino destacó esta intencionalidad en *La túnica* de Velázquez (resaltado por González García, 2018: 27).

## **5. CUANDO VELÁZQUEZ PINTA LA TÚNICA DE JOSÉ**

### **5.1. Sobre la estancia de Velázquez en Italia**

Italia supuso un rotundo giro en la carrera de Velázquez (Brown, 1986: 77). Para un artista que se distinguió por el estudio y la indagación constantes, debió marcarle profundamente el encuentro directo con obras maestras de todos los tiempos. A lo que allí aprendió, unió su experiencia y formación en Sevilla y Madrid, sus conocimientos y su ingenio. Realizó dos viajes a Italia con veinte años de diferencia. Uno de 1629 a 1631 para mejorar y perfeccionarse, según comentario del embajador de Parma (recogido por Brown, 1999: 210, entre otros)<sup>38</sup> y lo hizo con gran aprovechamiento (Palomino, 1724/1988: 221-222). El segundo de 1649 a 1651, con un encargo del rey para comprar obras de arte. Se conocen con cierto detalle gracias a una fuente primaria esencial, como es el testimonio de Pacheco (1649/2009: 206-209), su suegro, ratificada y completada en el siglo siguiente por Palomino (1724/1988: 218-224). Aunque era un destino que anhelaba desde antes –gran deseo, según Pacheco (1649/2009: 206) y Palomino (1724/1988: 218)–, se considera

---

<sup>37</sup> Es el color de la envidia y la traición, pero no es José el que las experimenta sino el que las sufre, y el amarillo suele aludir a la personalidad del que la viste. Stoichita (2014/2016: 114-115) habla de la indumentaria amarilla, habitual de Judas, como color de la traición, pero también se refiere al cromatismo de la alteridad. Para Marías (2017: 74) es la esperanza. Portús (2017: 42) no cree que las tonalidades tengan una intención simbólica, sino descriptiva. Brown (1986: 78-79) destaca el color y la luz en este cuadro.

<sup>38</sup> Las cartas se transcriben en: Recuperado el 25 abril 2019 de <https://www.ceeh.es/velazquez-digital/busqueda/>. Tiffany (2012: 142) manifiesta que progresó como pintor de historia.

que sus conversaciones con Rubens, cuando este estuvo por segunda vez en España entre 1628 y 1629, fueron determinantes para culminar la decisión de ir y que la estancia fue muy beneficiosa para él (Brown, 2002). Del mismo modo, también fueron importantes sus contactos anteriores con artistas italianos (Aterido, 2007: 86-87). Respecto al primer viaje, Velázquez embarcó en Barcelona junto con Ambrosio de Spínola, a quien retrataría a su regreso en *Las Lanzas*. Atracó en Génova, donde había permanecido hasta poco antes Van Dyck, discípulo de Rubens. Pasó por Milán, Venecia, Ferrara, Cento –para visitar a Il Guercino–, Loreto y, sin parar en Bolonia (Palomino, 1724/1988: 221), llegó a Roma. Después fue a Nápoles, donde Ribera pintaba por esos años *Demócrito* –anteriormente identificado como *Arquímedes*, fechado en 1630–, *La mujer barbuda* –que concluyó en 1631– y otras obras. Colomer (2007: 152) habla de *La fragua* y *La túnica* como “cuadros a la romana” y pondera que el maestro gozó de una libertad para trabajar que nunca había tenido. Frente a la censura –y consiguiente autocensura– que los artistas españoles soportaban ante el control de la Inquisición, el dibujo de academia con modelo vivo debió dejarle huella. Velázquez presenta torsos desnudos en los dos cuadros citados y, en *La túnica*, encuentra el modo de hacerlo sin que el tema lo justifique. La representación del desnudo, considerado lascivo, era siempre un problema, aunque se hiciera con el obligado decoro. Cualquier artista lo sabía bien, pero Velázquez conocería todavía más sobre los problemas surgidos a través de Pacheco, que fue censor del Santo Oficio.

El pintor Jusepe Martínez, amigo de Velázquez, sintetiza en pocas y elocuentes frases lo que significó la estancia y valora lo que allí pintó. Pondera las ventajas de llegar como pintor del rey. Manifiesta que contempló “las mejores obras así antiguas como modernas, así de estatuas como de bajo relieves”, insistiendo reiteradamente en la mejoría que causaron en su arte –“y de haberlas visto quedó muy mejorado en el estudio” (Martínez, 1853/1988: 195-196; Harris, 1982/1991: 84; Brown, 1986: 78-79)–. En otro sentido, afirma que el maestro sevillano impresionó con su dominio del retrato, “dejando admirados” a entendidos y pintores. Finalmente, resalta que volvió llamado por el rey, “con harto desconsuelo suyo”, pero que “vino muy mejorado en el arte perspectiva y arquitectura” y añade que “llegó a Madrid con algunas pinturas excelentes”.

Tuvo la fortuna de llevar útiles “cartas de favor” a instancias del conde-duque de Olivares (Palomino, 1724/1988: 219) y de contar con personas que le atendiesen y facilitasen el acceso a los lugares, en su recorrido por estas tierras y, especialmente, durante su estancia en Roma; aunque en alguna carta, como la del embajador de Parma, se advierte de que Velázquez trate de espiar (Pérez Sánchez, 1990; Colomer,

2007; Salort, 2002 y 2012)<sup>39</sup>. En Ferrara, recibió la hospitalidad del cardenal y coleccionista Sacchetti, a quien había conocido en Madrid. Él lo puso en contacto con Il Guercino en Cento, de quien tomó la forma de plasmar la monumentalidad de las figuras y el tratamiento de los temas, con el “potencial dramático” que manifiestan ciertas escenas que este pintó del Antiguo Testamento (Prasad, 2003: 390-391). En Roma, le atendió el cardenal Francesco Barberini (1597-1679), sobrino de Urbano VIII, a quien había conocido y retratado en Madrid<sup>40</sup>, cuando estuvo en España en 1626, con su datario –y, después, nuncio– Giovanni Battista Pamphili, a quien Velázquez retrataría ya como papa Inocencio X cuando fue de nuevo a Roma (Giordano & Salort, 2004: 160-161). Velázquez tuvo la suerte de contar con la ayuda de Manuel de Zúñiga Acevedo y Fonseca, VI Conde de Monterrey y cuñado del conde-duque de Olivares, que era embajador en la Santa Sede en los años 1628 a 1631. Después sería virrey de Nápoles, con un papel esencial en el envío de obras de arte, plantas, reposteros, carrozas y otras piezas para el Palacio del Buen Retiro (Simal, 2013 y 2017), donde *La túnica de José* estuvo durante tres décadas.

Historiográficamente se ha insistido en lo que significó para Velázquez la inmersión en la pintura veneciana y la huella que dejó en él la impronta del color y la pincelada suelta, pese a que ya había visto en la corte obras de Tiziano –y había sido testigo de cómo Rubens copiaba a aquel maestro–, de Tintoretto –de quien se suele afirmar que tomó el suelo ajedrezado de *La túnica*– y de Veronés. En Roma pudo ver lo que El Vaticano atesoraba, las esculturas antiguas de la Villa Medici y otras muchas piezas artísticas en iglesias y lugares diversos. Además, conoció a coleccionistas y artistas. Estudió muy especialmente a Rafael y Miguel Ángel. En esos años se daban cita en Roma numerosos maestros de valía. Trabajaban Reni, Dominichino, Sacchi, Cortona, Stanzione y Poussin, así como escultores de la talla de Bernini, Algardi o Duquesnoy. Por entonces, la impronta de Caravaggio había dejado paso a la influencia de lo neoveneciano y del clasicismo de raigambre boloñés (Colomer, 2007), previo a la explosión barroca. En Roma estaban por entonces los pintores bambochantes –*bambocianti*–, que optaban por la pintura de género con representación de la cotidianidad, que trajeron artistas holandeses como Pieter van Laer (Colomer, 2007: 148).

Velázquez se había impregnado del naturalismo que arraigó hondamente en España, destacando la influencia que sobre él ejerció Tristán en su juventud

---

<sup>39</sup> Recuperado el 25 abril 2019 de <https://www.ceeh.es/velazquez-digital/busqueda/?accion=buscar&lugar=&texto=embajador+Parma&periodo-inicio=&periodo-fin=>

<sup>40</sup> El célebre anticuario Cassiano dal Pozzo, secretario del cardenal, relataría en su diario que el citado retrato de Barberini no fue muy del gusto de este (Giordano & Salort, 2004: 160-161; Brown, 1990: 140).

(Navarrete, 2015: 56). En *La túnica*, se muestra naturalista (Portús, 2017: 55). Como buen pintor, parte del natural, pero, en ciertas posturas y ademanes, se inspira y apoya en la escultura y en la pintura que le interesan, sean antiguas o modernas – Pereda (2017) considera que Velázquez hace patente el debate entre antiguos y modernos–. En sus figuras puede haber varias deudas artísticas, pero ofrece su impronta (Portús, 2017: 57) y, según Harris (1982/1991: 85), suele ocultar el modelo.

Como sintetiza Brown (1999: 210-211 y 1986: 77), en *La túnica de José Velázquez* “recita las lecciones aprendidas sobre cómo representar un relato bíblico en estilo elevado y digno”, consiguiendo una obra plena e italianizante. Este cuadro y *La fragua* evidencian el impacto que le causó la estancia en Italia y la huella que sobre él dejaron las corrientes estilísticas imperantes en Roma, que unió a su poso cultural. Sin duda y como ha sido reiteradamente destacado, suponen un avance importante respecto a la obra inmediata de *Los borrachos*.

## **5.2. Velázquez envidiado**

Como otros grandes maestros, él no fue una excepción y su trabajo despertó más de un resquemor al llegar a la corte y a lo largo de toda su carrera (Alpers (2005: 159-161). Proliferan comentarios tempranos sobre la envidia que Velázquez suscitó y las vicisitudes por las que tuvo que pasar. A veces, los testimonios pertenecen a personas próximas y algunas de tales observaciones se refieren a los primeros años en que el artista se instaló en la corte, fue a Italia y pintó *La túnica*. En opinión de Palomino (1724/1988: 264, 271), “sobre ser muy envidiado, se conservó nunca envidioso” y agrega que incluso “después de muerto le persiguió la envidia”. Su maestro, Pacheco, lo resalta en diversas ocasiones. Comenta que, en 1626, se puso en la calle mayor de Madrid el retrato ecuestre que Velázquez había hecho del monarca, “con admiración de toda la corte e invidia de los de l’arte”, añadiendo “de que soy testigo” (Pacheco, 1649/2009: 205). Jusepe Martínez (1853/1988: 194, 195) indica que su habilidad como retratista provocó críticas: “[...] pero como la envidia no sabe estar ociosa, procuró deslucir la buena opinión de nuestro Velázquez, sacando por una línea y no recta, unos censuradores (que es una semilla o cizaña sembrada por todo el campo del mundo) que se atrevieron a decir que no sabía hacer sino una cabeza (disparate como de envidiosos)”. Explica que los cuadros de los maestros que compitieron con él para efectuar la expulsión “de los moros” se colgaron en palacio y “la envidia quedó arrinconada”, siendo “el pintor con más estimación”. También Jovellanos, como otros muchos, remarca que descollaba como “Atlante de la pintura”

y que, por entonces, había “un enjambre de artistas aventureros”, que ejercitaban “las nobles artes como profesión mecánica y servil” y que, cuando Velázquez fue por primera vez a Italia, su “reputación era ya superior a los tiros de la envidia y a los reveses de la suerte; pero no había corrido aun todo el campo de gloria que le señalara la fortuna” (Jovellanos, 1781/2014: 76-78).

A los favores y cargos que Velázquez obtuvo (Marías, 1999a: 71-73; Cruz Valdovinos, 2008) y las palabras encomiásticas que sobre él se escribieron, se unen los importantes cometidos que logró tras concursar con reputados pintores. Es el caso de lo sucedido en 1627 cuando se le adjudicó la realización de la *Expulsión de los Moriscos*, hecho histórico ocurrido unos años antes por orden de Felipe III. Giovanni Battista Crescenzi y Juan Bautista Maíno eligieron la propuesta del artista sevillano frente a otras. Aunque la obra que Velázquez efectuó sobre este asunto ardió en el incendio del alcázar, persiste el dibujo de Vicente Carducho sobre la expulsión, que fue uno de sus contrincantes. En el tratado de este último, publicado en 1633, ciertas apostillas despectivas delatan su nada benévola actitud ante su adversario, aunque sin citar nombre (Aterido, 2007: 83-84; Angulo & Pérez Sánchez, 1969: 87-88; Martín González, 1958). Tampoco lo menciona Lope de Vega, que se solidarizó con su amigo florentino mediante su silencio respecto a Velázquez (Sánchez Jiménez, 2013: 758-775). Por demás, también levantaría suspicacias que se moviera en el círculo de los poderosos: junto al rey, aristócratas, diplomáticos, anticuarios, personas del alto clero, artistas y toda una sociedad que vivía o acudía a la corte del monarca español<sup>41</sup>.

Ciertamente que la envidia es una constante en profesiones marcadas por la rivalidad en la obtención de encargos, alcanzar mayor prestigio y poseer más dinero y bienes. Giorgio Vasari lo resalta para la pintura y manifiesta que “es vicio particular de profesores de nuestro arte”, como recoge Graul (2015), examinando cómo ciertos artistas contrapusieron a este vicio la virtud de su maestría y buen hacer. Fontcuberta (2017) ha analizado cómo se valieron de sus obras para aludir con mayor o menor sutileza a una situación que les afectaba directamente –bien por la circunstancia citada o por enemistades, enfrentamientos y críticas–. Advierte que, a veces, lo hicieron mediante un mensaje encubierto en forma de *topos* y con su obra como instrumento de libertad de expresión. Portús (2008) se ha centrado en las referencias a este pecado capital que figuran de escritores y artistas en retratos y autorretratos. *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano* relatan hechos motivados por la envidia,

---

<sup>41</sup> Por otra parte, cuando fue a Roma Velázquez sería testigo del ambiente de competitividad artística que allí se vivía (Salort, 2002; Colomer, 2007).

como apuntó tempranamente Justi. Sebastián (1983) se refiere a *La fragua* como demostración de saber hacer frente a los envidiosos. En *La túnica*, cualquiera que conociese este episodio de la historia sagrada, en una sociedad religiosa como era la del Antiguo Régimen, sabía que en el origen estaba el odio que José provocó en sus hermanos. Si bien, no se tiene la certeza de que Velázquez quisiera aludir a la situación que él experimentaba. No obstante, en el cuadro hay mensaje sobre la envidia que interpelan al espectador<sup>42</sup>.

## EPÍLOGO

*La túnica de José* es un compendio visual de lo que expresan los tratados sobre pintura, como también lo son otras obras de Velázquez, y ejemplariza la actitud del artista ante la tradición y el clasicismo. Se ponga donde se ponga el foco de atención, todo lo supera y en todo destaca. Es culminación de un conocimiento progresivo de la pintura, pero también de demostración de numerosas cuestiones que la literatura artística asevera. Es la palabra que se hace imagen o la imagen que se puede hacer palabra. Es manifiesto de saber y de capacidad. En el cuadro, Velázquez refleja que domina las cuestiones reiteradamente postuladas por los teóricos de la pintura sobre el buen hacer, que requiere de la idea y de la ejecución. Denota que estudia intensamente el asunto a representar y el tema le da el pretexto para hacer exhibición de sus destrezas en cada uno de los principios que requiere la práctica pictórica. Es todo un alarde de destrezas en dibujo, color, composición, luz, perspectiva, anatomía, fisiognomía, expresión, etc. Está lo que un buen maestro debe haber aprendido y transmitir a sus discípulos. En este sentido, *La fragua de Vulcano*, tan cercana y tan distante de *La túnica de José*, obedece a los mismos propósitos. Ambas tienen como fuente de inspiración a Ovidio; si bien, se acude al poeta romano en géneros pictóricos distintos y de forma diversa. Además, a Velázquez le interesa increpar al espectador con su lenguaje críptico.

El pintor sevillano elige un asunto del Antiguo Testamento, que, *a priori*, podría parecer que no se prestaría demasiado a permitir un despliegue como el que hace. La envidia desencadena el episodio representado de José: "sus hermanos le tenían envidia" (Gn 37, 11). Por tanto, es clave interpretativa y seña de identidad para *La túnica de José*. Pese a la pluralidad y complejidad de lecturas que el cuadro ofrece, en el pensamiento y en la planificación narrativa de Velázquez está presente este pecado capital. El artista revela claras intenciones de comunicación centradas en el mal que asola a los descendientes de Jacob y, en consecuencia, hay señales que remiten

---

<sup>42</sup> Roe (2015) ha estudiado el tratado de Pacheco en relación a la recepción del espectador culto. Velázquez sería consciente de esta circunstancia respecto a su obra.

inequívocamente a él. En esta escena de la historia sagrada, no encajaría incorporar la alegoría de la Envidia simbolizada por una figura femenina con sierpes como cabellos, pero sí signos que hagan posible reconocerla, como también a los envidiosos. El maestro se vale de artificios y encubre, con la (ir)refutable realidad, otros mensajes mediante el desafío del tropo, que redirige a significados figurados. Trasciende lo evidente y reparte pistas que hay que descifrar sobre este vicio, llamado repetidamente peste de la que no hay provecho. Las claves para la identificación de la envidia las proporciona Ovidio en las *Metamorfosis* y Velázquez las visualiza en el lienzo. El pintor vence la dificultad de aplicar los recursos de la mitología al tema bíblico. En *La túnica de José*, se manifiestan elementos y convenciones que obraban en el imaginario sobre este pecado capital y que están contenidas en libros diversos. Alciato y Ripa, citando al mencionado poeta romano y a otros escritores, hablan del vicio del pesar por la prosperidad y pujanza de los demás y reiteran sus caracteres. Junto a la influencia que la cultura emblemática y jeroglífica ejerce sobre Velázquez, están los aspectos fisiognómicos. Della Porta detalla los rasgos del envidioso, que el artista selecciona e incorpora a su manera y como le interesa. Los autores citados están en su biblioteca y los maneja con asiduidad.

La vara es objeto habitualmente usado por los pastores y, en la Biblia, ha experimentado prodigios convirtiéndose en serpiente y floreciendo. Sin embargo, el báculo con espinas es atributo de la envidia. Así figura en numerosos grabados y en otros que ilustran libros, como las *Metamorfosis* o los *Emblemas* de Alciato. En *La túnica*, se tira al suelo y divide el espacio. Junto al bastón en tau de Jacob, conforma un ámbito en el que quedan atrapados los envidiosos, con su perversidad y mentira. El envidioso se construye su propia celda de miseria. Es importante quién está dentro y quién fuera. El engaño está dentro y se alude al envidiado a través de las prendas falazmente ensangrentadas. Velázquez dispone un esquema compositivo con los hermanos envidiosos encerrados en el centro entre Rubén y Jacob, que quedan fuera, y Judá a mitad. Hay una zona umbrosa que tiene un valor simbólico esencial y se distingue de las sombras que están en relación al foco de luz que entra por un lado, ilumina a algunos hermanos y hace perfilar la sombra más intensa y oscura de sus piernas sobre el pavimento. La vara con pinchos constituye un límite que parte moralmente el lugar. Además, los atributos de la envidia acusan a quien la sufre, como evidencian los rasgos faciales y el color de ciertas prendas. Cada una de las partes de la cara puede expresar algo que hable de este vicio, pero destacan los ojos. La etimología latina de la palabra envidia –*invidia*, de *in* y *videre*– remite a ver, incluso se habla de mal de ojo. No mirar recto caracteriza a los envidiosos y Velázquez

lo sabe. La mano en la boca, también. En otro sentido, cabría considerar la segmentación del espacio a partir de la prolongación de la vara de Jacob. Quedarían a un lado los culpables del engaño –envidiosos y no envidiosos– y, al otro, el patriarca con su fiel perro ladrando y advirtiendo.

La llamada a desentrañar valores ocultos en la obra de arte gustaba en los ambientes aristocráticos y humanistas europeos, que apreciaban los desafíos doctos. Iban dirigidos a quienes conocían los códigos. Si bien, el pintor sevillano se valió de ellos con anterioridad a su llegada a Madrid. Su suegro y maestro se movió en destacados círculos de intelectuales en Sevilla y él no sería extraño a ellos. Velázquez tiene agudeza y sensibilidad para efectuar juegos de disimulo y domina el arte de la simulación, tan usual en el entorno de la corte, que, en este caso, se manifiesta en la pintura. Juega con el espectador y le instiga para que interprete, como hacía José con los sueños. Por otra parte, da proximidad a un tema lejano, como sucede con las relaciones entre padres e hijos y entre hermanos, más cuando se trata de descendientes en la ancianidad, caso de Jacob con José y Benjamín. En cualquier tiempo, acontecimientos de vidas familiares se han visto alterados, cuando no perturbados con hostilidades y desafectos, por las preferencias de los progenitores sobre unos descendientes frente a otros, con los consiguientes tratos de favor o de entrega de bienes. Se trata de un asunto de interés y eterna actualidad.

En suma, la complejidad de los cuadros de Velázquez hace que estén abiertos a enfoques diversos. *La túnica de José* tiene un potencial inagotable e implica una suerte de persistencias, evoluciones y rupturas que evidencian su talento y versatilidad. En este estudio, se ha querido destacar la manera de aludir a la envidia y de mostrar la crueldad de los envidiosos. Como le dice Don Quijote a Sancho en la segunda parte de la célebre obra de Cervantes, la envidia es “raíz de infinitos males y carcoma de las virtudes” y “no trae sino disgustos, rancores [sic] y rabias”.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Alciato, A. (1531/1975). *Emblemas*. Madrid: Editora Nacional.
- Alpers, S. (2005). *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. New Haven: Yale University.
- Angulo, D. (2007). *Estudios completos sobre Velázquez*. Intr. J. Portús. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Angulo Íñiguez, D. & Pérez Sánchez, A. E. (1969). *Historia de la Pintura Española. I Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.



- Antelo, T.; Gabaldón, A. & Yravedra, M. (1991). Uno de los rostros pintados por Velázquez en "La Túnica de José" desvelado por la radiografía. En *Velázquez y el arte de su tiempo* (pp. 171-175), V Jornadas de Arte CSIC, Madrid: Alpuerto.
- Aterido, Á. (2007). La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social. En J. Portús (Ed.). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el siglo de Oro* (pp. 72-93), cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Barcia y Zambrana, J. (1693). *Despertador Christiano de sermones doctrinales sobre particulares asuntos*. Cádiz: Cristóbal de Requena.
- Barrio Moya, J. L. (2000). La túnica de José de Velázquez entre los bienes de la dama extremeña doña Manuela de Argüelles. En *Asociación cultural de estudios de Extremadura*. Recuperado el 20 abril 2019 de <http://www.chdetrujillo.com/una-copia-de-la-tunica-de-jose-de-velazquez-entre-los-bienes-de-la-dama-extremena-dona-manuela-de-arguelles-1722/>
- Bassegoda i Hugas, B. (2002). *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Bassegoda i Hugas, B. (2003). La decoración pictórica de El Escorial en el reinado de Carlos II. En J. L. Colomer (Ed.). *Arte y Diplomacia de la monarquía de la monarquía hispánica en el siglo XVII* (pp. 35-59). Madrid: Fernando Villaverde ediciones.
- Bassegoda i Hugas, B. (2004). Velázquez y la decoración pictórica de El Escorial en 1656. En *Symposium Internacional Velázquez* (pp. 311-328). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. Edición electrónica de Michael Tveedale, Londres, 2005. Recuperado el 15 noviembre 2018 de <http://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>.
- Borja J. (1680). *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens.
- Boyd, S. (2010). Engaged but not Married?: Diego Velázquez's *La Túnica de José* and *La Fragua de Vulcano*. En A. Coroleu & B. Taylor (Eds.). *Humanism and Christian Letters in Early Modern Iberia (1480-1630)* (pp. 203-216). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Brown, J. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza.
- Brown, J. (1990). *La Edad de Oro de la Pintura Española*. Madrid: Nerea.
- Brown, J. (1999). Diego Velázquez. La fragua de Vulcano. En J. Brown (com.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck* (pp. 210-212), cat. exp. Madrid: Museo del Prado.
- Brown, J. (2002). Velázquez and Italy. En S. L. Stratton-Pruitt (Ed.). *The Cambridge Companion to Velázquez* (pp. 30-47). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, J. (2008). *Escritos completos sobre Velázquez*. Intr. B. Bassegoda y epílogo L. Banner. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Brown, J. & Elliot, J. H. (1980/2016). *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid: Taurus.
- Brown, J. & Garrido, C. (1998). *Velázquez. La técnica del genio*. Madrid: Encuentro.
- Butrón, J. (1626). *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura que es liberal, de todos derechos*. Madrid: Luis Sánchez.

- Calvo Castellón, A. (1988). Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza. *Cuadernos de arte e iconografía*, I (1), 135-158.
- Camón Aznar, J. (1964). *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 v.
- Caturlo, M. L. (1948). El coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó "Las Hilanderas" de Velázquez. *Archivo Español de Arte*, XXI, 292-304.
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 6 v.
- Chastel, A. (1978/2015). *El cuadro dentro del cuadro seguido de La figura en el marco de la puerta de Velázquez*. Trad. A. Alarcón. Madrid: Libros de la Resistencia.
- Checa Cremades, F. (2008). *Velázquez. Obra completa*. Barcelona: Electra.
- Colomer, J. L. (1999). Roma 1630. *La túnica de José* y el estudio de las "pasiones". *Reales Sitios*, 141, 39-49.
- Colomer, J. L. (2007). De Madrid a Roma: 1630. Velázquez y la pintura de historia. En J. Portús (Ed.). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el siglo de Oro* (pp. 133-159), cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Company, X. (2017). *Velázquez. El placer de ver pintura*. Prefacio J. Brown. Lleida: Universitat de Lleida.
- Correas, G. (1627/1924). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Tip. Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Cruz Valdovinos, J. M. (2008). Oficios y mercedes que recibió Velázquez de Felipe IV. *Anales de Historia del Arte*, 18, 111-139.
- Cruz Valdovinos, J. M. (2011). *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Cruz Valdovinos, J. M. (2012). *El fuero y el huevo. La liberalidad de la pintura: textos y pleitos*. En J. Riello (Ed.). "Sacar de la sombra lumbre". *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro* (pp. 173-202). Madrid: Abada.
- Cruzada Villaamil, G. (1885). *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid: Librería Miguel Guijarro.
- Damisch, H. (1972/2002). *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*. Trad. J. Lloyd. Standford: Standford University Press.
- Della Porta, G. B. (1586/2007-2008). *Fisiognomía*. Trad. y not. M. A. González. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2 v.
- Dolce, L. (1557/2010). *Diálogo de la Pintura, titulado Aretino y otros escritos de Arte*. Edic. S. Arroyo y Pról. F. Checa. Madrid: Akal.
- Esteban Lorente, J. F. (2013). Velázquez pintó las ideas ejemplares de Platón. En M. I. Álvaro Zamora, C. Lomba Serrano & J. L. Pano Gracia (Coords.). *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis* (pp. 341-356). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Esteban Lorente, J. F. (2016). La *Apocolocyntosis* por Velázquez. *Artigrama*, 31, 361-371.
- Fontcuberta i Famadas, C. (2017). Envidiosos e ignorantes: iconografías polémicas del mundo artístico en la época moderna (s. XVI-XVII). En D. H. Lehmann (Ed.).

*Vom Streit zum Bild: Bildpolemik und andere Waffen der Künstler* (pp. 19-46). Merzhausen: Ad Picturam.

- Gállego, J. (1983). *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos.
- Gállego, J. (1990). Catálogo. En *Velázquez* (pp. 57-454), cat. exp. Madrid: Museo del Prado.
- Garrido Pérez, C. (1992). *Velázquez. Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado.
- Gérard-Powell, V. (1996). "Poussin et Velázquez". En A. Mérot (Ed.) *Nicolas Poussin (1594-1665). Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel* (pp. 393-409). París: Musée du Louvre.
- Giordano, S. & Salort Pons, S. (2004). La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez "clerico coniugato". *Archivo Español de Arte*, LXXVII (306), 159-170.
- González Estévez, E. (2008-2009). En torno a *La Fragua de Vulcano* de Velázquez. Nuevas aportaciones a la interpretación de su significado. *Laboratorio de Arte*, 21, 411-426.
- González García, J. L. (2018). Velázquez y la invención: mimesis y anagnórisis entre Italia y España (c. 1618-1630). *H-Art*, 2, 15-38.
- Gracián, B. (2011). *Obras completas*. Rdic. S. Alonso. Madrid: Cátedra.
- Graul, J. (2015). "Particolare Vizio de'Professori di Queste Nostre Arte": On the Concept of Envi in Vasari's *Vite*. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18 (1), 113-146.
- Harris, E. (1982/1991). *Velázquez*. Vitoria-Gasteiz: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte.
- Harris, E. (1994/2006). Velázquez, Sevillian Painter of Sacred Subjects, en Velázquez in Seville. En E. Harris. *Estudios completos sobre Velázquez* (pp. 257-278), Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Hellwig, K. (1999). *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor.
- Hellwig, K. (2007-2008). De pintor a noble caballero: Los cambios de la imagen de Velázquez en las *Vidas* de Pacheco a Palomino. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie XVII, Historia del Arte*, 20-21, 85-112.
- Jovellanos, G. M. (1781/2014). *Elogio de las Bellas Artes*. Intr. J. Portús. Madrid: Casimiro.
- Justi, C. (1888/1999), *Velázquez*. Edic. K. Hellwig y trad. J. Espino. Madrid: Istmo.
- Kientz, G. (2015) (Dir.). *Velázquez*, cat. exp. París: Louvre éditions.
- Knox, G. (2009/2016). *The Late Paintings of Velázquez. Teorizing Painterly Performance*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Leonardo da Vinci (1784/1985). *El tratado de la pintura por ...; y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Int. V. Bozal. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitecto Técnicos de Murcia.
- Marías, F. (1999a). *Velázquez, pintor y criado del rey*. Madrid: Nerea.
- Marías, F. (1999b). *La túnica de José: la historia al margen de lo humano*. En *Velázquez* (pp. 277-296), Barcelona: Fundación de Amigos del Museo del Prado.
- Marías, F. (2017). *Joseph's bloodied coat presented to Jacob: From Portrait to History: History at the Margins of the Human*. En G. Knox & T. J. Tiffany (Eds.).

*Velázquez Re-Examined: Theory, History, Poetry, and Theatre* (pp. 65-78), Turnhout: Brepols.

- Martín González, J. J. (1958). Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez. *Archivo Español de Arte*, XXXI (121), 59-66.
- Martín González, J. J. (1960). Velázquez, pintor religioso. *Goya*, 37-38, 16-31.
- Martínez, J. (1853/1988). *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*. Edic. J. Gállego. Madrid: Akal.
- Mena Marqués, M. B. (2016). Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *La túnica de José*. En *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las Colecciones Reales* (pp. 177-181), cat. exp. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Morán Turina, M. (2008), Introducción, edición y notas. En A. Palomino. *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*. Madrid: Akal.
- Navarrete Prieto, B. (2015). Aux origines du naturalisme espagnol. En G. Kientz (Com.). *Velázquez* (pp. 49-57), cat. exp. París: Louvre éditions.
- Ovidio Nasón, P. (1595). *Las transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros, con las Allegorías al fin de ellos, y sus figuras para provecho de los Artífices*. Amberes: Pedro Bellerio.
- Ovidio Nasón, P. (2003). *Metamorfosis*. Edic. y trad. C. Álvarez & R. M. Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Pacheco, F. (1649/2009). *El arte de la Pintura*. Edic. B. Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra.
- Palomino, A. (1724/1988). *El Museo Pictórico y escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Aguilar.
- Peña Velasco, C. (2018). *Del "Arte de Hablar con los pies": recursos de un lenguaje visual en la Edad Moderna*. Discurso de ingreso al Comité Científico de la Fundación Centro de Estudios Históricos. Murcia: Fundación Centro de Estudios Históricos e Investigaciones Locales Región de Murcia.
- Pereda, F. (2017). *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Pérez de Moya, J. (1585/1995). *Philosophía secreta*. Edic. C. Clavería. Madrid: Cátedra.
- Pérez Lozano, M. (1993). Velázquez y los gustos conceptistas: El Aguador y su destinatario. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 54, 25-47.
- Pérez Sánchez, A. E. (1990). Velázquez y su arte. En *Velázquez* (pp. 23-30), cat. exp. Museo del Prado, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Pérez Sánchez, A. E (1992). *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra.
- Portús, J. (2007a). Diego Velázquez, por Diego Angulo. En D. Angulo. *Estudios completos sobre Velázquez* (pp. 19-39). Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Portús, J. (Ed.). (2007b). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, cat. exp. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Portús, J. (2008). Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro. *Anales de Historia del Arte*, extra. 1, 135-149.
- Portús, J. (2017). *Velázquez. La túnica de José*. Madrid: Patrimonio Nacional.

- Prasad, S. (2003). Guercino's "Theatrically" between Italy and Spain. En J. L. Colomer (Ed.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII* (pp. 380-401). Madrid: Fernando Villaverde.
- Prater, A. (2002/2007). *Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo*. Trad. M. L. Balseiro. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Riello, J. (2018). Las siete vidas de Velázquez (y la penúltima interpretación de *Las Meninas*). En A. Cañestro Donoso (Coord.). *Scripta Artium in Honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos* (pp. 1069-1087). Alicante: Universitat d'Alacant.
- Ripa, C. (1593/1987). *Iconología*. Trad. J. Barja, Yago Barja, R. M. Mariño & F. García. Pról. A. Allo. Madrid: Akal, 2 v.
- Rodríguez de la Flor, F. (2005). *Pasiones frías: secreto y disimulación en el barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (2004). *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Discurso de académico electo. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Roe, J. (2015). La recepción de la pintura por el espectador culto: testimonios del *Arte de la Pintura*. En B. Navarrete Prieto (Coord.). *El joven Velázquez: a propósito de "La educación de la Virgen" de Yale* (pp. 321-329). Actas del Simposio Internacional. Sevilla: ICAS.
- Ruiz Pérez, P. (1999). *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, cat. exp. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Salort Pons, S. (2002). *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Salort Pons, S. (2012). A letter of introduction for Velázquez in Bolonia, *The Burlington Magazine*, 154 (1314), 616-619.
- Sánchez Jiménez, A. (2013). Lope de Vega y Diego Velázquez (con Caravaggio y Carducho): historia y razones de un silencio. *RILCE*, 29 (3), 758-775.
- Sánchez Jiménez, A. & Sáez, A. E. (Eds.) (2018). *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la Pintura*. Estudios y notas complementarias J. L. González García & A. Urquizar Herrera. Madrid: Iberoamericana.
- Santos, F. de los (1667). *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del mundo*. Madrid: Ioseph Fernández de Buendía.
- Sebastián, S. (1983). Lectura iconográfico-iconológica de *La fragua de Vulcano*. *Traza y Baza*, VIII, 20-27.
- Simal López, M. (2013). Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España. En A. E. Denunzio, L. Di Mauro, G. Muto, S. Schütze & A. Zetta (Eds.), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo* (pp. 345-365). Actas del Congreso 2011. Nápoles: Intesa Sanpaolo.
- Simal López, M. (2017). La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661. En C. Camarero Buyón & F. Labrador Arroyo (Dirs.). *La extensión de la corte: Los sitios reales* (pp. 368-417). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Stoichita, V. I. (2014/2016). *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Trad. A. M. Coderch. Madrid: Cátedra.

- Taisnier, J. (1562). *Opus mathematicum octo libros complectens...* Colonia: Ioannem Bickmannum & Wernerum Richwinum.
- Tiffany, T. I. (2012). *Diego Velázquez's Early Paintings and the Culture of Seventeenth century Seville*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Tolnay, C. (1961). Las pinturas mitológicas de Velázquez. *Archivo Español de Arte*, XXXIV (133), 31-46.
- Valdivieso, E. (2004). Palabra, gesto y teatro en *La Fragua de Vulcano* y en *La Túnica de Jacob* del Museo del Prado. En *Symposium Internacional Velázquez* (pp. 243-252). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Velázquez y lo velazqueño. Exposición homenaje en el III centenario de su muerte* (1960). Madrid: Ministerio de Educación Nacional.
- Warnke, M. (2005/2007). *Velázquez: forma y reforma*. Trad. R. Aburto. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica.