

de Crónica
Córdoba
y sus Pueblos
IX



Córdoba, 2003

Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Crónica
de Córdoba
y sus Pueblos

Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Servicio de Publicaciones CajaSur y Servicio
de Publicaciones de la Diputación de Córdoba
Córdoba, 2003



Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

CRÓNICA DE CÓRDOBA Y SUS PUEBLOS, IX

CONSEJO DE REDACCIÓN

Coordinadores

José Antonio Morena López
Miguel Ventura Gracia

Vocales

Enrique Garramiola Prieto
José Lucena Llamas
Juan Gregorio Nevado Calero
Pablo Moyano Llamas

Edita: Asociación Provincial Cordobesa de Cronistas Oficiales

Foto Portada: "*Estampa romántica de Aguilar*" de mediados del siglo XIX.

Imprime

Ediciones Gráficas Vistalegre
C/. Ingeniero Ribera, s/n. (Pol. Ind. Amargacena)
14013 Córdoba

ISSN: 1577-3418

Dep. Legal: CO-775/2003

El Marqués de El Carpio y "La Venus del Espejo" de Velázquez

Julián Hurtado de Molina Delgado
Cronista Oficial de El Carpio

Al decir de los más eminentes críticos de arte, el prototipo de mujer perfecta, y por tanto la figura que representaría el ideal artístico de belleza femenina, sería el que tuviese la cabellera rubia, larga y ondulada de la Venus de Boticelli; los senos firmes, redondos, sensuales y de proporciones perfectas de la Venus de Milo; la nariz de la Venus imperial, estatua del italiano Cánovas que representa a Paulina Bonaparte; las piernas esbeltas y bien torneadas de la Venus dormida de Giorgione; la sonrisa enigmática y dulce de la Mona Lisa de Leonardo; los ojos fascinantes y bellos de la Santa Lucía, de Zurbarán; la boca de la estatua de Nefertiti, o los brazos de Madame Recamier, del pintor Luis David, y con certeza la espalda de la Venus del espejo, de Velázquez.

Esta "Venus del espejo", mundialmente famosa pintura de Velázquez, es considerada de forma unánime como una de las representaciones más hermosa de esta diosa Venus en la historia de la pintura occidental. Casi resulta imposible reducir a una sintética explicación la magia de este cuadro, que acude a colores fantásticos que van del rojo lucido al azul apacible, pasando por el claro blanco y a un rojizo caliente, que permite que el tono de la piel de Venus, emerja como tonalidad dominante en el suntuoso brillo que domina toda la pintura.

Venus así se presenta en una actitud sensual, carnal pero casta a la vez, junto a un cupido que sostiene un espejo, que en un supremo desafío a las leyes de la óptica, no revela el rostro de la diosa, sino solo una veladura de sus rasgos faciales suficientemente vagos, como para permitir una explicación más prosaica, pero cierta, que nos lleva a una visión no mitológica, sino de auténtica contemplación de la belleza femenina en sí misma, que envuelta en equívocos, pretende quizás sortear la censura y mayor escándalo, que de otra forma hubiesen rodeado a la obra.

Dicen destacados y eximios estudiosos de la obra velazqueña, que esta pintura de la Venus del espejo supone un ejemplo único de desnudo, en el que todo es plástico, de blanda y fluida luminosidad, y con una palpitación humana que da a esta obra el máximo interés realista y la distancia de las venus anteriores¹. Ese peculiar modo de enfocar a la Venus afirma la gran diferencia existente entre esta obra de Velázquez y las de otros pintores al tratar a esta figura mitológica, a la que nuestro pintor otorga un sesgo personal y muy español, que la convierte más en mujer que en diosa².

Tal figura aparece desdivinizada de su fundamentación mitológica de supuesta deidad y aparece no como representación de Venus sino en realidad de una magnífica mujer del barroco³. Estamos, pues, ante una limpia mirada sobre el cuerpo de una mujer desnuda.

Tan certeros análisis nos llevan a la intrahistoria de la ejecución de tan magnífica obra, para explicar la razón de este original enfoque, y su relación con el personaje histórico del marqués de Heliche y de El Carpio, como gran amante del Arte- y de las mujeres-. Y para ello, hemos de acudir a la datación histórica y al contexto en el que se creó tan excepcional obra de arte.

Realmente este cuadro, tan extraordinario por su tema, por su concepción e incluso por su estilo, puede considerarse, sin duda alguna, la única pintura de Velázquez, existente fuera del Museo del Prado que es "esencial para la cabal comprensión de su arte"⁴, ofreciéndonos la certeza de estar analizando la realidad histórica de un cuadro encargado a Velázquez con la primordial finalidad de perpetuar la belleza de una mujer para su amante y estimular los ardores eróticos del, a la vez, tan disoluto mecenas, provocando en suma, que durante largas épocas permaneciera, por esa razón, oculto a las miradas de otros amantes del arte menos particulares, sin inquietarnos a la vez porque, casi tan pronto como aquel lienzo apenas conocido, se expuso a la contemplación de todos en un museo público, a comienzos del presente siglo, la crítica se sintiera incómoda al ver aparecer una obra que no cuadraba con su idea global de Velázquez, -lo que no hacía sino confirmar aún más la versatilidad del artista-.

La pintura, actualmente en la National Gallery de Londres, señalada con el número 2.057 de su inventario, tiene unas proporciones de 122,5x177 cms., y las vicisitudes tanto en su ejecución como en la sucesión de propietarios que la han poseído, son una fiel consecuencia de la propia historia de nuestro país.

¹ CAMÓN AZNAR, J. *Summa Artis*, vol. XXV, p. 374.

² LAFUENTE FERRARI, E. *Breve Historia de la Pintura Española*, vol.II, p. 318.

³ GAYA NUÑO, J.A. «Sobre las Evas y las Venus del arte español», en *Pequeñas teorías de Arte*, pp. 54-55.

⁴ R.A.M. STEVENSON, *The Art of Velázquez*, Londres, Georges Bell and Sons, 1895, p. 15.

La presencia en Inglaterra de esa Venus está documentada por primera vez en 1813, cuando el marchante más famoso de Londres, Willian Buchanan, trató de venderla, junto con lo que él presentaba como su pareja, una famosa Venus dormida atribuida a Tiziano, ambas pinturas procedentes de la colección de Manuel Godoy, príncipe de la Paz, quien la había recibido de la duquesa Cayetana de Alba, en cuyo poder se encontraba junto con gran número de otras obras que Buchanan había importado del Palacio Real de Madrid y otros puntos de España en los años terribles que siguieron a la invasión francesa⁵.

Ya en aquella época la Venus era conocida y admirada, aunque no se hiciera mención de ella en ninguno de los primeros estudios dedicados al artista, por otra parte escasos. Pocas obras de Velázquez se habían visto hasta entonces en Inglaterra (ni en ningún otro sitio fuera de España), pero Buchanan debía de tener ésta en alta consideración, pues pedía cuatro mil doscientas libras esterlinas por ella y su pareja, aunque al final "La Venus del espejo" fuese adquirida en tan sólo quinientas libras por el distinguido erudito, viajero y entendido John Morritt, -según parece aconsejado por el mayor pintor inglés del momento, sir Thomas Lawrence-; compárese ese precio con las cinco mil doscientas cincuenta libras pedidas por "La Virgen de la cortina" de Rafael, que Buchanan había podido comprar en El Escorial por las mismas fechas. El presunto Tiziano no halló comprador en Ingla-



⁵ WILLIAN BUCHANAN, *Memoirs of Painting*, 2 vols., Londres, 1824, II, pp. 237-250.

terra, y al parecer fue devuelto a España. Morritt se llevó su espectacular adquisición a Rokeby Hall, la mansión rural que poseía en el norte de Inglaterra, para allí admirarla, con lo que secundaba inconscientemente la misma práctica que habían seguido casi todos los propietarios anteriores de esta Venus, según nos consta por los muchos datos pertinentes que desde entonces han salido a la luz, sobre todo en los últimos años.

Pero, ¿por qué se pintó este cuadro? ¿cuándo? ¿dónde? ¿cómo llegó a la Casa de Alba?

Vamos a tratar de responder a algunos de estos interrogantes, en la medida de nuestras modestas posibilidades.

Partiendo de la documentada afirmación de que la pintura fue encargada a Diego Rodríguez de Silva Velázquez Buenrostro y de Zayas, -que así se llamaba en sus cuatro primeros apellidos-, por el marqués de El Carpio y Heliche, Gaspar de Haro y Guzmán, por el precio de ciento cincuenta doblones, es conveniente expresar previamente los rasgos que como coleccionista y mecenas artístico distinguieron a este singular miembro de la Casa de El Carpio, uno de los más poderosos linajes de la España del siglo XVI; y por tanto, la especial significación que para el arte tuvo este séptimo marqués, hijo primogénito del famoso valido de Felipe IV, Luis Méndez de Haro, y descendiente también del famoso conde-duque de Olivares.

Ningún personaje de la rígida corte de Felipe IV fue más consentido por sus calaveradas que nuestro don Gaspar⁶, pero, por el contrario, también fue muy estimado su perfil de avidísimo coleccionista de obras de arte⁷.

Desgraciadamente, la serie de piezas artísticas que reunió a lo largo de su existencia fue malvendida en su mejor parte, tras su fallecimiento el 16 de noviembre de 1687, cuando el marqués era Virrey de Nápoles. Los Archivos de la Casa de Alba ofrecían, hasta su destrucción en el incendio del palacio de Liria en 1936, por las tropas nacionales⁸, abundante documentación sobre la almoneda que hubo de realizarse para pagar a los acreedores con cuadros y otras obras de arte.

No obstante, veamos el primer inventario del marqués, existente en el referido archivo de los Alba, formado en Madrid el 1 de junio de 1651, que refleja lo siguiente:

⁶ TORMO E., «Velázquez, el salón de los reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio del pintor», en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España*, p. 245.

⁷ PITA ANDRADE, J.M. "Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués de El Carpio", en *Archivo Español del Arte*, tomo XXV, número 99, p. 223.

⁸ PITA ANDRADE, J.M. *op. cit.* p. 224.

“Libro primero, del menaje de la casa del Excmo. Sr. Don Gaspar/Méndez de Haro y Guzmán, Marqués de Eliche/mi Sr./Para/la Contaduría de la cassa de S.E./Su cont(ador) Don Carlos de Baraona”

En el número cinco de dicho libro, aparecen agrupadas las “pinturas y láminas que poseyó el Marqués”, en el que se registran hasta 331 obras numeradas.

Y justamente en el asiento número 222, nos encontramos con el dato que nos interesa, relativo al cuadro de la Venus del Espejo, cuyo contenido literal es el que sigue:

“ Una pintura en lienço de una muger des/nuda tendida sobre un paño pintada/de espaldas recostada sobre el braço derecho/mirándose en un espejo que tiene un niño, de la mano de Velázquez, de dos baras/y media de ancho y una y media de cayda/con su marco negro/tassado en.....;”⁹

En este y en cada uno de los asientos que se registran, queda un espacio para incluir el precio de la tasación, pero al parecer, ésta no llegó a realizarse pues en ninguno figura.

Por tanto, y frente a la suposición general que ha venido manteniendo ser la Venus una de las últimas obras del artista, vemos por el contrario que ya en 1651, cuando Velázquez aún no había llegado a España, procedente de su segundo viaje a Italia, ya la tenía inventariada como de su propiedad el séptimo marqués de El Carpio¹⁰ cuya pasión por la mujeres está bien documentada por otra parte; y a cuyas pruebas hay que añadir este encargo a Velázquez, de un tema tan inusual en su producción, como era una Venus desnuda. Y no sólo eso, sino que, al parecer, la Venus del espejo fue pintada para formar pareja con un desnudo que ya poseía Haro, de composición muy semejante, pero visto de frente, obra de un artista veneciano cuya identidad siempre estuvo en duda, aunque Buchanan lo atribuyera a Tiziano¹¹. Ese lienzo representaba originalmente a una Dánae, pero en fecha posterior a la muerte del marqués, ésta fue convertida en una Venus. Tanto la Dánae veneciana como la Venus de Velázquez se colocaron en el techo de una sala del palacio de la Moncloa, propiedad del marqués, y resulta muy tentador imaginar que la razón que inspiró tan curiosa instalación, fuera la misma que unos ciento cincuenta años después induciría a Morritt a colgar nuestra Venus en lo alto de una pared de su biblioteca, para que así los cuadros sólo fuesen vistos por aquellos visitantes que, deliberadamente, alzaran los ojos y doblasen el cuello para admirarlos.

⁹ Archivo de la Casa de Alba. Caja 221-2.

¹⁰ NEIL MACLAREN, «The Spanish School», *National Gallery catalogues*, Londres, 1952, p.108.

¹¹ BULL Y HARRIS, «The companion of Velázquez's Rokeby Venus and a source for Goya's Naked Maja». *Burlington Magazine*, nº 1002, pp. 634-654.

Está perfectamente documentado que los cinco cuadros que había en aquel techo eran de contenido erótico, pues dos de los otros, del artista napolitano Andrea Vaccaro, representaban a Susana y los viejos, y a Lot y sus hijas –temas bíblicos que gozaban de popularidad precisamente por eso-, mientras que en el centro había una pintura, atribuida a Guido Reni, de un Apolo dormido rodeado por las Musas, escena que era obvio pretexto para mostrar a nueve bellas mujeres. Sea como fuere, sin duda es indicativo del genio de Velázquez, que, al igual que Tiziano hiciese antes que él, pudo apartarse de los retratos de aparato y los cuadros de devoción de los que principalmente dependía su prestigio, para hacer una obra maestra, en cumplimiento de un encargo que no debía ser de otra cosa que de una mujer desvestida, de cuya radiante belleza debían, al parecer, gozar en secreto un disoluto, pero cultivado aristócrata, y sus amigos¹².

La combinación de temas muy dispares en la galería de pinturas del marqués del Carpio, sin otro nexo de unión que el predominio de lo sensual en todos ellos, seguramente no era tan extraña como pueda pensarse, ya que por mucho que pudiera molestar a los espíritus piadosos la presencia de figuras desnudas en cuadros de asunto mitológico y religioso, era muy común en las colecciones de arte de la nobleza española, y más todavía en las de la corte; aunque la inmensa mayoría de esas obras eran de autores italianos¹³.

No obstante, hay documentos fidedignos del siglo XVII que indican sin lugar a dudas, que el propio Velázquez pintó otras cuatro mitologías que seguramente serían semejantes a La Venus del Espejo¹⁴; actualmente están desaparecidas.

Velázquez supo con esta pintura, conjugar a la perfección la naturaleza misma que le ofrecía una modelo, con los antecedentes y métodos propios del arte flamenco, e italiano, de forma que el artista no hizo sino seguir la corriente que igualmente utilizaron El Greco, Murillo o Zurbarán.

Elías Tormo, gran conocedor de la pintura de Velázquez sobre todo de esta época de los grandes retratos, de auténtica plenitud creadora, que va de 1645 a 1650, afirma sin reservas, gracias a su labor investigadora en el archivo de la Casa de Alba, que la modelo utilizada para el cuadro fue Damiana, la famosa comediente, amante del marqués de El Carpio y Heliche.

La Damiana, cuyos escándalos revolucionaron la Corte de Madrid, a causa de sus devaneos y frívolos amoríos con el marqués, tenía una belleza reconocida por todos los cortesanos de la época, que, sin lugar a dudas, cautivó al de Haro, hasta

¹² HASKELL, F., «La Venus del espejo, en Velázquez». *Fundación Amigos del Museo del Prado*, Barcelona, 1999, p. 225.

¹³ GILBERT, M.L., *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, 1997, pp. 67-74.

¹⁴ MACLAREN, *op. cit.* p. 109.

el punto de convivir habitualmente con ella, en contra de las duras críticas que suscitaba esta relación, y tener como fruto de estos amores, dos vástagos, -una niña, a la que llamaron Victoria, y un hijo que bautizaron como Francisco-. Ambos hijos de la Damiana y del marqués murieron muy pronto. La primera al poco de nacer, en 1651 y el segundo hijo hacia 1659.

La descarada y disoluta actitud de esta mujer, ha quedado en el acervo popular español como prototipo de descalificación, al decirse de alguien que, "tiene menos vergüenza que la damiana".

Me inclino a pensar que esta belleza de la Damiana fue, por tanto, la mejor modelo para una pintura, encargada precisamente por quien estaba locamente enamorado de ella. Y también que es esa la razón por la que el espejo no refleja con nitidez el rostro de la bella en el cuadro, tratando de ocultar su expresa identidad.

Sabemos, en consecuencia, que el cuadro era ya propiedad del marqués de El Carpio en 1651, y que había sido pintado en fecha anterior, puesto que Velázquez no estaba aún en Madrid en ese momento, lo que indica la imposibilidad de haber sido realizado en Italia durante su segundo viaje, ni refleja por consiguiente a ninguna amante italiana del pintor, como ha llegado a afirmarse.

Por lo tanto, podemos afirmar que la fecha de su ejecución fue en cualquier caso anterior a diciembre de 1648, antes de embarcar Velázquez rumbo a ese segundo viaje a Italia. Al respecto, conocemos que el pintor sale de Madrid en octubre de 1648 y tras pasar por Granada, llega a Málaga donde toma el barco, el 2 de enero de 1649.

Valverde Madrid¹⁵ al igual que Muñoz Vázquez¹⁶, sugieren que pudo ser pintado entre noviembre y diciembre de 1648, en la villa de El Carpio, donde se encontraban el marqués y la Damiana descansando, antes de partir también para Italia.

Es cierto que no ha aparecido hasta ahora ningún documento que lo confirme, aunque Muñoz Vázquez alude a una carta que al parecer Felipe IV envió al de Haro en los días en que estaba en El Carpio, recriminándole su vida disoluta junto a la comediente e instándole a que se casara, por sugerencia del padre de don Gaspar. Pero es cierto también que, de no haberse pintado en Madrid, antes de finales de octubre, -hipótesis que consideramos más acertada- antes pues de que el pintor y el marqués saliesen de la Corte, no quedan muchas posibilidades de que se realizase en otro lugar distinto de la villa carpeña, teniendo en cuenta que el de Haro y la modelo del cuadro se encontraban unos días allí, y Velázquez venía de Granada hacia Málaga. Pudo pasar por El Carpio y pintar allí su venus. Otra cosa es que el cuadro estuviese destinado a ser colgado en las estancias

¹⁵ VALVERDE MADRID, J. «Damiana, la venus del espejo», en *B.R.A.C.* nº 78, Córdoba, 1958, p.123.

¹⁶ MUÑOZ VÁZQUEZ, M., *Historia de El Carpio*, Córdoba 1963, p.123.

privadas de la mansión del marqués en Madrid. De hecho, años después, estaba en el palacio de la Moncloa, que el marqués adquiriría en 1660.

Desde aquí hemos de rendir justo tributo a estos dos ilustres investigadores, que frente a otras tan variadas y a veces peregrinas hipótesis de innumerables estudiosos de la obra velazqueña, mantuvieron estas tesis favorables a la ejecución de la Venus en fecha anterior al segundo viaje de Velázquez a Italia, que el tiempo ha venido a corroborar.

Entre tanto, y prosiguiendo con las vicisitudes que sufrió el cuadro, hemos de fijarnos de nuevo en la cronología, para comprender la íntima relación que tuvo esta obra, con la propia trayectoria vital del marqués de El Carpio, quien a causa de los constantes escándalos protagonizados con la comedianta, obligó a intervenir al padre de don Gaspar, Luis de Haro, quien dio un ultimátum a su hijo para que rompiera esa relación y contrajese matrimonio de una vez, con alguien de su posición.

Y fue ése concretamente el motivo por el que se forma el inventario antes señalado, justo antes de que el marqués contrajese matrimonio con Antonia de la Cerda, de la Casa de Medinaceli, en el mismo año de 1651. La marquesa que casó con tan sólo quince años de edad, moriría también joven a los treinta y siete, en 1673.

Lógico es pensar, al hilo de las afirmaciones de Valverde Madrid, que al casarse el de Heliche, habría de ocultar la Venus del espejo, con la imagen de su amante. Puede ser ésta la explicación de que durante años permaneciese en el estudio del propio Velázquez, de tal forma que el 21 de julio de 1661, tiempo después de fallecer el pintor, el cuadro figurase en el inventario del mismo.

Así en este inventario de los bienes de Velázquez y Juana Pacheco, realizado por Juan Bautista del Mazo, a 21 de julio de 1661, tras la muerte del pintor, aparece registrada esta pintura. El inventario se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y ha sido recientemente publicado por la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid, con transcripción de Beatriz Mariño y edición a cargo de Carlos Baztán Lacasa.



Consecuentemente, también esta hipótesis explica que tras el fallecimiento de la marquesa doña Antonia de la Cerda, su viudo recuperase la pintura, que llevó consigo en su definitivo viaje a Italia, donde pasó a residir tras su nombramiento como embajador en Roma, y posteriormente como virrey de Nápoles.

Gaspar de Haro aprovecha su estancia en Italia, donde fallece en 1687, casado en segundas nupcias con Teresa Enríquez de Cabrera, para adquirir una enorme colección de obras de arte, realmente digna de admiración, cuyo número supera los mil ochocientos cuadros, según el inventario que se levanta por su hija y heredera Catalina de Haro.

La «Venus del espejo» pasa pues en herencia a su hija, que al poco contrajo matrimonio con el duque de Alba, Francisco Álvarez de Toledo, permaneciendo en la casa de Alba de 1688 a 1802; y sabemos que en las últimas décadas del siglo XVIII no estaba a la vista en la colección de los Alba “debido al tema” -aunque los visitantes interesados podían verlo-, pues hay que recordar que fue en esa época cuando el rey Carlos III mandó quemar todas las pinturas de la colección real que mostraran “demasiada desnudez”.

Ya en las postrimerías del siglo, la entonces duquesa de Alba, la famosa Cayetana, hizo donación de este cuadro de Velázquez y su pareja veneciana, a Godoy¹⁷, que lo tuvo de 1802 a 1808. Manuel Godoy fue otro coleccionista de obras de arte, que, como a estas altura no nos sorprenderá, tuvo guardado el cuadro en un gabinete reservado, junto con otras pinturas eróticas, entre ellas la Maja desnuda de Goya, pasando después, -como ya hemos dejado indicado- a Inglaterra.

Otros cuadros del marqués de El Carpio, habían quedado en poder de los Condes de Monterrey, volviendo a reunirse con los que quedaron de las Casas de El Carpio y Olivares al morir sin sucesión la séptima condesa, Inés-Francisca de Zúñiga y su esposo Juan-Domingo de Haro y Guzmán, hermano de Gaspar, marqués de El Carpio, y pasar por tanto a manos de la octava marquesa Catalina de Haro, casada, como se ha dicho, con el décimo Duque de Alba, Francisco Álvarez de Toledo.

No vamos a detenernos en las peripecias de la pintura a partir de este nuevo y definitivo lugar de residencia en Gran Bretaña, que superaría el ámbito del contenido del presente estudio, aunque ya algo hemos dejado expresado al comienzo.

Únicamente haremos mención a los repintes y barnices que oscurecieron y maltrataron la obra, de forma que el lienzo no pudo verse durante muchos años en condiciones, hasta su exhibición, previa limpieza, en la galería Agnews en Bond Street, en 1905, lo que Beruete calificaría como “el acontecimiento artístico más destacado de la temporada”¹⁸. Resta sólo hacer breve mención del que es proba-

¹⁷ BULL y HARRIS, *op. cit.*, pp. 647-648.

¹⁸ BERUETE, A. de, «La Venus del espejo, cuadro de Velázquez», en *Cultura Española*, Madrid, 1906, p. 12.

blemente el episodio más conocido de la historia del cuadro: el ataque perpetrado en 1914 por una sufragista que lo acuchilló para llamar la atención hacia las crueldades sufridas a manos de la policía por algunas de sus correligionarias en la campaña por el voto femenino.

Salvo una breve estancia en el Museo del Prado con motivo de la exposición de Velázquez, la Venus sigue en la National Gallery, desde 1906 en que lo adquiere por cuarenta y cinco mil libras, como prototipo de belleza andaluza, de garbo y lindeza, de una mujer, cuyo cuerpo queda expuesto, subrayado sobre tan vistosa tela con brillos de raso, para que todo el protagonismo quede en el juego de la luz sobre el cuerpo desnudo, de forma que esta venus es la personificación de la sensualidad misma, pero sin la más leve insinuación de obscenidad, como en Tiziano, ni tampoco la apariencia por el contrario de un modelo de cuerpo mitológico marmóreo, como en Boticelli, sino respondiendo siempre a la compleja personalidad de Velázquez, que alienta toda clase de teorías y especulaciones, que si bien cargadas de las más convincentes razones para intentar responder a las muchas interrogantes, que con pocas respuestas nos obligan a interpretar unos pocos datos sobre leves vestigios documentales, son en realidad poca cosa para no dejar resquicios en el análisis de tan fascinante imagen como es esta "Venus del espejo".



**Asociación Provincial Cordobesa
de Cronistas Oficiales**

