

# KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

SECHSTER BAND

## VELAZQUEZ

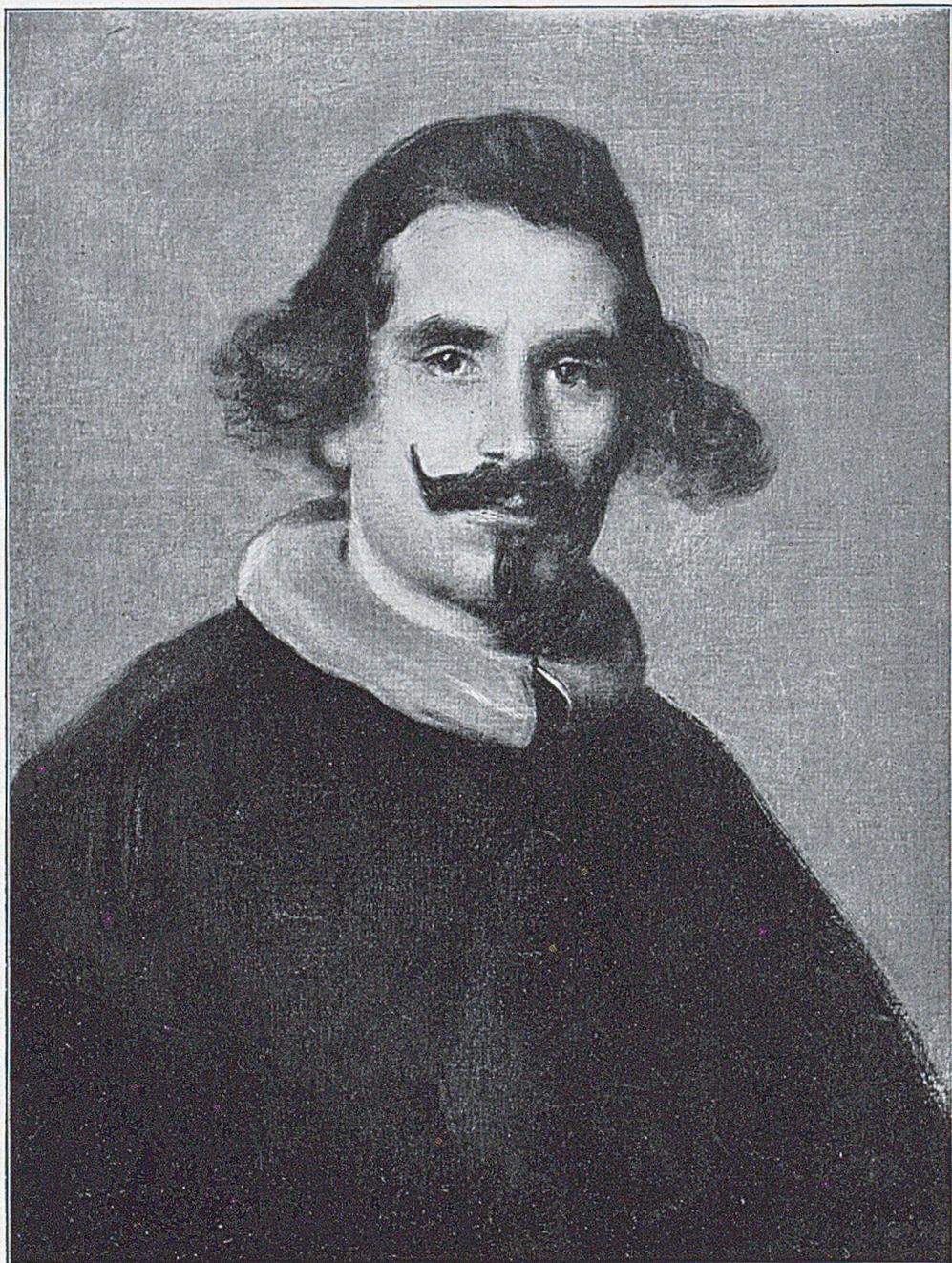
STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1905

VELAZQUEZ





Rom, Pinakothek des Capitols

Selbstbildnis des Velazquez  
Portrait of the Painter himself

Um 1630

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

# VELAZQUEZ

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 146 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

WALTHER GENSEL



STUTT GART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1905

---

---

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert nummerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

---

---

# VELAZQUEZ

## SEIN LEBEN UND SEINE KUNST



On allen Werken der bildenden Kunst bieten die des Velazquez am wenigsten Stoff zu literarischen Ergüssen. Fünf oder sechs eigentlich religiöse Bilder, eine Darstellung aus dem Alten Testament, ein paar Mythologien, ein einziges großes Historienbild und eine mitten aus dem Leben gegriffene Szene, endlich ein paar Landschaften und Jagdbilder — alles übrige sind Bildnisse, und obendrein Bildnisse von Personen, die uns wenig sympathisch sind oder von denen wir so gut wie nichts wissen. Und doch bedürfen wiederum die Abbildungen nach keinem andern Meister so sehr der Erläuterung. Denn keines andern Vorzüge kommen in Schwarz und Weiß so wenig zu ihrem Recht.

Die Ehrfurcht, die bei uns von allen dem Namen Velazquez gezollt wird, hat beinahe etwas Unbegreifliches. Wir besitzen in Deutschland Hauptwerke von Tizian und Correggio, von Dürer und Holbein, von Rubens und Rembrandt. Wir nennen die Sixtina unser. Und es gibt kaum mehr einen Gebildeten, der sich nicht rühmen könnte, wenigstens bis Florenz gedrunken zu sein. Ganz anders steht es bei dem großen Spanier. Der Berliner Katalog weist ein halbes Dutzend Bilder unter seinem Namen auf, aber kaum eins wird allgemein als ganz eigenhändig anerkannt. Dresden besitzt zwei vortreffliche Bildnisse, die aber von seinen farbigen Reizen nichts ahnen lassen und überdies unter der Fülle italienischer und niederländischer Meisterwerke kaum beachtet werden. Aehnlich steht es in München und Frankfurt. Viele mögen die Werke in Wien, Paris und London gesehen haben. Aber auch hier wird noch so viel über Echtheit und Uechtheit oder Zutaten von fremder Hand gestritten, daß der Besucher mehr durch Fragezeichen verwirrt als wirklich unterrichtet wird. Und selbst wenn man die unzweifelhaften Werke aus allen diesen Städten zusammenfaßte, wie viel Lücken blieben auch dann noch in dem Bilde! Trotzdem wird jeder Velazquez mitnennen, wenn er nach den größten Malern gefragt wird. Viel mag hier die Autorität Karl Justis mitwirken, der dem Meister eins der großartigsten Bücher der neueren Kunstgeschichte gewidmet hat, viel die enthusiastischen Berichte der Madridfahrer, viel aber auch die Entwicklung der modernen Kunst. Fragt man unsre Maler, woher sie den breiten und doch lockeren Pinselstrich, die aparten kühlen Harmonien haben, immer wird Velazquez genannt. Freilich haben sie seine Art oft übertrieben und noch öfter mißverstanden.

Wer Velazquez kennen will, muß Madrid sehen. Nicht nur, weil sich dort fast alle seine Hauptwerke befinden, sondern weil aus der ganzen Umgebung seine Art

erst verständlich wird. Kastilien ist kein Land von südlichem Gepräge, wenn es auch unter dem Breitengrade von Neapel liegt. Ein kahles Hochplateau fast ohne Baum und Strauch, über das lange Monate hindurch rauhe Winde vom Guaderramagebirge her wehen, während die Sommerhitze fast noch unerträglicher wirkt als in den heißesten Gegenden Italiens, das ist die Umgegend von Madrid. Nicht an Orangen und Palmen, nicht an ein ewig vergnügtes Völkchen darf man denken. Ernst und herbe ist die Landschaft, ernst und fast mürrisch, dabei zum großen Teil von einem dünkelfhaften Hochmut beseelt, der sie nichts lernen und nichts vergessen läßt, sind ihre Bewohner.

Die Heimat unsers Meisters ist allerdings nicht Madrid, sondern Sevilla, die Hauptstadt Andalusiens, die sich damals als Vermittlerin des Handelsverkehrs zwischen der alten und neuen Welt zu einem der reichsten Orte Europas aufgeschwungen, dabei aber ihren halborientalischen Charakter nicht eingebüßt hatte. Hier wurde er am 6. Juli 1599, der Sitte gemäß vermutlich nur wenige Tage nach der Geburt, getauft und erhielt den Namen Diego. Sein Vater, Juan Rodriguez de Silva, entstammte angeblich einem alten portugiesischen Adelsgeschlecht; der Name Velazquez, den er wie üblich mit dem Vatersnamen zusammen führte, gehörte seiner Mutter Geronima zu, deren Familie ebenfalls zum niederen Adel gezählt wurde. Nachdem er eine Zeitlang die lateinische Schule besucht hatte, wo „seine Schulhefte ihm schon als Skizzenbücher dienten“, wurde er als etwa dreizehnjähriger Knabe zu Francisco de Herrera in die Lehre gegeben, in dem die Spanier wegen seiner großzügigen und energischen, im Alter beinahe wilden Zeichnung und Malerei den Befreier von der Gebundenheit ihrer älteren Kunst und den Begründer der eigentlichen spanischen Schule feiern. Wie er aber als Menschenfeind und unverträglicher Charakter fast alle seine Schüler und selbst seine Söhne von sich stieß, so konnte er auch den jungen Velazquez nicht lange fesseln. Schon nach einem Jahre ging dieser zu dem sanften Pacheco über, der ihn bald zärtlich in sein Herz schloß und dessen Schwiegersohn er später werden sollte. Pacheco, ein Schüler von Luis Fernandez, der wiederum ein blasser Nachahmer der Raffaelschule war, schuf matte cinquecentistische Historien und verdankt seinen Ruhm eigentlich nur seiner „Arte de la Pintura“. Aber er war ein feingebildeter, liebenswürdiger Herr, der seinen Schülern eine gute Grundlage zu geben wußte und im übrigen die Entwicklung ihrer Individualität nicht zu hemmen suchte. Seiner Schulung hat es unser Meister zu danken, daß seine Bilder bei der freiesten malerischen Behandlung nie die zeichnerische Sicherheit vermissen lassen.

Es ist wunderbar, daß dieselbe Stadt in derselben Zeit zwei strahlende Malererscheinungen hervorgebracht hat, die fast Gegenpole am Kunsthimmel bedeuten, den Maler der verzückten, weltentrückten Madonnen, Murillo, und den ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Velazquez. Allerdings hat ja Murillo neben seinen Immakulaten auch Gassenbuben gemalt, aber so treu ihre Haltung und selbst der Schmutz ihrer Hände und Füße wiedergegeben sind, durch die Behandlung des Lichtes und der Farbe werden sie doch in eine ideale Sphäre gerückt, und überdies fehlt fast nie ein humorvoller anekdotischer Zug. Velazquez dagegen ging mit fast nüchterner Sachlichkeit der Natur zu Leibe. Er hat alles aus dem dargestellten Gegenstand herausgeholt, aber selten etwas von seiner Seele hineingelegt.

Es ist erstaunlich, wie schnurgerade und unbeirrbar der Meister seinen Weg gegangen ist. Von seinen frühesten Porträtzeichnungen scheint nichts erhalten zu sein. Dagegen besitzen wir von ihm eine Anzahl Küchenstücke (Bodegones), wie sie von den Niederländern schon fünfzig Jahre vorher gemalt worden waren. Was bei diesen Bildern im Gegensatz zu seinen späteren Werken zunächst auffällt, ist der Mangel

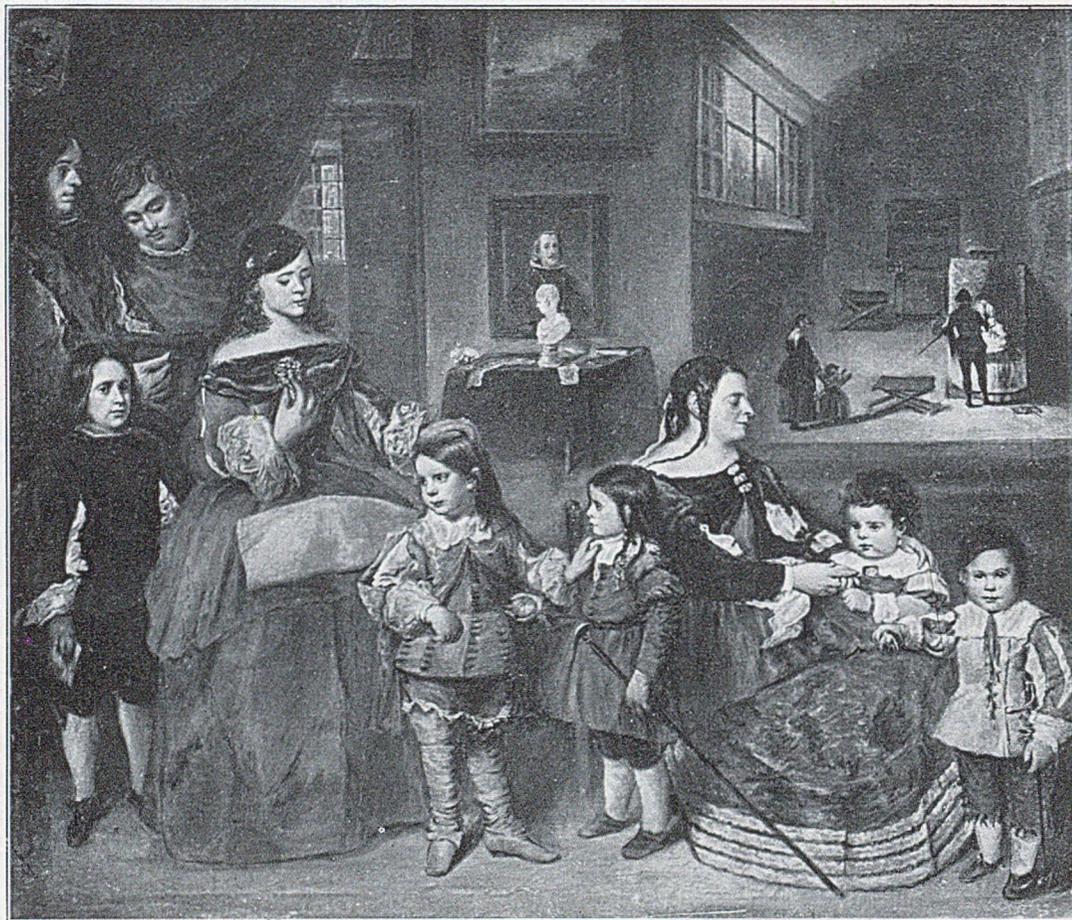
an Leben und Bewegung. Die Haltung der Figuren hat etwas Versteinigtes, sie harren geduldig in der Stellung aus, in die sie der Maler gebracht hat. Der Wasserverkäufer (S. 1), die Köchin (S. 4), machen nicht den Eindruck von Momentaufnahmen, sondern von lebenden Bildern. Selbst der menschliche Kopf hat etwas von der nature morte. Befremdend ist ferner die sehr dunkle Färbung und die starke Schattenwirkung. Der junge Künstler zeigt sich als ein echter Tenebroso. Vielleicht erklärt sich dies nicht aus der Nachahmung italienischer Vorbilder, sondern durch die schlechte Beleuchtung seines Ateliers, in das das Tageslicht nur durch ein hochgelegenes kleines Fenster zwischen dicken Mauern einfiel. Die Malerei ist hart und schwerflüssig, der Auftrag zumal in den Lichtpartien sehr pastos. Aber wie untrüglich sieht das Auge und wie treu übersetzt die Hand das Gesehene! Die Wasserkrüge beim Aguador, einem damals in Sevilla allgemein bekannten Corsen, die Eier und Küchengeräte der Köchin sind neben die besten Stilleben aller Zeiten zu stellen. Außer diesen beiden Werken werden jetzt von allen noch zwei ziemlich allgemein als echt angesehen: die beiden armen jungen Männer, von denen der eine eine Schale zum Munde führt, während der andre über dem Tische eingenickt ist, auf dem noch die Reste ihres höchst frugalen Males zu sehen sind (S. 2), und das Frühstück in der Petersburger Galerie (S. 3).

Dieselben starken Kontraste von Licht und Schatten und dieselbe erdige Färbung finden wir auch bei den religiösen Bildern dieser Zeit. Zu ihnen führt uns das merkwürdige Bild „Christus bei Martha und Maria“ hinüber, das im Vordergrund eine Küchenszene darstellt, während wir den biblischen Vorgang nur durch eine Oeffnung im Hintergrund erblicken (S. 8). Die alte Frau, die das junge Mädchen auf etwas aufmerksam zu machen scheint, ist dasselbe Modell wie die Eier backende Köchin. Ganz auf dem religiösen Gebiete befinden wir uns bei der „Anbetung der Könige“ in Madrid (S. 7). Hier hat die Kellerbeleuchtung ihren höchsten Grad erreicht. Grell fällt das Licht von links in den gewölbten Raum, der wie der Eingang zu einer Höhle anmutet, auf die Madonna und das ganz in Windeln gewickelte Bambino, für das der Künstler vielleicht sein erstes Töchterchen als Modell benutzt hat. Die Gesichter der Könige erhalten so geradezu etwas Skulpturales. Die Farben bilden den von Pacheco gerühmten Dreiklang Blau, Gelb, Rot, sind aber mannigfaltig nuanciert, durch die Zeit überdies etwas verändert. So steht das Karmin der Maria zu dem Rot des Negers, das Gelb des Kindes zu dem Gelbbraun des Mannes links vorn, das grünliche Hellblau bei diesem zu dem Dunkelblau des Rockes der Maria in eigentümlicher Wechselwirkung. Die Londoner Anbetung wird jetzt ziemlich allgemein dem Zurbaran gegeben, über andre Stücke sind die Meinungen noch geteilt, so besonders über den hl. Petrus in der Höhle (S. 5). Von Bildnissen aus dieser Zeit kennt man nur den jungen Mann mit der Halskrause in Madrid (S. 6). Da aber von Velazquez jede Figur der religiösen Bilder und Küchenstücke mit voller Aehnlichkeit gemalt worden ist, so hat es ihm an Vorübungen auf dem Gebiete nicht gefehlt, auf dem er später die höchsten Ehren einheimen sollte.

Am 23. April 1618, also im Alter von noch nicht ganz neunzehn Jahren, wurde Velazquez mit Juana de Miranda, der Tochter seines Lehrers, getraut. „Nach fünf Jahren Erziehung und Unterweisung,“ schreibt dieser, „verheiratete ich ihn mit meiner Tochter, bestimmt durch seine Jugend, Reinheit und guten Anlagen, und die Hoffnung seines natürlichen und großen Genies.“ Zwei Mädchen entsprossen bald der glücklichen Ehe. Das Porträt der jungen Frau hat man in der ehemals „Sibylle“ genannten Halbfigur in Madrid mit dem gelben Mantel über dem grauen Kleide finden wollen (S. 14) und in dem Bildnis der Berliner Galerie, das auf der Rückseite ihren Namen in voller Schrift aufweist (S. 49). Einen Einblick in seine Häuslichkeit aus viel späterer

Zeit gewinnt man aus dem berühmten Familienbildnis in Wien, das jetzt allgemein dem Schwiegersohne unsers Meisters, Mazo, zugeschrieben wird (S. XIII). Velazquez wurde durch diese frühe Ehe nicht zum genügsamen Provinzialen. Schon vorher mögen sich seine sehnsuchtsvollen Blicke nach der Reichshauptstadt, nach dem Hofe mit seinen großen Aufträgen gerichtet haben, und diese Sehnsucht wurde von dem Schwiegervater noch bestärkt. Nicht lange nachdem der jugendliche Philipp IV., von dessen Fähigkeiten sich die ganze Welt viel versprach, 1621 auf den Thron gelangt war, machte sich der Künstler, mit Empfehlungen reichlich ausgerüstet, auf den Weg nach Madrid. Und wenn dieser erste Besuch an und für sich auch nicht sehr ergebnisreich verlaufen war — ein wahrscheinlich verloren gegangenes, mit dem im Prado aufbewahrten (S. 9) wohl nicht identisches Bildnis des Dichters Góngora scheint seine einzige künstlerische Frucht gewesen zu sein —, so muß Velazquez doch manche wertvolle Bekanntschaft angeknüpft und einflußreiche Fürsprecher gewonnen haben. Denn 1623 war es der Günstling und nachmalige allgebietende Minister des Königs, Graf Olivares, selbst, der ihn nach Madrid berief. Mit einem Bildnis des aus Sevilla stammenden Geistlichen Fonseca, in dessen Hause er lebenswürdigste Aufnahme gefunden hatte, führte er sich bei Hofe ein, und zwar so vorteilhaft, daß ihm sogleich ein Reiterbild des Königs in Auftrag gegeben wurde. Und schon die erste Aufnahme dazu fand solchen Beifall, daß Olivares ihm erklärte, er solle von nun ab allein den König malen. In einem Brustbild des Prado-Museums, das die ganze Frische der ersten Sitzungen bewahrt hat, glaubt man diese vorbereitende Studie zu erkennen (S. 10), das Reiterbild selbst ist leider nicht erhalten. Das früheste von den noch vorhandenen größeren Bildnissen des Fürsten, der nun bis zu seinem Tode sein häufigstes Modell blieb, zeigt ihn uns in ganzer Figur an einem Tische stehend (S. 11). Es hat einige Zeit später in dem Porträt des Infanten Don Carlos, des Bruders Philipps IV., ein ebenbürtiges Gegenstück gefunden (S. 16). Bei beiden hat der Künstler aus der Not eine Tugend gemacht. Der König hatte, um der überhandnehmenden Verschwendungssucht zu steuern, schon kurz nach seinem Regierungsantritt eine Kleiderordnung erlassen, die eine für die damalige Zeit außerordentliche Einfachheit vorschrieb und unter anderm auch die Spitzenkrause durch einen einfachen gesteiften Kragen ersetzte. Beide Fürsten sind schwarz gekleidet und heben sich von einem grauen Hintergrund ab, der durch eine Teilung in zwei verschiedene Töne etwa in Kniehöhe zwar die Vorstellung von Fußboden und Wand erweckt, uns sonst aber über den Raum im unklaren läßt. Eine Bittschrift in der rechten Hand und ein Tisch bilden beim König, Hut und Handschuhe bei seinem Bruder die einzigen Zutaten. Aber gerade dadurch wird ein Eindruck erzielt, der mit unsern heutigen Begriffen von Vornehmheit aufs schönste übereinstimmt. Eine leichte Wendung nach dem Profil hin und die übermäßig dünne Darstellung der Beine und Füße gibt dazu der Gestalt des Königs einen Zug von Schlankheit, wie er ihm kaum zu eigen gewesen sein mag. Beide Bilder, das später entstandene des Don Carlos noch mehr als sein Gegenstück, zeigen ungemeine Fortschritte in der Technik des Künstlers. Der Vortrag ist freier und leichter geworden und in der Lichtbehandlung zeigt sich statt des früheren grellen Schlaglichtes schon etwas von jener späteren Kunst, den Raum ganz mit Licht zu erfüllen und so die Figuren plastisch vom Hintergrunde loszulösen. Ungefähr in die Zeit vom Don Carlos ist wahrscheinlich die Halbfigur eines jungen Mannes zu setzen, die die Münchner Galerie bewahrt (S. 17).

Schon nach dem ersten Porträt des Königs hatte Velazquez eine Pension von 20 Silberdukaten monatlich erhalten, zu der bald eine jährliche Zulage von weiteren 300 Dukaten und 1626 nochmals eine Zulage von gleicher Höhe hinzukam. Außerdem erhielt er eine Amtswohnung in der Stadt und ein Atelier im Erdgeschoß des



Löwy, Wien, phot.

Die Familie des Velazquez

Nach dem Gemälde von Juan Bautista Martínez del Mazo im Hofmuseum zu Wien

Schlusses. Es läßt sich denken, daß dieses rasche Steigen des jungen Ankömmlings in der Gunst des Herrschers den älteren Hofmalern ein Dorn im Auge war. Da sie der klassizistischen Richtung huldigten, die das Bildnismalen für eine untergeordnete und des wahrhaft großen Künstlers unwürdige Beschäftigung ansah, kann von einer eigentlichen Konkurrenz mit ihnen nicht die Rede sein. Jedenfalls aber müssen ihre boshaften Bemerkungen dem Könige zu Ohren gekommen sein. Es wird erzählt, daß er eines Tags Velazquez zu sich kommen ließ und ihn fragte, ob er in der Tat nur Köpfe zu malen verstünde. Das sei eine Schmeichelei, war die Antwort, denn er kenne keinen, der einen Kopf gut auszuführen vermöchte. Um aber allen weiteren Sticheleien die Spitze abzubrechen, wurde ein Wettbewerb zwischen den Hofmalern angeordnet, für den der König die „Austreibung der Moriscos“ als Thema bestimmte. Da zwei der Gegner, Carducho und Nardi, Italiener waren, wurden ein Italiener und ein Spanier zu Preisrichtern bestimmt. Beider Urteil fiel zugunsten unsers Meisters aus, der dadurch in seiner Stellung so befestigt wurde, daß der König ihn mit dem Amte eines Ugiere de la cámara, einer Hofmarschallsstellung niedriger Ordnung, betraute. Leider ist das Bild nicht nur selbst verbrannt, sondern auch in keiner einzigen Nachbildung erhalten. Um so wichtiger ist für uns das große Bild des folgenden Jahres (1628), „Bacchus“ oder „Die Trinker“ (Los Borrachos) (S. 18).

Man darf bei diesem Werke nicht an die Mythologie denken. Nicht um ein antikes Fest mit schwärmenden Bacchanten handelt es sich. Das Bild schließt sich vielmehr inhaltlich unmittelbar an die „Bodegones“ an. Velazquez stellt auch hier Typen aus dem niederen Volke, Soldaten und Bettler, dar, die emsig damit beschäftigt sind, den Inhalt eines Weinfasses zu leeren. Um für ihre gebräunten Gesichter und dunkeln Mäntel einen wirksamen Kontrast zu gewinnen, hat er dann die jugendliche nackte Gestalt mit den vollen Lippen und weichen schwellenden Gliedern zwischen sie gesetzt, die, auf dem Fasse sitzend, den einen Zecher mit einem Kranze aus Weinlaub schmückt. Sie erscheint in der Tat wie eine überirdische Erscheinung zwischen den wüsten Gesellen. Man könnte das Bild als das Meisterstück des jungen Künstlers bezeichnen, das heißt als das Werk, mit dem er sich den Meistertitel errang. Alles an ihm ist vortrefflich. Wunderbar, wie dem Mann alles auf den ersten Wurf gelang! Noch haben wir keinen Akt von ihm kennen gelernt, und hier bei dem ersten ist die Modellierung bereits vollendet. In den andern Figuren aber hat er sich selbst übertroffen. Die Köpfe der beiden Kerle rechts vom Bacchus gehören mit ihrem vergnügten Grinsen, bei dem die Klippe des Widerwärtigen glänzend umschiff ist, zu den unvergeßlichsten Charakterköpfen der Kunstgeschichte. Von einem Ende des Bildes bis zum andern ist nichts vernachlässigt, ist alles mit gleicher Liebe, gleicher Gewissenhaftigkeit, gleicher Kunst behandelt. Aber hier liegen auch die Mängel des Bildes. Es fehlt die Freiheit, die souverän über die Fläche schaltet, Unwichtiges dem Wichtigem unterordnet. Jede Gestalt ist ein glänzendes „morceau“, aber jede scheint für sich Berechtigung zu haben. Und es fehlt die Luft zwischen den Gestalten. Velazquez hat die Figuren im Atelier gruppiert und aufgenommen und hinterher die Landschaft dazu gemalt. Man hat nicht ohne Berechtigung von einer „Kellerszene im Freien“ gesprochen. Wird so der absolute Wert des Bildes etwas beeinträchtigt, so ist es für uns doch unschätzbar als Etappe in dem Entwicklungsgang des Künstlers. Nur ein Maler, der sich in der Jugend mit einer solchen Gewissenhaftigkeit der Durchbildung des einzelnen hingegeben hatte, konnte zu der scheinbar spielenden Leichtigkeit der späteren Werke gelangen.

Die Belohnung für dieses große Bild war die Erlaubnis zu einer Reise nach Italien und das nötige Geld hierzu. So bodenwüchsig uns seine Kunst erscheint, er

selbst wußte zu genau, wie viel auch die spanische Kunst den Italienern verdankte, um nicht die Sehnsucht nach den großen Meistern zu haben. Und diese Sehnsucht war durch Rubens, dem er kurz zuvor bei dessen Anwesenheit in Madrid als Führer gedient hatte, noch bestärkt worden. Am 10. August 1629 schiffte er sich in Barcelona ein, am 20. August landete er in Genua und eilte sofort nach Venedig. Zu den großen Koloristen, vor allen zu Tintoretto, trieb es ihn natürlich am meisten. Im Anschauen und Kopieren seiner Werke hat er dort die meiste Zeit verbracht. Als ihm dann die kriegerischen Ereignisse einen längeren Aufenthalt in der Lagunenstadt nicht ratsam erscheinen ließen, reiste er über Bologna nach Rom, wo er zuerst im Vatikanischen Palast, dann in der Villa Medici Aufnahme fand.

Hier in den Gärten dieser Villa sind die beiden köstlichen Landschaftsstudien entstanden, die jetzt mit im Velazquez-Saal des Prado hängen (S. 19 u. 20). Wie der Meister jedem Gegenstand, den er malte, den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte, so sind auch diese Landschaften etwas ganz Einziges. Nicht nur in der im besten Sinne impressionistischen Auffassung, die die Dinge lediglich so darstellt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern auch in der Wahrheit der Töne gehen sie weit über das hinaus, was frühere Landschaftler geleistet hatten, und auch über das, was die gleichzeitigen Holländer schufen. Da finden wir nichts von dem braunen Vordergrund, dem beliebten „repoussoir“ der andern. Die ganzen Bilder erscheinen aus silbrigen und grünen Tönen gewirkt, deren zarte Nuancen zur Darstellung der Luftperspektive völlig genügen. Mit wenigen Pinselstrichen ist die volle Illusion erreicht. Man sieht nichts und doch ist alles da, dieses Wort, das später Corot zugerufen wurde, könnte man schon als Motto über diese köstlichen Bildchen setzen. Das einfachste ist wohl zugleich das schönste. Eine weiße Terrasse, deren Bogendurchgang durch einen Bretterverschlag entstellt ist, nimmt die untere Hälfte ein, darüber erheben sich mächtige dunkle Steineichen und Zypressen, zwischen denen man ein Stück vom Himmel gewahrt. Das andre scheint einen entfernteren Teil derselben Terrasse von der andern Seite darzustellen, aber der dreiteilige Durchgang ist hier im reichlich doppelten Maßstabe gegeben und füllt so fast das ganze Bild. Durch ihn hindurch erblickt man eine heitere Landschaft mit Zypressen, Laubbäumen und schimmernden Häuschen. Da sich davor das Laubwerk immergrüner Eichen von beiden Seiten hereinrankt, um sich oben in der Mitte zusammenzuschließen, erhält man den Eindruck doppelter Kulissen. Die beiden wichtigsten Staffagefiguren, ein Edelmann und ein Arbeiter, der ihm Bericht zu erstatten scheint, sind vor die Mittelsäulen gestellt, doch wird durch die Verschiedenheit ihrer Haltung der Eindruck starrer Symmetrie vermieden.

In Rom ist wohl auch das heute noch auf dem Kapitol befindliche Brustbild entstanden, das jetzt allgemein für ein Selbstbildnis des Meisters gehalten wird (siehe das Titelbild). Wahrscheinlich ist es eine Studie zu demjenigen, das Pacheco besaß. Beruete und andre Biographen setzen es wegen seiner „freieren luftigeren Mache“ in eine spätere Zeit, aber gerade bei einer solchen in einer guten Stunde rasch hingeworfenen Skizze erscheint die Vorwegnahme etwas späterer Eigenschaften sehr wohl glaubhaft. Liebenswürdigkeit und Feinheit sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses Kopfes. Seit langem hat man das Traumhafte des Blickes hervorgehoben. Es ist aber wohl nur der Blick eines Mannes, der die Außenwelt lediglich in ihrer malerischen Erscheinung ruhig auf sich wirken läßt, statt wie der Forscher ihre Einzelheiten ergründen zu wollen.

Die Hauptfrüchte der italienischen Reise aber waren zwei größere Gemälde, die wie Etappen auf der Lebensreise des Meisters wirken. Das eine von ihnen gehört jetzt zu den Hauptwerken des Velazquez-Saals im Prado, während das andre eins von

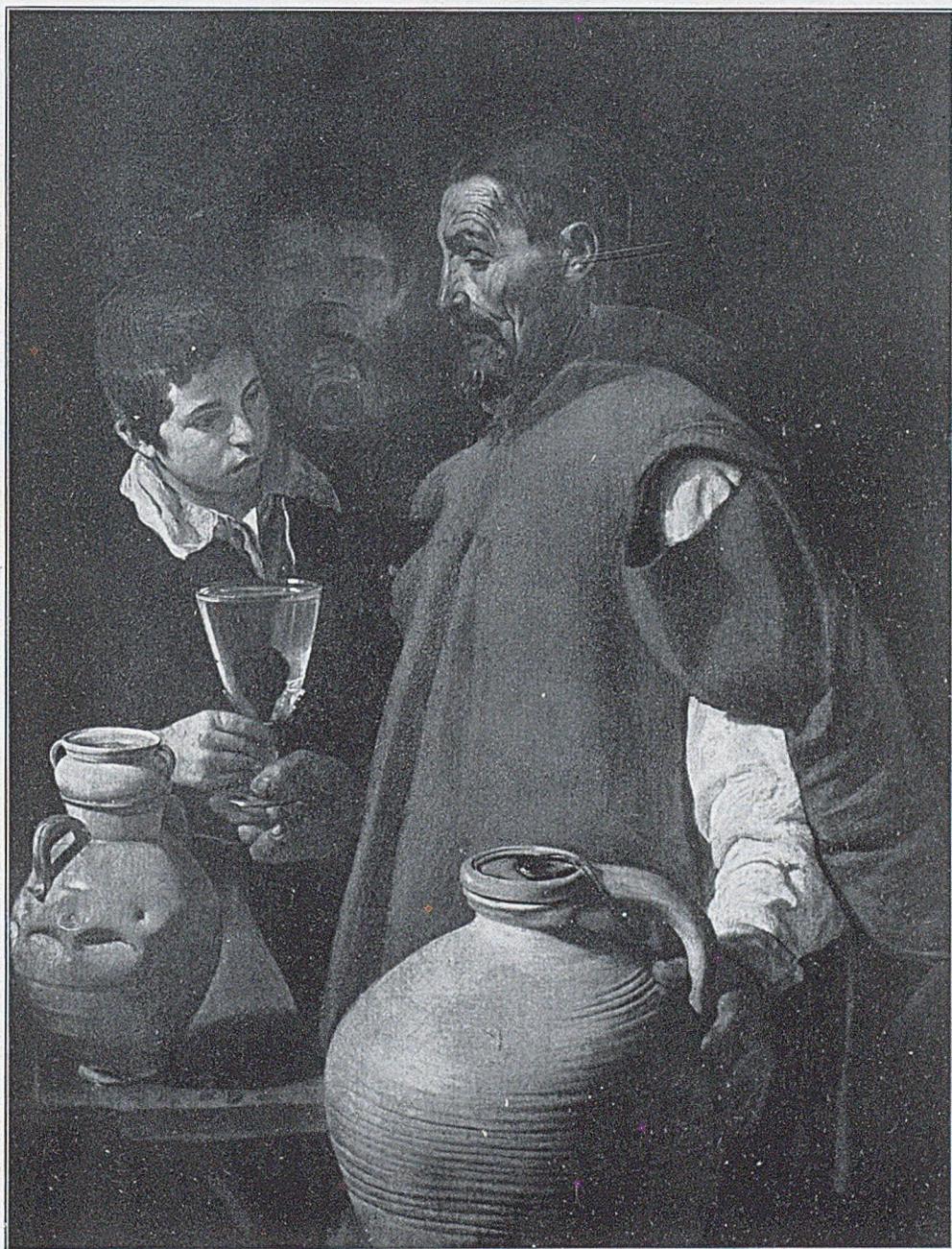
den wenigen bedeutenden Gemälden ist, die in der Gemäldesammlung des Escorial belassen worden sind. Weitaus am bekanntesten ist das erste, die „Schmiede des Vulkan“ (S. 21 u. 22). Wieder handelt es sich um Typen aus dem niederen Volke, und wiederum hat die Mythologie als Vorwand für die Darstellung des Nackten dienen müssen. Es ist ein etwas heikles Thema, die schon von Homer erzählte, dann von Lukian mit behaglicher Breite ausgespinnene Szene, in der der nichts ahnende göttliche Schmied durch den Sonnengott über die Treulosigkeit seiner schönen Gattin aufgeklärt wird. Bebennd vor Zorn hält der Wackere in der Bewegung inne, und auch die Gesellen, auf deren Gesichtern sich Staunen und schlecht verhehlte Neugier mischen, sind für einen Moment wie angewurzelt. Während in den Borrachos noch jede Figur für sich hingestellt erscheint, ist hier das Augenblickliche aufs glücklichste getroffen. Und wie viel freier ist die Behandlung des Nackten geworden, wie kühn und sicher sind mit wenigen Strichen die Gesichter und Haare hingesezt, auch abgesehen von dem Kopfe des Vulkan, der, wie Beruete bemerkt, in späterer Zeit noch einmal übergangen zu sein scheint! Der größte Fortschritt aber zeigt sich in der Behandlung des Lichtes. An die Stelle des kühlen Atelierlichtes mit scharfer Schattenwirkung ist eine höchst verzwickte Beleuchtung getreten: mit dem von vorn einfallenden Tageslicht mischen sich das Schmiedefeuere und der Glanz, der vom Haupte des jugendlichen Apollo ausgeht. Und dieses komplizierte Licht erfüllt den ganzen Raum, ist nicht nur vor, sondern zwischen und hinter den Gestalten. Daß alle toten Gegenstände unübertrefflich gemalt sind, versteht sich von selbst.

„Josephs Rock“ (S. 23) kann schon deshalb nicht mit diesem Bilde in Wettbewerb treten, weil er sich in einem äußerst verdorbenen Zustand befindet. Die Natürlichkeit des Vorgangs, der sich in einer leeren, mit Schachbrettfliesen bedeckten Halle abspielt, ist auch hier von jeher bewundert worden. Die vorausgeschickten Hirten zeigen das blutige Gewand den greisen Patriarchen, der, ein echt jüdischer Typus, erschreckt die Hände emporhebt. Sie sind fast nackt und unverkennbar nach denselben Modellen gemalt wie die Schmiede, vielleicht noch um eine Nuance gemeiner, sicher aber mit derselben künstlerischen Vollendung. Reizend ist das Hündchen, das ihnen entgegenbellt. Im Hintergrunde nahen die Brüder. Durch zwei Fenster gewahrt man einen Garten mit Sträuchern.

Da Philipp IV. von seinem Hofmaler ein Bildnis seiner Lieblingsschwester Maria Anna besitzen wollte, die 1629 mit dem König Ferdinand von Ungarn durch Vollmacht vermählt worden war und die lange verschobene Reise nach der neuen Heimat über Neapel machte, wurde Velazquez am Anfang des Winters 1630 dorthin beordert. Ein Brustbild der Königin von seiner Hand befindet sich im Prado (S. 24). Ihr Bildnis in ganzer Figur in der Berliner Galerie (S. 25) ist kaum ganz eigenhändig. Von Neapel aus scheint der Meister die Rückreise nach Madrid angetreten zu haben, wo er Anfang des Jahres 1631 glücklich wieder eintraf.

\* \* \*

Die beiden Dezennien zwischen dieser ersten italienischen Reise und dem zweiten römischen Aufenthalt scheinen im Leben unsers Künstlers die glücklichsten gewesen zu sein und sind in seinem Schaffen sicher die fruchtbarsten gewesen. Wieder waren es hauptsächlich Bildnisse, die seine Zeit neben den stetig wachsenden Verpflichtungen seiner Hofämter in Anspruch nahmen. Das Hauptwerk dieser Epoche aber, dasjenige, dem sich alle übrigen unterzuordnen scheinen, ist ein Historienbild, die „Uebergabe



London, Apsley House (Herzog von Wellington)

H. 1,065, B. 0,82

Der Wasserverkäufer von Sevilla

The Vendor of Water

Um 1618—1620

Le vendeur d'eau

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Apsley House (Herzog von Wellington)

Two young Men dining

Zwei junge Männer bei der Mahlzeit

Um 1618–1620

Deux jeunes hommes prenant un repas

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



• Petersburg, Eremitage

H. 1,83, B. 1,16

Das Frühstück

The Breakfast

Le déjeuner

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Richmond, Sir Francis Cook

The old Cook

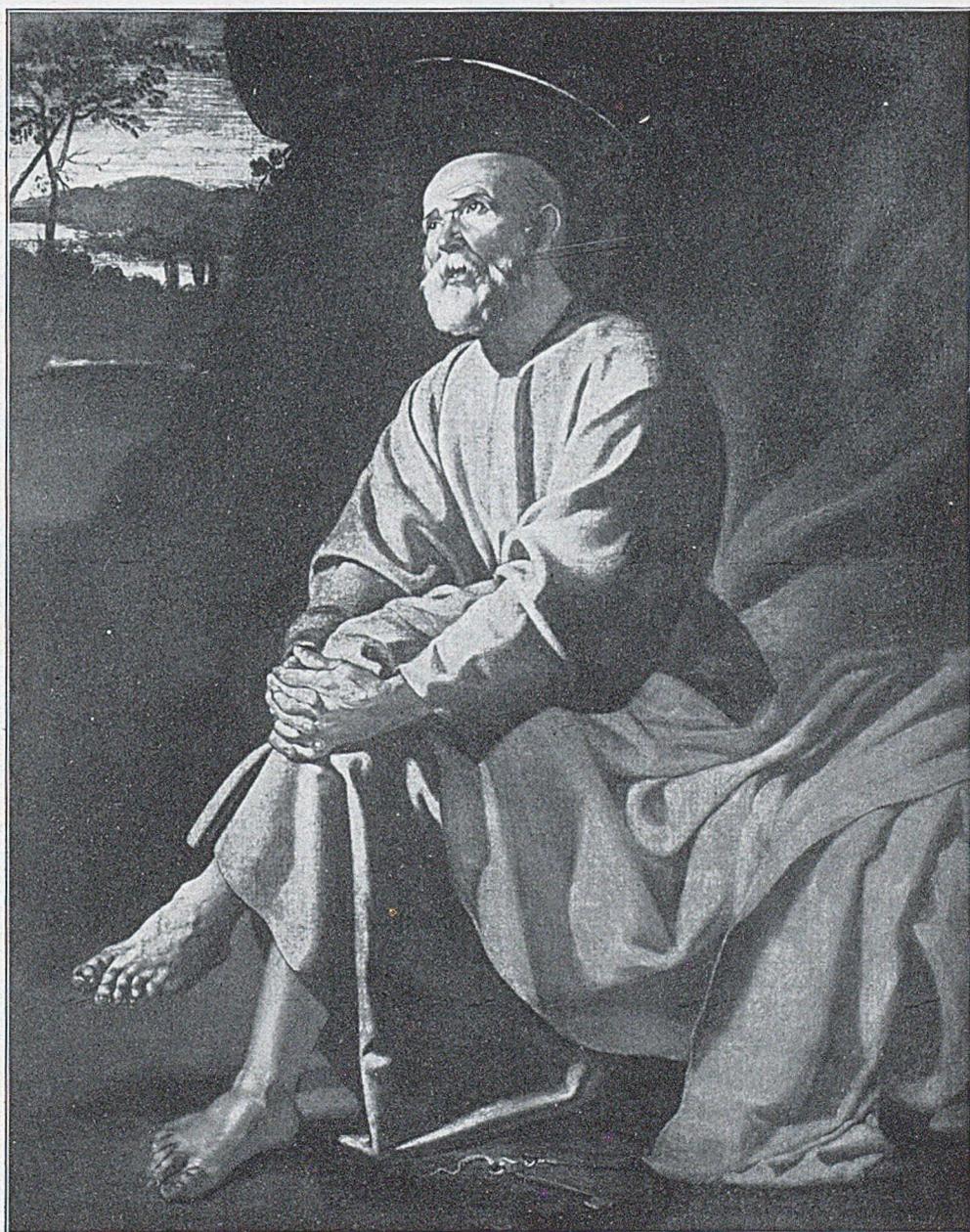
Die alte Köchin

Um 1620

H. 0,99, B. 1,28

La vieille cuisinière

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



\*Madrid, A. de Bernuete

St. Peter

Der heilige Petrus

Um 1618—1620

St-Pierre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

H. 0,40, B. 0,36

Portrait of a Man

Bildnis eines Mannes  
Um 1618–1620

Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



\* Madrid, Prado-Museum

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi

1619

H. 2,03, B. 1,25

L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Nationalgalerie

Christ in the House of Martha

Christus im Hause der Martha

Um 1620—1622

H. 0,59, B. 1,02

Le Christ dans la maison de Marthe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



\* Madrid, Prado-Museum

H. 3,01, B. 3,14

Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV.

Um 1638–1640

Isabel of Bourbon, first Wife of Philip IV.

Isabelle de Bourbon, première épouse de Philippe IV

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



\* Madrid, Prado-Museum

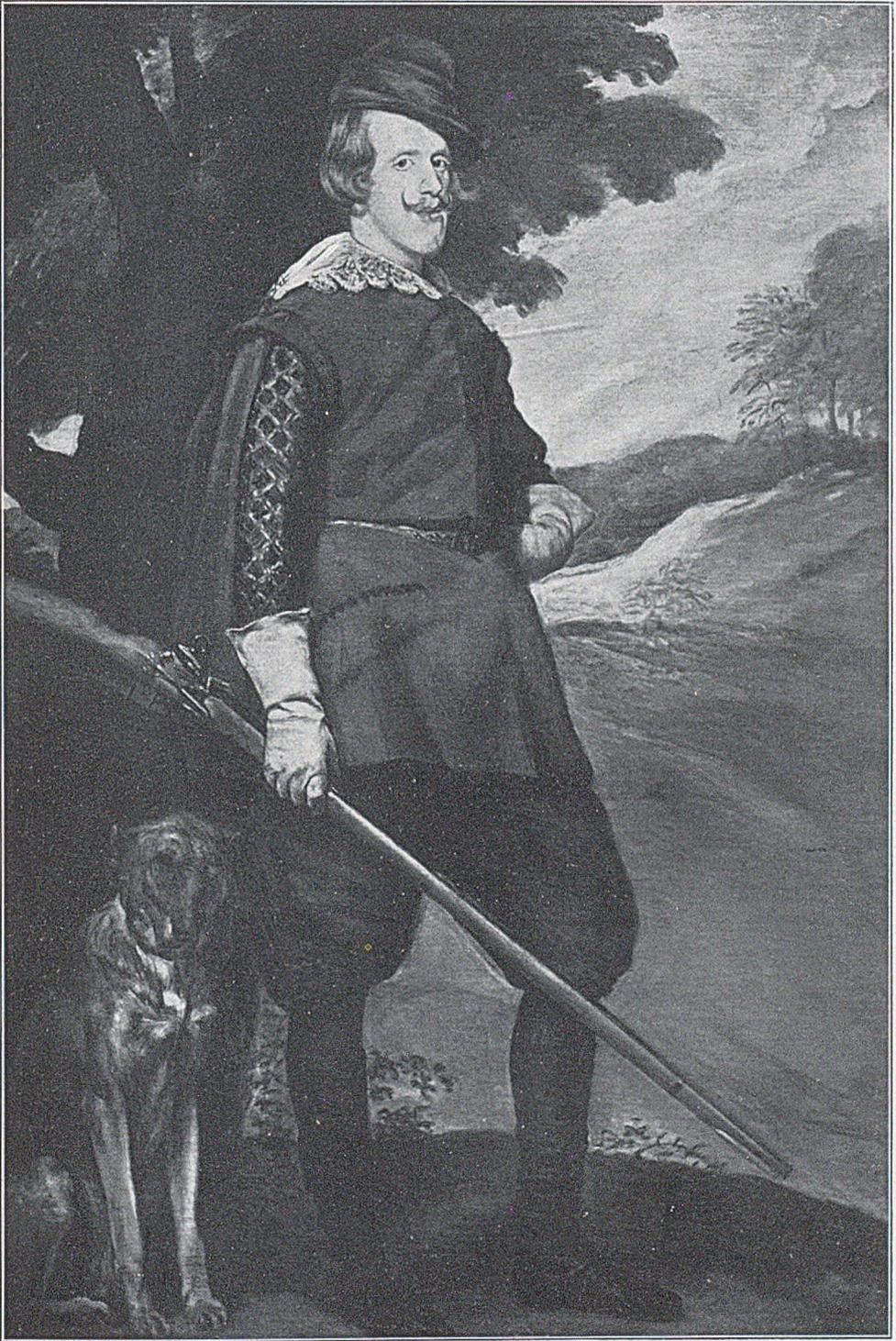
H. 1,91, B. 1,26

Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich

Um 1635

The Infant Don Ferdinand of Austria L'infant Don Ferdinand d'Autriche

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Philipp IV. im Jagdkostüm

H. 1,91, B. 1,26

Philip IV. in Hunting-suit

Um 1635

Philippe IV en costume de chasse

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



\* Madrid, Prado-Museum

Die Uebergabe von Breda („Las Lanzas“)

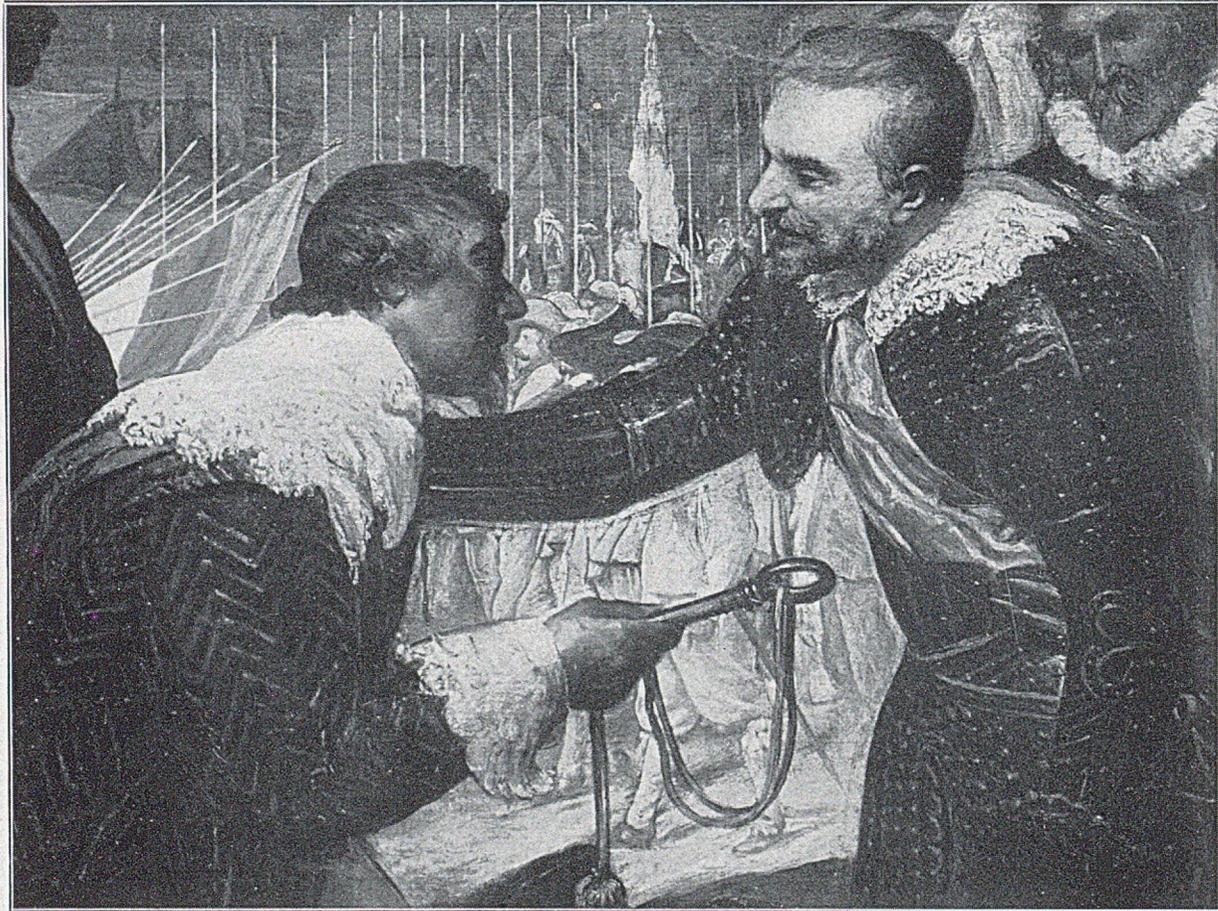
H. 3,07, B. 3,67

The Surrender of Breda

Um 1635—1636

La reddition de Bréda

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin



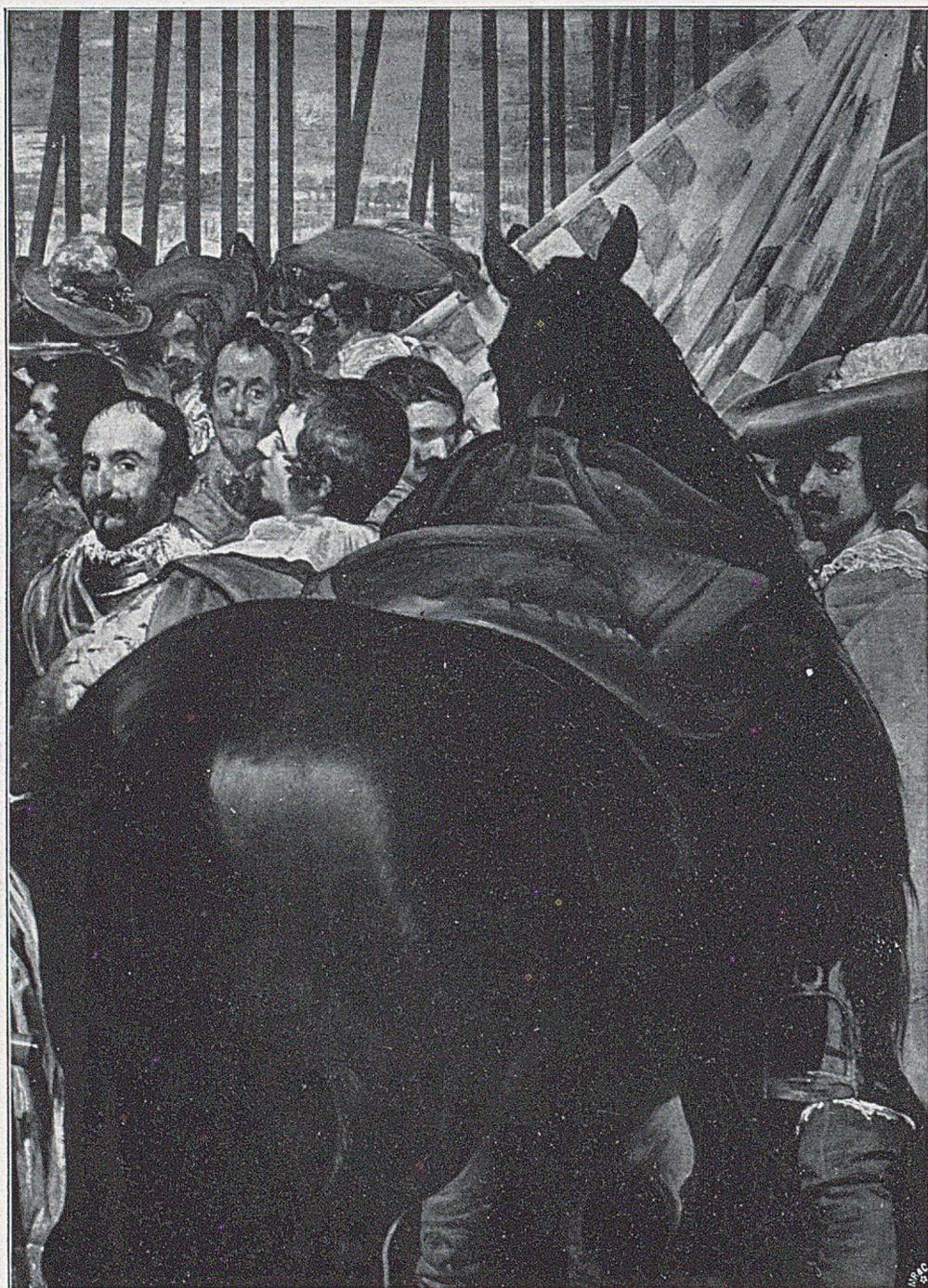
\* Madrid, Prado-Museum

Justin von Nassau und Spinola  
(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Detail of the „Surrender of Breda“

Détail de „La reddition de Bréda“

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste, Laurent Nachf., Madrid



\* Madrid, Prado-Museum

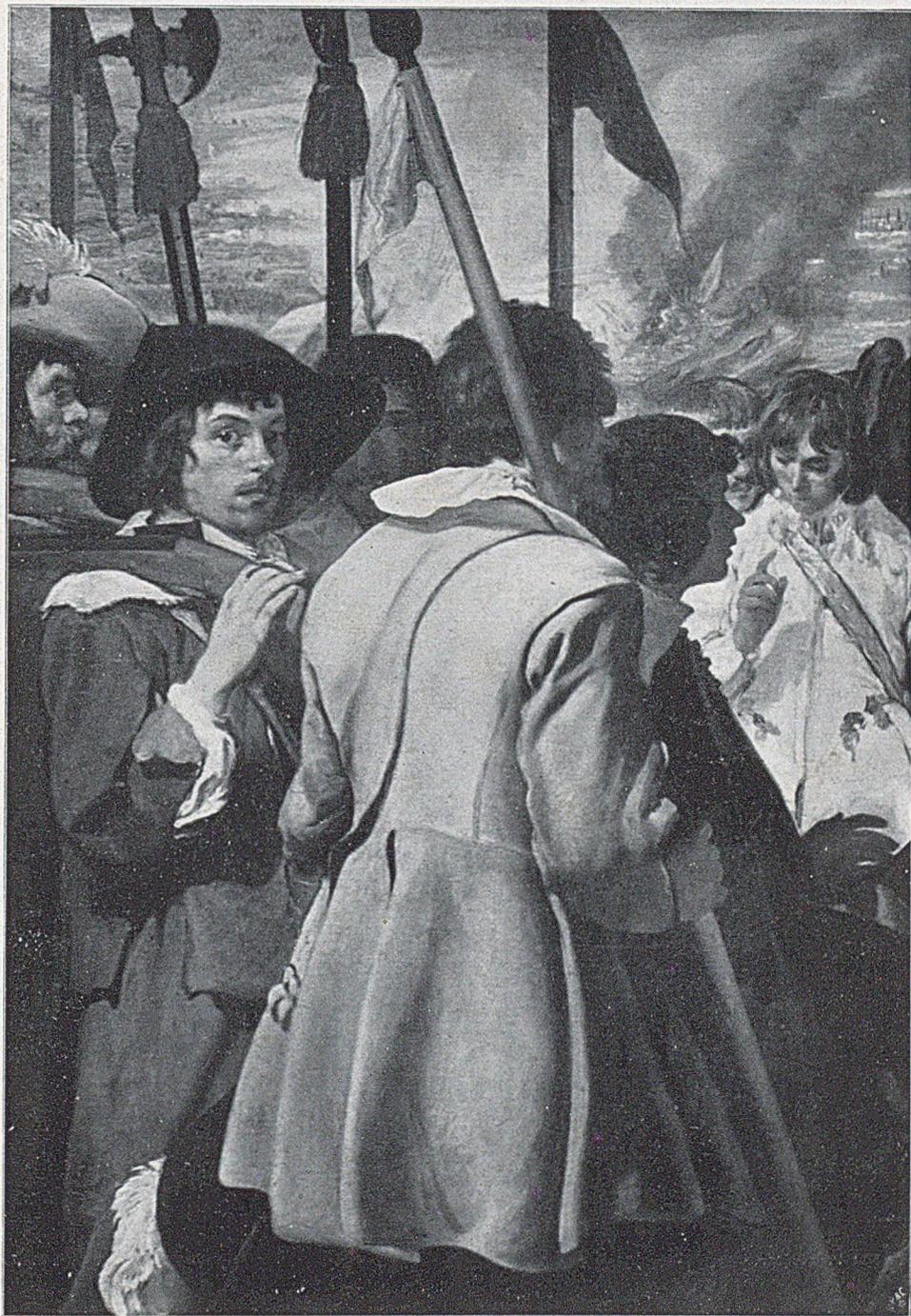
Gruppe der Spanier

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Group of the Spains  
(Detail of „The Surrender of Breda“)

Le groupe des Espagnols  
(Détail de „La reddition de Bréda“)

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin



\* Madrid, Prado-Museum

Gruppe der Holländer

(Ausschnitt aus der „Uebergabe von Breda“)

Group of the Dutchmen

(Detail of „The Surrender of Breda“)

Le groupe des Hollandais

(Détail de „La reddition de Bréda“)

Nach einer Aufnahme der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin



Madrid, Prado-Museum

H. 2,09, B. 1,73

Prinz Baltasar Carlos

The Prince Balthazar Carlos

Um 1635—1636

Le prince Baltasar Carlos

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

	Seite		Seite		
um 1632	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos mit seinem Zwerge (Castle Howard, Earl of Carlisle) . . . . .	34	Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	41	
um 1635	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos als Jäger (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	35	1639	Bildnis des Admirals Pulido-Pareja (London, Nationalgalerie) . . . . .	57
um 1635	Prinz Baltasar Carlos in der Reitschule (London, Wallace-Galerie) . . . . .	36	um 1639	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Wien, Hofmuseum) .	58
um 1635	Dasselbe (London, Grosvenor House) . . . . .	37	um 1639	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos in Rüstung (Haag, Museum) . . . . .	59
um 1635	Reiterbildnis Philipps IV. (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	40	um 1640	Selbstbildnis des Künstlers (Florenz, Uffizien) . . . . .	60
um 1635	Reiterbildnis Philipps III. Königs von Spanien (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	38	um 1640/41	Bildnis des Don Antonio Alonso Pimentel (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	61
um 1635	Reiterbildnis der Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III. (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	39	um 1640/43	Brustbild des Herzogs von Olivares (Dresden, Galerie)	62
um 1635	Bildnis des Infanten Don Ferdinand von Oesterreich im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	42	um 1640/43	Dasselbe (Petersburg, Eremitage) . . . . .	63
um 1635	Bildnis Philipps IV. im Jagdkostüm (Madrid, Prado-Mus.)	43	um 1640/49	Zwei Bildnisse kleiner Mädchen (Madrid, Prado-Mus.)	64
um 1635/36	Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“ (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	44,47	um 1640/50	Bildnis eines Mannes (Dresden, Galerie) . . . . .	65
um 1635/36	Reiterbildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	48	um 1643/49	Bildnis des Zwerges Sebastian de Morra (Madrid, Prado-Mus.)	66
um 1635/40	Bildnis einer Dame (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) .	49	1644	Bildnis des Zwerges El primo (Madrid, Prado-Museum) . .	67
um 1636	Bildnis des Bildhauers Martinez Montañes (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	50	1644	Bildnis Philipps IV., Kniestück (Dulwich, College) . . . . .	68
um 1635/40	Bildnis des Oberjägermeisters Juan Mateos (Dresden, Galerie) . . . . .	51	um 1645	Bildnis des Prinzen Baltasar Carlos (Madrid, Prado-Mus.)	69
um 1636/38	Christus am Kreuz (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	52	um 1645/49	Die Unterhaltung (Paris, Louvre) . . . . .	70
um 1638/39	Bildnis eines Mannes (London, Apsley House) . . . . .	54	1647	Ansicht von Saragossa (Madrid, Prado-Museum) . . . .	71
1638	Brustbild Franciscos II. von Este, Herzogs von Modena (Modena, Galerie) . . . . .	55	1650	Bildnis des Juan de Pareja (Castle Howard) . . . . .	72
um 1638/39	Philipp IV. auf der Saujagd (London, Nationalgalerie) . .	56	1650	Bildnis des Papstes Innozenz X. (Rom, Palazzo Doria)	73, 75
um 1638/40	Reiterbildnis der Isabella von Bourbon, der ersten Gemahlin		1650	Dasselbe (Petersburg, Eremitage) . . . . .	74
			um 1651	Bildnis der Maria Anna von Oesterreich, zweiten Gemahlin Philipps IV., Kniestück (Wien, Hofmuseum) . . . . .	76
			um 1651	Dasselbe, Brustbild (Paris, Louvre) . . . . .	77
			um 1651/55	Die Krönung der Maria (Madrid, Prado-Museum) . . . .	78
			um 1651/60	Bildnis des Hofnarren Don Juan de Austria (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	79

	Seite		Seite
um 1651,60	80	um 1655,60	96, 97
um 1651,60	81	um 1655,60	98
um 1651,60	82, 83	um 1655,60	99
um 1651,60	84, 85	um 1655,60	100
um 1651,60	86	um 1655,60	101
um 1655	87	um 1655,60	102
um 1655	88	um 1658,60	103
um 1655,58	89	1659	104
um 1655	90	um 1659,60	105
um 1656	91	um 1659,60	106
um 1656,57	95	um 1656,60	107
um 1656,57	94		
1656	92, 93		



## Aufbewahrungsort und Besitzer der Gemälde

	Seite		Seite
<b>Althorp House</b>		<b>Frankfurt a. M.</b>	
Earl of Spencer		Städelsches Kunstinstitut	
Bildnis einer Frau . . . . .	128	Die Infantin Margarete . . . . .	94
Ein Dudelsackpfeifer . . . . .	129	Kardinal Borja . . . . .	121
<b>Berlin</b>		<b>Glasgow</b>	
Kaiser Friedrich-Museum		Corporation Art Gallery	
Die Infantin Maria, Königin von Un- garn . . . . .	25	Die Infantin Margarete . . . . .	114
Bildnis einer Dame . . . . .	49	<b>Haag</b>	
Bildnis des italienischen Feldhaupt- manns del Borro . . . . .	123	Kgl. Museum	
<b>Brüssel</b>		Prinz Baltasar Carlos . . . . .	59
Früher Sammlung Somzée		<b>Kassel</b>	
Der Gemtischändler . . . . .	135	Kgl. Galerie	
<b>Castle Howard</b>		Bildnis einer Dame . . . . .	130
Earl of Carlisle		<b>London</b>	
Prinz Baltasar Carlos und sein Zwerg	34	Nationalgalerie	
Juan de Pareja . . . . .	72	Christus im Hause der Martha . . . . .	8
<b>Dresden</b>		Philipp IV. . . . .	33, 100
Kgl. Gemälde-Galerie		Christus an der Säule . . . . .	53
Der Oberjägermeister Juan Mateos	51	Philipp IV. auf der Saujagd . . . . .	56
Der Herzog von Olivares . . . . .	62	Bildnis des Admirals Pulido-Pareja . . . . .	57
Bildnis eines Mannes . . . . .	65	Die Verlobung (das Familienfest) . . . . .	132
<b>Dulwich</b>		Die Anbetung der Hirten . . . . .	133
College		Ein toter Krieger . . . . .	134
Philipp IV. . . . .	68	H. B. Brabazon	
Knabenkopf . . . . .	131	Maria Anna von Oesterreich . . . . .	118
<b>Florenz</b>		<b>Bridgewater-Galerie</b>	
Galerie Pitti		Don Enrique Felipe de Guzman . . . . .	122
Reiterbildnis Philipps IV. . . . .	111	Männliches Bildnis . . . . .	126
<b>Uffizien</b>		<b>Herzog von Devonshire</b>	
Selbstbildnis des Künstlers . . . . .	60	Bildnis einer Dame . . . . .	124
		<b>George Donaldson</b>	
		Zwei kleine Prinzessinnen . . . . .	114
		<b>William J. Farrer</b>	
		Die Promenade von Sevilla . . . . .	140

	Seite
George Lindsay Holford	
Der Herzog von Olivares . . . . .	12
Philipp IV., König von Spanien . . .	13
A. W. Leatham	
Bildnis eines jungen Mannes . . . . .	128
J. C. Robinson	
Der Küchenmeister . . . . .	136
G. Salting	
Ein Kind mit einem Diener . . . . .	137
Wallace-Galerie	
Prinz Baltasar Carlos in der Reit- schule . . . . .	36
Die Dame mit dem Fächer . . . . .	125
Herzog von Wellington (Aps- ley-House)	
Der Wasserverkäufer von Sevilla . .	1
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit	2
Der Dichter Quevedo . . . . .	28
Bildnis eines Mannes . . . . .	54
Papst Innozenz X. . . . .	120
Herzog von Westminster (Gros- venor House)	
Prinz Baltasar Carlos in der Reit- schule . . . . .	37
<b>Madrid</b>	
A. de Beruete	
Der heilige Petrus . . . . .	5
Escorial	
Jacob erhält den blutigen Rock Jo- sephs . . . . .	23
Herzogin von Villahermosa	
Don Diego del Corral . . . . .	31
Prado-Museum	
Bildnis eines Mannes . . . . .	6
Die Anbetung der Könige . . . . .	7
Luis de Gongora y Argote . . . . .	9
Philipp IV., König von Spanien, Brust- bild . . . . .	10
Philipp IV., mit der Bittschrift . . .	11
Bildnis einer Dame . . . . .	14
Der Infant Don Carlos . . . . .	16
Die Trinker, „Los Borrachos“ . . . .	18
Studien aus der Villa Medici in Rom	19, 20
Der Titusbogen in Rom . . . . .	141
Die Schmiede des Vulkan . . . . .	21, 22
Die Infantin Maria, Königin von Un- garn . . . . .	24

	Seite
Reiterbildnis des Herzogs von Olivares	27
Bildnis des Pabrillos de Valladolid	29
Bildnis des Pernia . . . . .	30
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez . .	142
Prinz Baltasar Carlos als Jäger . . .	35
Reiterbildnis Philipps IV. . . . .	40
Reiterbildnis Philipps III. . . . .	36
Reiterbildnis der Margarete von Oester- reich . . . . .	39
Der Infant Don Ferdinand von Oester- reich als Jäger . . . . .	42
Philipp IV. im Jagdkostüm . . . . .	43
Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“ . . . . .	44, 47
Reiterbildnis des Prinzen Baltasar Carlos . . . . .	48
Der Bildhauer Martinez Montañes . .	50
Christus am Kreuz . . . . .	52
Reiterbildnis der Isabella von Bourbon	41
Don Antonio Alonso Pimentel . . . .	61
Zwei Bildnisse kleiner Mädchen . . .	64
Bildnis des Sebastian de Morra . . .	66
Bildnis des Zwerges El Primo . . . .	67
Prinz Baltasar Carlos . . . . .	69
Ansicht von Saragossa . . . . .	71
Die Krönung der Maria . . . . .	78
Bildnis des Hofnarren Don Juan de Austria . . . . .	79
Bildnis des Zwerges Don Antonio el Ingles . . . . .	80
Der Idiot von Coria . . . . .	81
Menippus . . . . .	82, 83
Aesop . . . . .	84, 85
Das Kind von Vallecas . . . . .	86
Merkur und Argus . . . . .	88
Mars . . . . .	89
Las Meninas . . . . .	92, 93
Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilan- deras“ . . . . .	96, 97
Philipp IV., Brustbild . . . . .	98
Philipp IV., ganze Figur . . . . .	102
Maria Anna von Oesterreich . . . . .	103
Die Infantin Margarete . . . . .	105
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler . . . . .	107
Philipp IV. im Gebet . . . . .	112
Maria Anna von Oesterreich im Gebet	113

## Modena

Galerie	
Francesco II. von Este, Herzog von Modena . . . . .	55

	Seite
<b>München</b>	
Pinakothek	
Bildnis eines jungen Mannes . . .	17
<b>Paris</b>	
Louvre	
Die Unterhaltung . . . . .	70
Maria Anna von Oesterreich . . .	77
Die Infantin Margarete . . . . .	91
F. Kleinberger	
Die Infantin Margarete und die Zwergin	
Maria Barbola . . . . .	115
Früher bei Ledieu	
Maria Anna von Oesterreich . . .	116
<b>Petersburg</b>	
Eremitage	
Das Frühstück . . . . .	3
Der Herzog von Olivares . . . . .	63
Papst Innozenz X. . . . .	74
<b>Richmond</b>	
Sir Francis Cook	
Die alte Köchin . . . . .	4
Ein spanischer Bettler . . . . .	138
Bildnis des Velazquez . . . . .	118
<b>Rokeby (Yorkshire)</b>	
Mr. Morritt	
Venus mit dem Spiegel und Cupido	87

	Seite
<b>Rom</b>	
Galerie des Kapitols	
Selbstbildnis des Künstlers . . .	Titelbild
Palazzo Doria	
Papst Innozenz X. . . . .	73, 75
Bildnis eines Knaben . . . . .	129
<b>Rouen</b>	
Museum	
Bildnis eines Mannes . . . . .	15
<b>Schleißheim</b>	
Kgl. Galerie	
Der Herzog von Olivares . . . . .	26
<b>Turin</b>	
Kgl. Pinakothek	
Philipp IV. . . . .	101
<b>Wien</b>	
Galerie Harrach	
Bildnis eines jungen Mannes . . .	127
Hofmuseum	
Philipp IV. . . . .	32, 99
Prinz Baltasar Carlos . . . . .	58
Maria Anna von Oesterreich . . .	76, 117
Die Infantin Margarete . . . . .	90, 95, 104, 115
Der Infant Philipp Prosper . . . .	106
Isabella von Bourbon . . . . .	119
Der lachende Bursche . . . . .	139



## Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Bildnisse: 1. Der königlichen Familie, 2. Sonstige Bildnisse, 3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen — II. Religiöses — III. Historien — IV. Mythologisches — V. Volksstücke — VI. Landschaften und Jagdbilder

	Seite		Seite
I. Bildnisse			
1. Der königlichen Familie			
Baltasar Carlos und sein Zwerg, um 1632 (Castle Howard, Earl of Carlisle) . . . . .	34	Die Infantin Margarete (Glasgow, Corporation Art Gallery) . . . . .	114
Baltasar Carlos in der Reitschule, um 1635 (London, Wallace-Galerie) . . . . .	36	Die Infantin Margarete (Wien, Hofmuseum) . . . . .	115
Baltasar Carlos in der Reitschule, um 1635 (London, Grosvenor House) . . . . .	37	Die Infantin Margarete, 1659 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	104
Baltasar Carlos als Jäger, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	35	Die Infantin Margarete, um 1659/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	105
Baltasar Carlos als Reiter, um 1635/36 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	48	Die Infantin Margarete und die Zwergin Maria Barbola (Paris, F. Kleinberger) . . . . .	115
Baltasar Carlos mit Schärpe, um 1639 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	58	Las Meninas, 1656 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	92, 93
Baltasar Carlos in Rüstung, um 1639 (Haag, Kgl. Museum) . . . . .	59	Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, Brustbild um 1630 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	24
Baltasar Carlos in Hoftracht, um 1645 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	69	Die Infantin Maria, Königin von Ungarn, ganze Figur, um 1630 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . . . . .	25
Der Infant Don Carlos, um 1626 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	16	Maria Anna von Oesterreich, um 1651 (Paris, Louvre) . . . . .	77
Der Infant Don Ferdinand von Oesterreich, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	42	Maria Anna von Oesterreich (Paris, früher bei Ledieu) . . . . .	116
Isabella von Bourbon, die erste Gemahlin Philipps IV., als Reiterin, um 1638/40 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	41	Maria Anna von Oesterreich (London, H. B. Brabazon) . . . . .	118
Isabella von Bourbon, Kniestück (Wien, Hofmuseum) . . . . .	119	Maria Anna von Oesterreich, um 1651 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	76
Margarete von Oesterreich, Gemahlin Philipps III., um 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	39	Maria Anna von Oesterreich (Wien, Hofmuseum) . . . . .	117
Die Infantin Margarete, um 1655 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	90	Maria Anna von Oesterreich, um 1658/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	103
Die Infantin Margarete, um 1656 (Paris, Louvre) . . . . .	91	Maria Anna von Oesterreich im Gebet (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	113
Die Infantin Margarete, um 1656/57 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	95	Philipp III., König von Spanien, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	38
Die Infantin Margarete um 1656/57 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) . . . . .	94	Philipp IV., König von Spanien, Brustbild, um 1623 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	10
		Philipp IV., mit der Bittschrift, um 1623/24 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	11
		Philipp IV., ganze Figur, um 1624/25 (London, George Lindsay Holford) . . . . .	13

	Seite		Seite
Philipp IV., Kniestück, 1632 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	32	Der Herzog von Olivares, in Hoftracht, um 1623/24 (London, George Lindsay Holford) . . . . .	12
Philipp IV. in Hoftracht, um 1632/35 (London, Nationalgalerie) . . . . .	33	Der Herzog von Olivares, Reiterbildnis, um 1631/35 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	27
Philipp IV., Reiterbildnis, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	40	Der Herzog von Olivares, Reiterbildnis, um 1631/35 (Schleißheim, Kgl. Galerie) . . . . .	26
Philipp IV., Reiterbildnis (Florenz, Galerie Pitti) . . . . .	111	Der Herzog von Olivares, Brustbild, um 1640/43 (Dresden, Kgl. Galerie) . . . . .	62
Philipp IV. im Jagdkostüm, um 1635 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	43	Der Herzog von Olivares, Brustbild, um 1640/43 (Petersburg, Eremitage) . . . . .	63
Philipp IV., Kniestück, 1644 (Dulwich, College). . . . .	68	Juan de Pareja, 1650 (Castle Howard, Earl of Carlisle) . . . . .	72
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (London, Nationalgalerie) . . . . .	100	Don Antonio Alonso Pimentel, um 1640/41 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	61
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	98	Der Admiral Pulido-Pareja, 1639 (London, Nationalgalerie) . . . . .	57
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Turin, Kgl. Pinakothek) . . . . .	101	Der Dichter Quevedo, um 1631/32 (London, Herzog von Wellington) . . . . .	28
Philipp IV., Brustbild, um 1655/60 (Wien, Hofmuseum) . . . . .	99	Selbstbildnis des Künstlers, um 1640 (Florenz, Uffizien) . . . . .	60
Philipp IV., ganze Figur, um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	102	Selbstbildnis (?) des Künstlers (Richmond, Sir Francis Cook) . . . . .	118
Philipp IV. im Gebet (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	112	Bildnis eines jungen Mannes, um 1618/20 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	6
Der Infant Philipp Prosper (Wien, Hofmuseum) . . . . .	106	Bildnis eines Mannes, der sog. Geograph, um 1625/29 (Rouen, Museum) . . . . .	15
Zwei kleine Prinzessinnen (London, George Donaldson) . . . . .	114	Bildnis eines jungen Mannes, um 1626/28 (München, Pinakothek) . . . . .	17
2. Sonstige Bildnisse		Bildnis eines Mannes, um 1638/39 (London, Herzog von Wellington) . . . . .	54
Kardinal Borja (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut) . . . . .	121	Bildnis eines älteren Mannes, um 1640/50 (Dresden, Kgl. Galerie) . . . . .	65
Feldhauptmann del Borro (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . . . . .	123	Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Galerie Harrach) . . . . .	127
Don Diego del Corral, um 1631/32 (Madrid, Herzogin von Villahermosa) . . . . .	31	Bildnis eines jungen Mannes (London, W. A. Leatham) . . . . .	128
Francesco II. von Este, Herzog von Modena, 1638 (Modena, Galerie) . . . . .	55	Bildnis eines Mannes (London, Bridgewater-Galerie) . . . . .	126
Luis de Gongora y Argote, um 1622/23 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	9	Der lachende Bursche (Wien, Hofmuseum) . . . . .	139
Don Enrique Felipe de Guzman (London, Bridgewater-Galerie) . . . . .	122	Ein toter Krieger (London, Nationalgalerie) . . . . .	134
Papst Innozenz X., 1650 (Rom, Palazzo Doria) . . . . .	73, 75	Bildnis einer Dame (der Gattin des Künstlers?), um 1625/29 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	14
Papst Innozenz X., um 1650 (Petersburg, Eremitage) . . . . .	74	Bildnis einer Dame (der Gattin des Künstlers?), um 1635/40 (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) . . . . .	49
Papst Innozenz X. (London, Herzog von Wellington) . . . . .	120	Bildnis einer Dame (Kassel, Kgl. Galerie) . . . . .	130
Oberjägermeister Juan Mateos, um 1635/40 (Dresden, Kgl. Galerie) . . . . .	51	Bildnis einer Dame (London, Herzog von Devonshire) . . . . .	124
Der Bildhauer Martinez Montañes, 1636 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	50	Die Dame mit dem Fächer (London, Wallace-Galerie) . . . . .	125

	Seite
Bildnis einer Frau (Althorp House, Earl of Spencer) . . . . .	128
Zwei Bildnisse kleiner Mädchen (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	64
Knabekopf (Dulwich, College) . . . . .	131
Ein Kind mit einem Diener (London, G. Salting) . . . . .	137
Bildnis eines Knaben (Rom, Palazzo Doria)	129
3. Bildnisse von Hofnarren und Zwergen	
Pabillos de Valladolid, um 1631/40 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	29
Pernia, um 1631/40 (Madrid, Prado-Mus.)	30
Sebastian de Morra, um 1643/49 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	66
El primo, 1644 (Madrid, Prado-Museum)	67
Don Juan de Austria, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	79
Don Antonio el Ingles, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	80
Der Idiot von Coria, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	81
Das Kind von Vallecas, 1651/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	86
Aesop, um 1651/60 (Madrid, Prado-Mus.)	84, 85
Menippus, um 1651/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	82, 83
II. Religiöses	
Die Anbetung der Könige, 1619 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	7
Die Anbetung der Hirten (London, Nationalgalerie) . . . . .	133
Antonius der Abt und Paulus der Einsiedler, um 1656/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	107
Christus im Hause der Martha, um 1620/22 (London, Nationalgalerie) . . . . .	8
Christus am Kreuz, um 1636/38 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	52
Christus an der Säule, um 1631/40 (London, Nationalgalerie) . . . . .	53
Jacob erhält den blutigen Rock Josephs, um 1630 (Madrid, Escorial) . . . . .	23
Die Krönung der Maria, um 1651/55 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	78
Der heilige Petrus, um 1618/20 (Madrid, A. de Beruete) . . . . .	5
III. Historien	
Die Uebergabe von Breda, „Las Lanzas“, um 1635/36 (Madrid, Prado-Museum)	44/47

	Seite
IV. Mythologisches	
Mars, um 1655/58 (Madrid, Prado-Mus.)	89
Merkur und Argus, um 1655 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	88
Venus mit dem Spiegel und Cupido (Rokeby, Yorkshire, Mr. Morritt) . . . . .	87
V. Volksstücke	
Ein spanischer Bettler (Richmond, Sir Francis Cook) . . . . .	138
Ein Dudelsackpfeifer (Althorp House, Earl of Spencer) . . . . .	129
Das Frühstück (Petersburg, Eremitage) . . . . .	3
Der Gemüsehändler (früher Brüssel, Sammlung Somzée) . . . . .	135
Die alte Köchin, um 1620 (Richmond, Sir Francis Cook) . . . . .	4
Der Küchenmeister (London, J. C. Robinson) . . . . .	136
Die Schmiede des Vulkan, um 1630 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	21, 22
Die Teppichwirkerinnen, „Las Hilanderas“, um 1655/60 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	96, 97
Die Trinker, „Los Borrachos“, um 1628/29 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	18
Die Verlobung oder das Familienfest (London, Nationalgalerie) . . . . .	132
Der Wasserverkäufer von Sevilla, um 1618/20 (London, Herzog von Wellington) . . . . .	1
Zwei junge Männer bei der Mahlzeit, um 1618/20 (London, Herzog von Wellington) . . . . .	2
VI. Landschaften und Jagdbilder	
Studien aus der Villa Medici in Rom, um 1630 (Madrid, Prado-Museum)	19, 20
Der Titusbogen in Rom (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	141
Der Tritonenbrunnen in Aranjuez (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	142
Ansicht von Saragossa, 1647 (Madrid, Prado-Museum) . . . . .	71
Die Promenade von Sevilla (London, William J. Farrer) . . . . .	140
Philipp IV. auf der Saujagd (London, Nationalgalerie) . . . . .	56
Die Unterhaltung, um 1645/49 (Paris, Louvre) . . . . .	70

