

Los Borrachos, o El triunfo de Baco de Velázquez: Un Análisis Dialéctico desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno

Por: Julio David Rojas

06/20/25

Índice

1. Introducción: Materialismo Filosófico y "Los Borrachos"

- ❖ Objeto de Estudio y Enfoque Dialéctico
- ❖ Tesis del Ensayo: "Los Borrachos" como Sistema Categorical Cerrado

2. Biografía Esencial de Diego Velázquez

- ❖ 2.1. Trayectoria Artística y Contexto Histórico
- ❖ 3. Categorías Materialistas para el Análisis Artístico (Gustavo Bueno)
- ❖ 3.1. Materia Ontológica: M1 (Física), M2 (Socio-Institucional), M3 (Gnoseológica)
- ❖ 3.2. Cierre Técnico, Dependencia Institucional y Sustantividad

4. Análisis Dialéctico de "Los Borrachos"

- ❖ 4.1. M1: Materialidad de la Obra (Técnica y Pigmentos)
- ❖ 4.1.1. Geopolítica de Pigmentos y Paleta Velazqueña
- ❖ 4.1.2. Operaciones Técnicas y Relevancia de Radiografías
- ❖ 4.1.2.1. Soportes, Preparaciones y su Evolución
- ❖ 4.1.2.2. Potencial de Revelación Radiográfica (Ejemplos)
- ❖ 4.1.2.3. Pincelada e Innovaciones Técnicas
- ❖ 4.2. M2: Inserción Institucional en la Corte
- ❖ 4.2.1. Mecenazgo Real y Grado de Dependencia
- ❖ 4.2.2. Impacto del Viaje a Italia en la Autonomía Artística
- ❖ 4.3. M3: Densidad Conceptual y Operaciones Míticas
- ❖ 4.3.1. Materialidad de los Conceptos y su Función Operativa
- ❖ 4.3.2. Universalidad desde el Materialismo Histórico
- ❖ 4.3.3. Confrontación Crítica: Velázquez vs. Ribera (Silenio Ebrio)

5. Conclusión: La Obra como Sistema Materialista Coherente

6. Glosario de Términos Filosóficos

7. Bibliografía

www.ateliervelazquez.com

Introducción: El Arte como Fenómeno Material y Dialéctico

El análisis de una obra de arte, más allá de la mera apreciación estética, demanda una aproximación rigurosa que desentrañe sus complejidades intrínsecas y extrínsecas. En este ensayo, abordaremos "Los Borrachos, o El triunfo de Baco" (1628-1629) de Diego Velázquez desde una perspectiva arraigada en el materialismo filosófico de Gustavo Bueno. Este marco conceptual, a diferencia de enfoques idealistas o meramente descriptivos, concibe la obra de arte no como una entidad etérea o puramente subjetiva, sino como un fenómeno material y dialéctico, inserto en coordenadas históricas y sociales concretas. Nuestra aproximación evitará la pseudocuantificación para ofrecer un análisis cualitativo profundo y argumentado, concentrándonos en la materialidad de sus componentes, su génesis institucional y la densidad de sus conceptos.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) fue uno de los pintores más influyentes del Siglo de Oro español. Nació en Sevilla y comenzó su aprendizaje en el taller de Francisco Pacheco, donde se formó en las técnicas pictóricas y en un ambiente intelectual. En 1623, se trasladó a Madrid y rápidamente se convirtió en pintor de la corte del rey Felipe IV, cargo que ocupó durante el resto de su vida.

Este ensayo defiende que "Los Borrachos" de Velázquez constituye un sistema categorial cerrado en el sentido de Gustavo Bueno, cuya riqueza conceptual y persistencia histórica solo pueden ser comprendidas plenamente a través de un análisis materialista que desvele la intrincada dialéctica entre sus componentes físicos (M1), su inserción en las estructuras sociopolíticas de la corte (M2), y las operaciones gnoseológicas que suscita (M3), refutando las interpretaciones idealistas o puramente psicológicas que obvian su constitución material y sus determinaciones históricas.

Para Bueno, la filosofía materialista se opone al monismo, reconociendo una pluralidad de materias y sus interacciones. En el contexto del arte, esto significa que una obra como "Los Borrachos" no es solo un objeto estético, sino una relación sintáctica entre diversas materias: la materia física de los pigmentos y el lienzo (M1), la materia social de las instituciones que la encargan (M2), y la materia gnoseológica de los conceptos que genera y transforma (M3). Nuestro propósito es desvelar estas relaciones y sus efectos, ofreciendo una lectura que trascienda la superficie y se adentre en la complejidad

operática de la creación velazqueña, comprendiendo la obra como un *sistema categorial cerrado* (Bueno, 1992, p. 214) que despliega una lógica interna y unas interacciones materiales específicas.

Conceptos Clave del Materialismo Filosófico Aplicados al Arte

Para un análisis materialista, es fundamental redefinir las categorías a la luz de los principios de Bueno:

1. Grados de Materia Ontológica (Materia Genérica): El materialismo filosófico postula una *materia genérica* que se despliega en diversos tipos de "materias":

- **M1 (Materia Primaria):** Corresponde a los componentes físicos y tangibles de la obra. Para una pintura, esto implica el estudio de los pigmentos, el aglutinante, el soporte (lienzo, tabla) y las técnicas de aplicación. Es la materialidad en su sentido más inmediato y empírico.
- **M2 (Materia Secundaria):** Se refiere a las relaciones histórico-sociales y las estructuras institucionales que configuran la existencia y función de la obra. Incluye el mecenazgo, el contexto político y cultural, la recepción contemporánea y las redes de producción y circulación del arte. Es la materialidad de la praxis humana.
- **M3 (Materia Terciaria o Categorical):** Engloba los conceptos, ideas, símbolos y significados que la obra vehicula y genera. Sin embargo, desde el materialismo, estos conceptos no son abstractos o ideales, sino *operativos*, es decir, se materializan en prácticas, discursos y transformaciones concretas. La "densidad conceptual" surge de la capacidad de la obra para articular y reconfigurar campos de saberes y experiencias.

2. Cierre Técnico (Eficacia Operativa): Se refiere a la coherencia interna y la perfección en la aplicación de las operaciones técnicas y formales. Un alto cierre técnico indica la maestría del artista en la manipulación de la materia para alcanzar sus fines productivos.

3. Dependencia Institucional: Mide el grado en que la producción y el contenido de la obra están condicionados por las estructuras de poder (monarquía, Iglesia, academias) o las demandas del mercado. Es una relación material de fuerza y dirección.

4. Sustantividad: Una obra es sustantiva si su valor trasciende su función original o su contexto inmediato. Desde una perspectiva materialista, la sustantividad se manifiesta en la capacidad de la obra para generar efectos duraderos, reconfigurar campos gnoseológicos o estéticos, y mantener su potencia operatoria a lo largo del tiempo, no por una cualidad intrínseca "ideal", sino por la persistencia y transformación de sus relaciones materiales.

Análisis de "Los Borrachos": Diálogos entre Materias



La Obra como Materia Primaria (M1): Texturas, Pigmentos y Operaciones Técnicas Velazqueñas. "Los Borrachos" es un óleo sobre lienzo de 165 x 225 cm, dimensiones que le confieren una presencia material imponente. Velázquez, en esta etapa, demostraba un dominio excepcional del medio óleo, permitiendo superposiciones de capas, veladuras y una rica texturalidad que construye las formas con una economía de la pincelada (López-Rey, 1968).

Composición de Pigmentos y Geopolítica Material: La paleta de Velázquez, si bien limitada para los estándares actuales, era utilizada con una inteligencia cromática magistral, y su procedencia refleja una geopolítica material inherente al comercio de la época. Para las carnaciones luminosas y casi escultóricas de Baco, es plausible que se empleara una mezcla de blanco de plomo (fabricado localmente o de importación

europaea) combinado con vermillón y lacas rojas, estas últimas a menudo derivadas de insectos como la cochinilla, cuya ruta comercial desde América hasta Sevilla era vital para la economía española. Los tonos terrosos de los hombres de la derecha, predominantes en tierras naturales como ocre, sienas y sombras, provenían en gran medida de las propias minas andaluzas (Sevilla era un centro clave para la preparación de pigmentos) o de importaciones italianas. Los oscuros profundos se alcanzarían con negro de hueso o negro de humo. Los escasos pero significativos toques de azul, como el de la azurita, o en ocasiones el costoso azul ultramar, revelan la dependencia de rutas comerciales más lejanas, ya que la azurita provenía de minas en Europa Central y Oriental, y el ultramar del lapislázuli de Afganistán, importado a través de Venecia. Esta diversidad de orígenes de los pigmentos no solo habla de la materialidad de la obra, sino también de las redes económicas y geopolíticas que sustentaban la producción artística del Siglo de Oro español (Eastaugh et al., 2004).

Esta configuración material de la obra, con su dependencia de rutas comerciales transoceánicas y europeas, solo pudo darse en el contexto del Imperio español, concebido por Gustavo Bueno como un "Imperio generador". A diferencia de los imperios depredadores, que mantienen relaciones de explotación que impiden el desarrollo político de las sociedades colonizadas, el Imperio español, sin perjuicio de las operaciones de explotación colonialista, propició el desenvolvimiento social, económico, cultural y político de las sociedades que coordinaba, haciendo posible su transformación en sociedades políticas de pleno derecho.

La capacidad de Sevilla para centralizar el movimiento de barcos y controlar el comercio de bienes preciosos y materias primas, como los pigmentos provenientes de América o Asia, fue posible gracias a la estructura del Imperio español. La Corona, a través de la Casa de Contratación, invertía los recursos obtenidos no solo en la creación de una industria capitalista, sino también en sufragar los gastos del Imperio y en inversiones "no productivas" que retornaban a España. Esta dinámica, distinta de los imperialismos protestantes como el inglés u holandés, que se enfocaban en la creación de factorías y en una economía industrial capitalista, permitió el flujo de materiales exóticos que

enriquecieron la paleta de Velázquez y, por ende, la materialidad de obras como Los Borrachos

Así, la "geopolítica material" de los pigmentos en la obra de Velázquez no es un mero detalle, sino una manifestación de la compleja red "molar" que el Imperio español tejó para canalizar los fines particulares ("moleculares") de individuos y grupos, y transformarlos en proyectos generales que sustentaban su propia existencia y su producción cultural, incluyendo el arte. La posibilidad de acceder a pigmentos de tan diversos orígenes geográficos atestigua la vastedad y la interconexión de las rutas comerciales y la administración que un Imperio generador como el español fue capaz de establecer y mantener.

Tratamiento de Operaciones Técnicas y Vínculo con M3 (Análisis a través de Radiografías): La excelencia técnica de Velázquez no es una cualidad abstracta, sino el resultado de *operaciones materiales* específicas. Por ejemplo, la aplicación de *veladuras* —*finas capas translúcidas de pigmento diluido*— sobre las carnaciones de Baco es una operación M1 crucial. Esta técnica permite la construcción gradual de la forma y la modulación sutil de la luz, creando una superficie lisa y luminosa que contrasta con la piel rugosa y matérica de los campesinos. Esta diferencia en la aplicación de la pintura (textura, opacidad) no es solo un detalle técnico, sino una *operación que construye la ambigüedad conceptual (M3)* de la obra: la fluidez de la piel de Baco subraya su divinidad etérea, mientras que la aspereza de los rostros de los hombres enfatiza su cruda humanidad.

Para comprender estas operaciones dialécticas en la obra de Velázquez, es fundamental analizar la ejecución pictórica a través de sus elecciones materiales y técnicas, tal como se han documentado. En obras contemporáneas o cercanas a "Los Borrachos", las características técnicas de Velázquez ya muestran una consolidación de su lenguaje pictórico, donde la materialidad de la pintura se convierte en un vehículo de expresión conceptual:

La Dualidad de las Capas: Densidad y Transparencia: Velázquez exploró la interacción entre capas de pintura de diferente densidad para construir la dualidad entre lo divino y lo terrenal. Las preparaciones claras de blanco de plomo, que se volvieron más

transparentes a partir de obras como "La fragua de Vulcano", permitieron una luminosidad interna en sus cuadros. Esta base, visible en los fondos de paisaje de "La rendición de Breda" o en los fondos neutros de los bufones, actúa como un fondo óptico que interactúa con las capas de color. En contraste, las capas más opacas, con una menor proporción de aceite y posiblemente aglutinante proteico, se usaron para dar solidez a las formas. Esta dialéctica entre transparencia y opacidad, una operación material (M1), permite al artista modular la "materialidad" aparente de sus figuras, sugiriendo la ligereza etérea de lo divino frente a la concreción de lo humano.

La Modulación del Pigmento: Granulosidad y Fluidez: Velázquez variaba la molienda de sus pigmentos y su dilución en el aglutinante para conseguir efectos específicos. La molienda fina de pigmentos, combinada con abundante calcita, producía efectos de transparencia y ligereza, aumentando la reflexión de la luz en los fondos blanquecinos y generando una luminosidad interna. Por otro lado, la granulosidad del pigmento



"Baco", por Caravaggio

aumentaba en años posteriores, como se aprecia en "Las Meninas", lo que, paradójicamente, le permitía alcanzar los resultados deseados al dotar a la superficie de una mayor "imperfeción" y vibración. Esta gestión de la granulosidad y la fluidez (M1) es una operación que se traduce en una diferente "textura visual" para los personajes, marcando una distinción material y conceptual. La pincelada suelta y la economía de ejecución observada en obras posteriores, como en el vestido de Agustina Sarmiento en "Las Meninas",

evolucionan desde una base de dominio técnico que ya se vislumbra en obras como "Los Borrachos".

La Composición y los Arrepentimientos como Proceso Dialéctico: Velázquez no seguía una composición preestablecida rígidamente, sino que introducía modificaciones sobre la marcha. Los "arrepentimientos" y las superposiciones de contornos, visibles a simple vista en muchas de sus obras, son evidencia de un proceso de creación dinámico y dialéctico. Las zonas donde se produjeron cambios o superposiciones presentan mayor

relieve debido a la mayor densidad de las capas pictóricas. Estas "rectificaciones" o "revisiones" en la composición no son meros errores, sino operaciones materiales (M1) que revelan la constante búsqueda del pintor por la articulación espacial y la interacción entre las figuras, influyendo directamente en la percepción final de la obra y su impacto gnoseológico (M3). La construcción de los fondos, a menudo contorneando las figuras una vez establecidas, y el uso de finas rayas blancas para definir los contornos en obras tempranas, son ejemplos de estas operaciones que modelan la materialidad de las figuras en el espacio pictórico.

La comparación con la ejecución de "La fragua de Vulcano" (1629), obra casi contemporánea, es crucial. En ella, Velázquez ideó un procedimiento de preparación con blanco de plomo aplicado a espátula, que más tarde incorporaría a su forma habitual de trabajar. Esta evolución hacia preparaciones más luminosas y la experimentación con nuevas técnicas demuestran un artista en constante búsqueda. La maestría técnica consolidada en este periodo, marcada por una pincelada cada vez más suelta y a la vez precisa, se evidencia en la capacidad de Velázquez para manipular la materialidad de la pintura y traducirla en efectos de luz, textura y forma, esenciales para su análisis dialéctico.

2. La Obra como Materia Secundaria (M2): La Dinámica Institucional en la Corte Española

La producción de "Los Borrachos" está intrínsecamente ligada al sistema de mecenazgo de la corte de Felipe IV (Portús Pérez, 2007). El encargo directo del monarca, y el pago de 100 ducados en julio de 1629, confirman su función como pieza ornamental y de prestigio en el Alcázar. Este contexto material de producción es fundamental para comprender la "Dependencia Institucional" de la obra.

La Dependencia Institucional: Evidencia Documental y Contraste: La medida de la "Dependencia Institucional" ($D_{\text{institucional}}$) de Velázquez en "Los Borrachos" se basa en la naturaleza de los encargos reales de la época. Aunque no disponemos de un contrato detallado para esta obra en particular, el conocimiento de otros encargos a Velázquez y a artistas contemporáneos permite contextualizar su libertad creativa. Por ejemplo, el contrato para "*La rendición de Breda*" (1634-1635), documentado en el Archivo General

de Palacio, no establece cláusulas estilísticas detalladas, pero sí especifica el tema histórico y la ubicación en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, lo que dictaba las dimensiones y la grandiosidad esperada. Este tipo de encargos reales implicaban una sumisión a los objetivos ideológicos de la Corona (en este caso, glorificar la monarquía). Sin embargo, Velázquez, a diferencia de otros pintores con contratos más restrictivos, gozaba de una posición única como pintor de cámara. Este estatus le permitía un margen considerable en la concepción formal y estilística de la obra, incluso dentro de un marco temático impuesto. Esto contrasta con la situación de artistas como Rubens, quien en sus grandes ciclos decorativos para patronos europeos a menudo recibía instrucciones más detalladas sobre la iconografía y la composición (Brown, 1998), o de Ribera, cuya producción napolitana para la Corona española o mecenas eclesiásticos implicaba a menudo especificaciones temáticas y formales muy concretas (Pérez Sánchez & Spinosa, 1992).

El Impacto del Viaje a Italia en la Autonomía: El primer viaje a Italia (1629-1631), inmediatamente posterior a "Los Borrachos", es un punto de inflexión. Durante este periodo, Velázquez estudió intensamente las obras de los maestros venecianos (Tiziano, Tintoretto) y la antigüedad clásica. A su regreso, su paleta se enriqueció, sus composiciones ganaron en complejidad y su pincelada se hizo aún más fluida. El impacto en su *Dinstitucional* no fue una liberación total, pues siguió siendo un pintor de corte. Sin embargo, su renovado prestigio y la madurez de su estilo le permitieron una mayor "flexibilidad" dentro de los mandatos reales. Si bien "Las Meninas" (1656) es un encargo real, la complejidad de su autorreferencialidad y la inclusión del propio artista en una posición tan prominente sugieren una mayor agencia y autonomía en la concepción de la obra, incluso dentro de las restricciones de la corte. Esta obra representa un punto de inflexión donde la autoridad del artista redefine la naturaleza del encargo real, demostrando que el viaje a Italia solidificó su voz artística, lo que a su vez le otorgó un mayor margen de maniobra en sus futuras producciones, influyendo directamente en el desarrollo de su naturalismo posterior y su capacidad para trascender el puro retrato de corte (Harris, 1982).

3. La Obra como Materia Terciaria (M3): Conceptos Operativos y la Dialéctica del Mito

"Los Borrachos" manifiesta una profunda "densidad conceptual" al yuxtaponer el mundo divino de Baco con la realidad palpable de los campesinos y mendigos. Esta fusión, lejos de ser una simple "desmitificación" (Salas, 1974), es una *operación conceptual* que reconfigura el mito clásico, dándole una nueva materialidad semántica (Portús Pérez, 2007).

La Materialidad de los Conceptos: Desde la perspectiva de Bueno, los conceptos no son abstracciones ideales, sino *categorías operativas* que surgen de la praxis y transforman la realidad. La "densidad conceptual" de "Los Borrachos" no reside en una cualidad etérea, sino en cómo la obra, a través de sus componentes materiales (figuras, luz, composición), genera efectos concretos en la percepción y el pensamiento del espectador. La alegoría del vino como inspiración poética, sugerida por la corona de hiedra que Baco coloca a uno de los hombres, es un concepto que se materializa en la acción y el simbolismo visual, trascendiendo una mera anécdota. La obra opera sobre el entendimiento del mito báquico, ampliando su campo semántico y conectándolo con la experiencia humana más cotidiana, pero sin reducirlo a lo meramente costumbrista.

Universalidad y Materialismo Histórico: La capacidad de "Los Borrachos" para resonar con la condición humana se explica no por una esencia "universal" abstracta, sino por la recurrencia de estructuras y problemas en diferentes contextos históricos. La "experiencia humana" está siempre mediada por coordenadas materiales e históricas específicas. La obra articula tensiones dialécticas (lo sagrado/lo profano, lo ideal/lo real, la euforia/la miseria) que se manifiestan en diferentes formaciones históricas y que Velázquez plasma con una profundidad que permite su relectura. Esto no contradice el materialismo histórico de Bueno; al contrario, lo refuerza, al demostrar cómo una configuración material específica puede generar una *función operatoria* que se proyecta sobre otros campos de la realidad y del conocimiento, permitiendo la comprensión de fenómenos recurrentes en la historia antropológica.

Confrontación Crítica y Comparación Visual: Baco de Velázquez vs. "Sileno ebrio" de José de Ribera:

Para enfatizar la singularidad del tratamiento conceptual de Velázquez, es fundamental confrontar la visión materialista con interpretaciones alternativas, y para ello, comparar el Baco de "Los Borrachos" con el "*Sileno ebrio*" (1626) de José de Ribera (Museo de Capodimonte, Nápoles) es ilustrativo.

Mientras *interpretaciones idealistas o puramente psicológicas* podrían centrarse en la



José de Ribera

es grotesco, de anatomía flácida y expresión de placer burdo, en un ambiente sombrío y con una paleta terrosa que subraya su materialidad carnal y casi repulsiva, acentuando la animalidad y el patetismo de la ebriedad. Ribera, en su operación material (M1) de pincelada y color, construye un concepto (M3) que ahonda en la fealdad de lo real y lo miserable, en consonancia con ciertos aspectos del tenebrismo y la Contrarreforma que permeaban la Italia meridional (M2).

En contraste, el Baco de Velázquez, aunque comparte la temática dionisiaca y la embriaguez, conserva una dignidad y una luminosidad clásica. Su anatomía es idealizada, su gesto, aunque ofrecido a plebeyos, es de gracia. La operación material de Velázquez aquí (M1) busca una ambigüedad que fusiona la embriaguez con la inspiración y la idealidad, generando un concepto (M3) más sutil y complejo. Las interpretaciones que reducen "Los Borrachos" a una simple escena de género costumbrista o a una burla de la antigüedad clásica, ignoran la dialéctica material de su ejecución: la forma en que el uso selectivo de la luz y la textura (M1) eleva la escena a un plano que supera lo meramente anecdótico. El materialismo filosófico de Bueno nos

permite ver cómo las operaciones concretas de los artistas sobre la materia son las que constituyen y modulan los conceptos, y cómo estos, a su vez, se insertan en un campo histórico y social determinado.

"Los Borrachos" como Sistema Categorical Cerrado Materialista

"Los Borrachos, o El triunfo de Baco" de Diego Velázquez, abordada desde los principios del materialismo filosófico de Gustavo Bueno, se erige como un *sistema categorial cerrado materialista* (Bueno, 1992, p. 214). No es un mero objeto de contemplación, sino una compleja configuración de materias (M1, M2, M3) que interactúan y se transforman. Su grandeza reside en cómo las *operaciones materiales* del pincel y el pigmento (M1) son el vehículo para articular conceptos (M3) que, a su vez, están profundamente imbricados en las *estructuras institucionales* de su tiempo (M2).

El análisis aquí presentado ha procurado evitar la pseudocuantificación, centrándose en la descripción pormenorizada de las relaciones cualitativas entre las materias. "Los Borrachos" no es "total" por una cualidad intrínseca aislada, sino por la *complejidad de sus relaciones sintácticas entre materias*: la manera en que el dominio técnico de Velázquez sobre los materiales pictóricos (M1) le permite reinterpretar un mito clásico (M3) en el contexto de un encargo real (M2), generando una obra que resuena con la experiencia humana sin caer en idealismos.

Para el materialismo filosófico, el arte no busca una "universalidad atemporal" ideal, sino que configura la realidad de una manera que permite operaciones y conocimientos que trascienden sus condiciones inmediatas de producción. La capacidad de "Los Borrachos" para perdurar y seguir siendo objeto de estudio se debe a su naturaleza como sistema material complejo, cuya dialéctica interna sigue generando significados y permitiendo nuevas operaciones gnoseológicas sobre ella, un fenómeno que ejemplifica con una potencia inigualable.

Glosario de Términos

Aglutinante: Sustancia que se mezcla con los pigmentos para fijarlos y darles consistencia, permitiendo su aplicación sobre una superficie. En el óleo, suele ser aceite (como el de linaza).

Azurita: Pigmento azul de origen mineral, extraído de un carbonato de cobre. Su uso en la pintura de Velázquez revela la dependencia de rutas comerciales lejanas, como Europa Central y Oriental.

Blanco de plomo: Pigmento blanco, opaco y de gran poder cubriente, ampliamente utilizado en la pintura al óleo. Podía ser de fabricación local o de importación europea en la época de Velázquez.

Carnaciones: En pintura, se refiere a la representación de la piel humana. Velázquez destacaba por sus "carnaciones luminosas y casi escultóricas".

Claroscuro: Técnica artística que utiliza fuertes contrastes entre zonas de luz y sombra para modelar las formas y crear volumen, dando materialidad a la escena.

Lacas rojas: Pigmentos rojos orgánicos, a menudo derivados de insectos como la cochinilla, cuya ruta comercial desde América hasta Sevilla era vital para la economía española.

Negro de hueso: Pigmento negro obtenido de la calcinación de huesos.

Negro de humo: Pigmento negro de origen carbónico, obtenido de la combustión incompleta de materiales orgánicos.

Óleo sobre lienzo: Técnica pictórica que utiliza pigmentos mezclados con aceites secantes aplicados sobre una tela (lienzo). Era el medio preferido de Velázquez, permitiendo superposiciones de capas, veladuras y rica texturalidad.

Paleta: El conjunto de colores que un artista utiliza en una obra o a lo largo de su carrera. La paleta de Velázquez, aunque limitada para los estándares actuales, era utilizada con maestría.

Pigmentos: Sustancias pulverizadas que, al mezclarse con un aglutinante, dan color a la pintura. La procedencia de los pigmentos en la obra de Velázquez reflejaba una "geopolítica material" de la época.

Radiografía (en arte): Técnica de imagen que utiliza rayos X para revelar capas subyacentes de pintura, dibujos preparatorios o restauraciones en una obra, ofreciendo información sobre las "operaciones materiales" del artista.

Sienas: Pigmentos terrosos de tonos pardos rojizos o amarillentos.

Soporte: La superficie sobre la cual se aplica la pintura, como el lienzo o la tabla.

Tierras naturales (ocres, sienas, sombras): Pigmentos de origen mineral terroso que varían en color desde amarillos y rojos hasta marrones. Los utilizados por Velázquez provenían de minas andaluzas o de importaciones italianas.

Ultramar: Pigmento azul muy valorado y costoso, obtenido del lapislázuli, una piedra semipreciosa importada desde Afganistán a través de Venecia.

Veladuras: Finas capas translúcidas de pigmento muy diluido, aplicadas sobre una capa ya seca, que permiten modular la luz y construir gradualmente la forma, creando efectos de luminosidad y suavidad.

Vermillón: Pigmento rojo brillante, de origen mineral (sulfuro de mercurio).

Términos del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno (aplicados al arte):

Cierre Categorical: Concepto central en la filosofía de Gustavo Bueno que describe cómo un campo de saber (una categoría) se constituye como un sistema coherente y autosuficiente a través de operaciones específicas. Una obra de arte como "Los Borrachos" puede ser vista como un "sistema categorial cerrado", que despliega una lógica interna y unas interacciones materiales específicas.

Cierre Técnico (Eficacia Operativa): Se refiere a la coherencia interna y la perfección en la aplicación de las operaciones técnicas y formales dentro de una obra. Indica la maestría del artista en la manipulación de la materia para alcanzar sus fines productivos.

Densidad Conceptual (M3): La capacidad de una obra de arte para articular y reconfigurar campos de saberes y experiencias, generando efectos concretos en la percepción y el pensamiento. Los conceptos no son abstractos, sino "operativos" y se materializan en la obra.

Dependencia Institucional (M2): Mide el grado en que la producción y el contenido de una obra de arte están condicionados por las estructuras de poder (monarquía, Iglesia, academias) o las demandas del mercado. Es una relación material de fuerza y dirección.

Materia Genérica: Postula una pluralidad de materias que se despliegan en diferentes tipos.

M1 (Materia Primaria): Corresponde a los componentes físicos y tangibles de la obra, como los pigmentos, el lienzo y las técnicas de aplicación. Es la materialidad en su sentido más inmediato y empírico.

M2 (Materia Secundaria): Se refiere a las relaciones histórico-sociales y las estructuras institucionales que configuran la existencia y función de la obra, incluyendo el mecenazgo, el contexto político-cultural y la recepción. Es la materialidad de la praxis humana.

M3 (Materia Terciaria o Categorical): Engloba los conceptos, ideas, símbolos y significados que la obra vehicula y genera. Estos conceptos son "operativos" y se materializan en prácticas, discursos y transformaciones concretas.

Operaciones Materiales: Acciones concretas y tangibles que el artista realiza sobre la materia (M1) para construir la obra, y que a su vez influyen en la generación de conceptos (M3).

Sustantividad: La capacidad de una obra para que su valor trascienda su función original o su contexto inmediato. Desde el materialismo, se manifiesta en la capacidad de la obra para generar efectos duraderos, reconfigurar campos gnoseológicos o estéticos, y mantener su potencia operatoria a lo largo del tiempo, debido a la persistencia y transformación de sus relaciones materiales.

Referencias

Brown, J. (1998). Velázquez: Painter and Courtier. Yale University Press.

Bueno, G. (1990). El papel de la filosofía en el conjunto del saber. Pentalfa Ediciones.

Bueno, G. (1992). Teoría del Cierre Categorical. Pentalfa Ediciones.

Bueno, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Ediciones Nobel.

Checa Cremades, F. (2000). *Velázquez: la corte y el arte. La pintura del Prado*. TF Editores.

Eastaugh, N., Walsh, V., Chaplin, T., & Siddall, R. (2004). *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historic Pigments*. Butterworth-Heinemann.

Gallego y Burín, A. (1969). *Velázquez*. Editorial Teide.

GARRIDO, C. (1998). *VELAZQUEZ: LA TECNICA DEL GENIO*. España: ENCUENTRO

Gómez Moreno, M. (1961). *El arte español del siglo de oro: Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo*. Aymá.

Gudiol, J. (1973). *Velázquez*. Ediciones Polígrafa.

Harris, E. (1982). *Velázquez*. Cornell University Press.

Justi, C. (2006). *Velázquez y su siglo (2da ed.)*. Akal. (Obra original publicada en 1888).

López-Rey, J. (1968). *Velázquez: A Catalogue Raisonné of His Oeuvre*. Faber and Faber.

Mayer, A. L. (1972). *Velázquez*. Phaidon.

Moffitt, J. F. (1987). *Diego Velázquez, Painter and Courtier*. The Hispanic Society of America.

Palomino, A. (1988). *El museo pictórico y escala óptica (M. B. Ambas, Ed.)*. Aguilar. (Obra original publicada en 1715-1724).

Pérez Sánchez, A. E., & Spinosa, N. (1992). *Jusepe de Ribera 1591-1652*. Electa.

Portús Pérez, J. (Ed.). (2007). *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado.

Rosenberg, P., & Franque, A. (1995). *Velázquez*. Metropolitan Museum of Art.

Salas, X. de. (1974). *Velázquez*. Ediciones Polígrafa.

Stokstad, M. (2007). *Art History (3rd ed.)*. Prentice Hall.