

# VELAZQUEZ

MARTHA L. CANFIELD

## INTRODUCCION

“¿Decir algo sobre Velázquez? Pero, ¿es que queda sobre Velázquez algo por decir? Es el pintor mejor estudiado de todos. Eruditos indígenas e historiadores del arte extranjero se han ocupado ubérrimamente de él. ¿No es un tema ya exhausto, una cantera desventrada de la que se han extraído todos los mármoles posibles?”.

Así comienza José Ortega y Gasset una de sus conferencias sobre Velázquez (ver *Velázquez*, Revista de Occidente, Madrid, 1968, p. 100). Una vez decidida la realización de este trabajo, nos abatió la misma duda. No obstante, después de consultar una pequeña bibliografía surgieron algunas ideas que nos atrevemos a considerar originales: la primera va incluida en el capítulo llamado “Un hombre silencioso” y se refiere al enigma de la escasa producción velazqueña; la segunda es el descubrimiento en la pintura de Velázquez de ciertos elementos manieristas y va en el último capítulo; otras van en el análisis de los cuadros. Los comentarios que aparecen en los capítulos intermedios responden al estudio bibliográfico: el segundo se debe especialmente a la lectura de Ortega, el tercero a la de Hauser, el cuarto a las de Hatzfeld y Orozco Díaz.

## UN HOMBRE SILENCIOSO

“La vida de Velázquez es una de las más sencillas que un hombre haya podido vivir jamás”. Las biografías de Velázquez suelen comenzar con esta cita de Ortega y nosotros no queremos apartarnos de esa costumbre, por considerar que no se ha dicho mejor, más tarde, lo que allí quedó dicho. Una sola mujer en su vida; un solo

amigo, el rey; un solo taller, Palacio (1); un mismo y único estilo definido desde sus primeras obras, en el cual solo sutilmente se distinguen "épocas"; una perfecta lejanía de las intrigas palaciegas entre las cuales vivió durante 37 años, sin mezclarse jamás en ellas; un carácter silencioso y reflexivo; unos afectos tan tiernos como callados, que más se conocen por sus pinturas que por sus declaraciones: el principito Baltasar Carlos, la infanta Margarita María... En efecto, no puede concebirse una vida más limpia, más sencilla, más unilateral, más despojada. ¿Cómo un hombre tan simple crea un arte tan notable, tan perfecto, tan inimitable? Porque detrás de esa mirada dulce y un poco triste, detrás de esa callada presencia vivía una de las conciencias artísticas más seguras, más firmes y más inflexibles que se hayan dado en la humanidad; una conciencia artística que concibió una idea de la pintura desde muy temprano y



*Las Meninas, detalle.*

jamás la cambió, dedicándose a crear —cada vez con mejor técnica— siempre a partir de esa misma concepción artística. Pero esto lo veremos más adelante y ahora volvamos a su vida.

Nació Diego Rodríguez de Silva Velázquez en Sevilla, en los albores del verano, el 6 de junio de 1599. Se acababa el siglo y se acababa también una época de la pintura para dar paso a otra: la época sensual, popular y grandiosa del Barroco. Por los mismos años nacen Ribera, Zurbarán y Alonso Cano; más tarde, pero dentro de la misma generación (en 1617), Murillo; y ya no necesitamos más para hablar de la pintura barroca española.

Suele dividirse la vida de Velázquez en cuatro épocas: una que va de su nacimiento a 1623, cuando se instala en Madrid, y que corresponde al aprendizaje sevillano; otra, que va de 1623 a 1629, año de "Los borrachos" y de su primer viaje a Italia; una tercera, que corre de su regreso de este viaje, que duró año y medio, hasta el segundo, realizado en 1648, el cual duró hasta 1651, o sea tres años; y una última que va de 1648 a su muerte en Madrid en 1660 (2). Su obra se divide, al mismo tiempo, según estas épocas de su vida. Como se ve, ni siquiera los acontecimientos que dividen los períodos son notables.

Su aprendizaje en Sevilla se reparte en los talleres de dos maestros: el de Herrera el Viejo, del cual salió muy pronto, y el de Pacheco, que poco después llegó a ser su suegro pero de quien, realmente, no recibió mucho más: la pintura de Velázquez está más cerca de la de Herrera el Viejo que de la de Pacheco, siendo diferente de ambas.

Solo tres hechos van a tener una significación más notoria en su vida, viniendo a quebrar así su prolongada monotonía: la convivencia con Rubens que permanece en Madrid ocho meses entre 1628 y 1629, y el cual parece que lo decide a viajar a Italia a conocer los maestros que habían influido sobre el propio Rubens, y los dos viajes a Italia. El primero fue un verdadero viaje de estudio: observa, copia, analiza las grandes obras de los antiguos, dibuja los mármoles del Vaticano, estudia a Ribera, a Miguel Angel, a Caravaggio, a Tiziano (3). En el segundo sufre una profunda irritación al comprobar el desconocimiento de su arte entre los italianos: se le recibe magníficamente pero como amigo personal de Felipe IV, de su pintura nadie sabe nada; entonces reacciona con una "chulada":

pinta a su criado Pareja y lo envía con el cuadro a casa de nobles y artistas, para que se puedan apreciar juntos el modelo y su retrato (4); esta "chulada" le va a valer una invitación a pintar al Papa Doria.

Después de su regreso a Madrid en 1651 pinta sus inolvidables bufones (1656-1658) y dos de sus mejores creaciones: "Las Meninas" (1656) y "Las Hilanderas" (1657). En 1660 muere en su taller tan calladamente como vivió. En el inventario de sus bienes figuran hasta diez espejos (5), numerosos tratados de anatomía, de arquitectura y también de magia (6); casi ninguno de poesía.

Solo un enigma se desprende de esta biografía: ¿por qué un talento robusto como el suyo produjo tan poco o, en otras palabras, por qué Velázquez pintó tan pequeña cantidad de cuadros? Se responde a esta pregunta diciendo que la vida cortesana junto a Felipe IV no le dejaba tiempo para pintar. Ortega y Gasset se opone radicalmente a esta idea y da su propia teoría: "ningún pintor ha tenido más tiempo que Velázquez" (7); no acepta encargos de nadie sino únicamente del rey y el rey le ordena muy pocas veces; lo que sucede es que por una enorme paradoja "Velázquez no quiere, no ha querido nunca, ser pintor" (8), sentirá como su auténtica vocación la de ser un noble (...) y considerará la larga serie de cargos palatinos que va a ir recibiendo y que culmina en su formal ennoblecimiento al recibir la Cruz de Santiago, como su verdadera carrera" (9); eso opina Ortega y nosotros discrepamos de él. Es posible que la vocación aristocrática fuera tan acentuada como lo afirma Ortega, pero no creemos que esa sea la razón por la cual Velázquez pinta poco; Velázquez es pintor con una vocación finísima desde su más temprana edad; cuenta su maestro Pacheco que siendo apenas un muchacho "le pagaba a un aldeanillo para que le sirviera de modelo, en diversas acciones y posturas, llorando, riendo, sin perdonar dificultad alguna" (10). En su segundo viaje a Italia no le importó que lo agasajaran como amigo personal de Felipe IV y embajador suyo, sino que, al contrario, le irritó el desconocimiento que se tenía de su "oficio de pintor". Y las imágenes de sí mismo que ha procurado dejar a la posteridad, son precisamente las imágenes de Velázquez pintor: ¿qué es lo que hace, si no, en "Las Meninas", cuando se pinta pintando?, y ¿qué papel juega en "Las Lanzas", cuando se ubica entre el grupo de personajes no como un personaje más sino como el "autor" del cuadro, que mira directamente a los espectadores en los ojos, como esperando el juicio o la opinión de ellos o tal vez, por qué no, su aprobación?

Velázquez pintó poco, creemos nosotros quizás con cierto atrevimiento pero también con firmeza, porque a su temperamento callado y reflexivo correspondía una inteligencia elaborada y lenta. Con respecto a su temperamento no caben dudas: dice Palomino que "no hablaba más que por orden del rey" (11); sus viajes a Italia fueron sobre todo viajes de estudio; el inventario de sus bienes revela su amor a la ciencia; en la base de su arte hay una extensa cultura renovada constantemente por una curiosidad siempre disponible (12); solo erróneamente se han considerado sus retratos como espontáneos: "Velázquez no improvisa jamás —dice Jacques Lassaigue—, ni obedece al instinto o a la facilidad; siempre pesa y medita; sus constantes retoques aparecen hoy, según la ley química que hace que los claros se hagan transparentes con el tiempo..." (13); a veces, vuelve sobre un cuadro después de años para corregirle un detalle; su obra entera es perfecta; no se pueden señalar cuadros mediocres o "peores" como a la mayoría de los artistas; sus pinturas están meditadas al máximo y la estructura de ellas es compleja y nunca casual. Dice Ortega que Velázquez pintaba rápido y pocas veces preparaba bocetos; es posible. No obstante, insistimos: puede que la ejecución de sus obras no fuera demorada; la elaboración intelectual que hizo de ellas las obras maestras y sin tacha que hoy son, sí. Por eso Velázquez pintó poco.

## EL TRIUNFO DEL OBJETO Y LA ETERNIDAD DEL INSTANTE

En todo cuadro se entabla una lucha entre las formas "artísticas" y las formas "naturales" de los objetos. Ortega propone una ley general para la evolución de todo gran ciclo artístico; tras una primera etapa de lucha indecisa, comienza el dominio de la forma artística sobre la forma del objeto. Todavía aquella no violenta a ésta y el objeto es respetado, pero se le obliga a que sus formas "naturales" sirvan para realizar las formas artísticas. Es el "momento clásico". Más tarde, el dominio de lo formal tiraniza el objeto. Empieza el formalismo, cuya primera manifestación es el manierismo. Tras este llega el "formalismo" de las luces a sojuzgar lo tectónico de las líneas. Pero el arte no puede seguir más allá en esa dirección y solo puede salvarle un movimiento revolucionario que hace triunfar en el cuadro al objeto y sus formas propias. Esto es lo que se ha llamado realismo y esto es lo que representa Velázquez (14).

Velázquez pinta bodegones en su adolescencia y los ilumina con la llamada "luz de cueva" debida a Caravaggio: en eso consiste el realismo de sus primeros cuadros. Pero ¿qué son "bodegones" y a qué se llama "luz de cueva"?



*Vieja friendo huevos*

El tema del bodegón es una cocina o la mesa de una taberna donde hay platos, botellas, cántaros, hortalizas, pescados y algunas figuras humanas de las clases sociales más humildes. En el bodegón no pasa nada ni aparece objeto alguno importante, ni se busca en la composición una estructura rítmica de formas. "El bodegón es la trivialidad pintada" (15). No obstante, desplazar de la pintura los temas prestigiosos de la religión o la mitología, para dar cabida en ella a los muy poco "nobles" elementos del bodegón, constituía en la época de Velázquez una osadía de la que él fue consciente y en la que jamás retrocedió. Muy pocos son los cuadros religiosos que

pinta Velázquez y cuando lo hace, o bien transforma el tema en un elemento más de bodegón, como sucede con "Cristo en casa de Marta y María", o bien está cumpliendo órdenes del rey, como sucede con el "Crucificado" en el cual se esmera por borrar todo patetismo al uso, que no hubiera combinado con su estética personal. Cuando pinta mitologías, que tampoco son muchas, se niega enfáticamente a elevarse al mundo ideal que aquellas presuponían y antes bien tironea de ellas hacia el mundo de lo real, acabando por transformarlas en escenas de la vida cotidiana: así "El triunfo de Baco" se transforma en "Los borrachos", "Apolo en la fragua de Vulcano" se convierte en "Los herreros" y la leyenda de Atenea y Aracne se reduce a un tapiz en un taller de hilanderas.

A Velázquez no le interesan las perfecciones inverosímiles. A él le complace más bien el mundo que "ve" y (en menor grado) el mundo que "palpa". Por eso empieza pintando bodegones; por eso empieza adoptando la luz de cueva de Caravaggio. Pero, volvemos a preguntarnos, ¿qué clase de luz es ésta? Es una luz que cambió definitivamente el sentido del claroscuro y consiste en un rayo que alumbra violentamente una porción de la figura, quedando el resto de ella en negra tiniebla; una luz estupefaciente, patética, dramática, pero, al fin y al cabo, una luz real (16). Esa es la luz que aparece a modo de tenaza que aprieta los objetos, dejando el resto en penumbra, en "Una vieja friendo huevos"; también, y acaso de manera más perfecta, es la luz de "El aguador".

Sin embargo, más tarde, Velázquez va a buscar una solución a esta oscuridad que corroe la tela, a este vacío invasor (17) y acabará aclarando su paleta y abandonando definitivamente la luz de cueva. Su "realismo" procurará una luz todavía más "real" y en esa búsqueda dará finalmente con la invención de sus tres planos luminosos que se repiten de idéntica manera en sus creaciones más grandes y geniales: "La rendición de Breda", "Las Meninas" y "Las Hilanderas". Esos tres planos se distribuyen así: uno primero y más cercano, fuertemente iluminado, donde se ubican los personajes centrales; un segundo plano oscuro y en forma de "U" (más abierto en "Las hilanderas", menos en "Las lanzas", irregular en "Las Meninas"); y un tercer plano final donde se vuelve a abrir la luz, menos intensa que en el primer plano (es el cielo de "Las lanzas", el salón del tapiz en "Las hilanderas", la puerta por donde asoma D. José Nieto Velázquez en "Las Meninas").

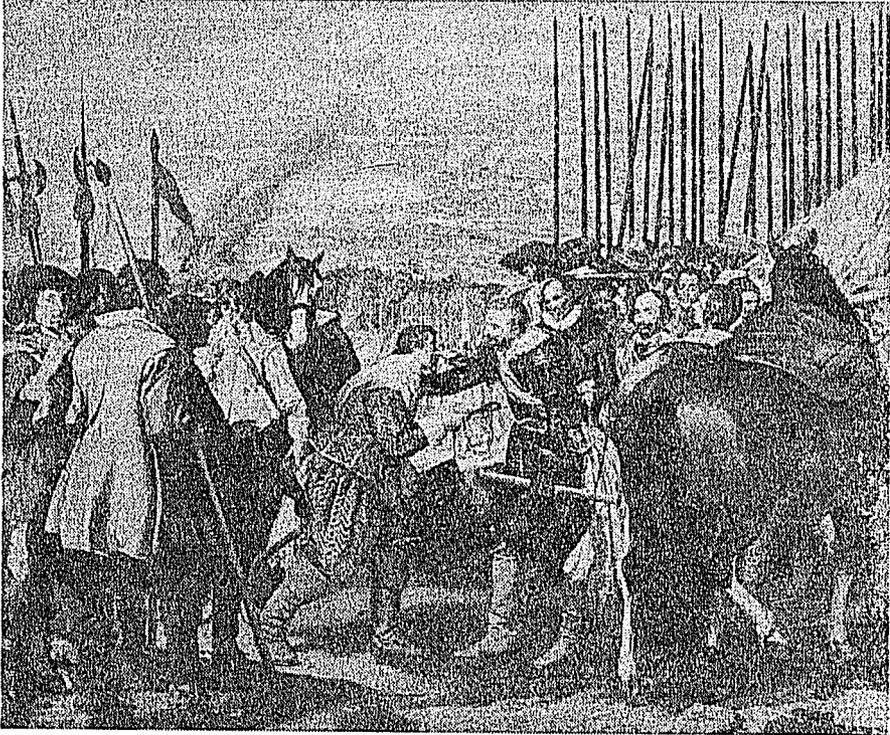
Al mismo tiempo que cambia el carácter de su luz, poco a poco abandona la delimitación exacta de las figuras y comienza a vivir la nueva aventura del impresionismo. Así, desrealizando los objetos, prescindiendo de la representación del volumen sólido, volviendo su pintura una pura visualidad, transformando sus personajes en fantasmas de luz, visibles pero impalpables, Velázquez consigue plasmar en la eternidad de la obra plástica la vivencia del instante fugaz; y entonces podemos "ver" el movimiento de la rueda en "Las hilanderas" (en la que se han eliminado los radios); podemos "ver" el pelo aéreo —una pura luz— de Margarita María; podemos "ver" la agitación de las pequeñas manos de Nicolasillo Portusato, que algo quieren prevenir de la reacción del perro al que le pisa el lomo. Podemos "ver" la efímera vida de la flor que la infanta Margarita María, vestida de rosa, oprime entre sus dedos.



*Las Meninas, detalle, Nicolasillo Portusato.*

## VELÁZQUEZ ¿CLÁSICO O BARROCO?

Varias veces hemos oído decir que Velázquez es un "clásico" y, en efecto, si tomamos la palabra en el sentido general con que se la aplica a las obras cuando llegan a ser perfectas en su género y aún cuando llegan a ser ejemplares (en el sentido de que sirven de ejem-



*Las Lanzas o La Rendición de Breda.*

plo a las generaciones posteriores), es decir, en un sentido tan general como el que tiene la palabra "romántico" aplicada a cualquier creación lírica o sentimental, en este sentido, podemos decir que Velázquez es un clásico, de la misma manera que lo es Cervantes o Shakespeare o Dante o Goethe, sin que ninguno de ellos lo sea en sentido estricto. Precizando términos, Velázquez, igualmente que todos los artistas del siglo XVII, es un barroco. Y también es el más hondo, el más consciente y el más noble de los pintores barrocos, como Cervantes lo es entre los novelistas.

Ningún artista, ni siquiera ese Diego de Velázquez, amigo personal del rey, que vive casi toda su vida encerrado en palacio, puede ignorar su época. Paradójicamente ese mismo Diego de Velázquez es también el mejor exponente de su tiempo atormentado y conflictivo, desjerarquizado y a la vez orgulloso de sí mismo que llamamos "barroco". ¿Qué graves sucesos van a venir a introducir la angustia y el caos en el mundo luminoso y alegre, ordenado y sereno del renacimiento? En primer lugar, el descubrimiento de Copérnico de que la tierra gira alrededor del sol. Este avance de la ciencia, aparentemente inocente, cambió definitivamente la tradicional posición señalada por la Providencia al hombre en el Universo, pues tan pronto como la tierra no se juzgase el centro del universo, el hombre no podía significar el sentido y la finalidad de la creación. Pero la doctrina copernicana no significaba solamente que el mundo dejase de girar alrededor de la tierra y de las hombres, sino que aquél ya no tenía ningún centro y estaba constituido por otras tantas partes iguales y del mismo valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la naturaleza. Con la concepción de la ley natural que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad, completamente distinta de la teológica. Pues con ello estaba conmovida no solo la idea del arbitrio de Dios, sino también la del derecho del hombre a la divina misericordia y a participar en la existencia supermundana de Dios. Pero lo más curioso fue que, ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo. La conciencia de comprender al Universo, grande, inmenso, implacablemente dominador; de poder calcular sus leyes y con ello de haber vencido a la naturaleza, se convirtió en fuente de un ilimitado orgullo hasta entonces desconocido. En el mundo homogéneo y continuo en que se había transformado la antigua realidad dualista cristiana, apareció, en lugar de la vieja visión del mundo antropocéntrica, la conciencia cósmica, esto es, la concepción de una infinita interdependencia de efectos, que abarcaba en sí al hombre y también la última razón de la existencia de éste. Al final de este desarrollo, en lugar del temor al Juez del Universo aparece el "estremecimiento metafísico", la angustia de Pascal ante el "silence éternel des espaces infinis", el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo. Todo el barroco está lleno de este estremecimiento. Entonces, "la obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado, en todas sus partes, símbolo del universo. Las brúscas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa

un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado. Incluso detrás de la tranquilidad de la vida diaria representada por los pintores holandeses —sugiere Hauser—, se siente la intranquilizadora infinitud, la armonía siempre amenazadora de lo finito" (18).

¡Qué bien se acomoda la obra de Velázquez entre esas palabras de Hauser anteriormente citadas! "símbolo del universo", "vida diaria" detrás de la cual se adivina una "intranquilizadora infinitud". El cuadro que más ha dado que hablar del "clasicismo" de Velázquez es "Las lanzas"; la simetría de su composición —los personajes centrales en el medio del cuadro, el grupo de hombres de la izquierda equilibrado con el grupo de cabezas rematadas en el cuerpo doblado del caballo, el paisaje lejano del incendio de Breda al fondo— es el argumento más solicitado. Y sin embargo, ¿no es este cuadro un hermoso y patético símbolo del universo? Ese gesto magnánimo del caballero vencedor que rechaza el símbolo de la derrota de su ven-



Detalle de "El Príncipe Felipe Próspero".

cido, ¿no es a la vez hermoso y ridículo y también terriblemente frágil y perecedero, ubicado allí en medio de un grupo de lanzas por un lado, de picas por el otro y con el humo de la destrucción de Breda planeando sobre sus cabezas? ¿No resulta este caballeroso gesto de una existencia muy precaria en medio de tanta amenaza?

Pensemos ahora, por ejemplo, en el pequeño príncipe Baltasar Carlos, con su bello rostro inquisidor, montado en un caballo demasiado artificioso en el cual no podemos confiar mucho y trotando en medio de un enorme y desolado paisaje en el cual parece, más que ninguna otra cosa, perdido.

Velázquez es definitivamente barroco; antes que nada por ese sentimiento que sobrecoge al espectador al mirar sus cuadros y que nace como una inquietud detrás de su aparente sosiego (ese mismo sosiego que tanto ha dado que hablar y que nosotros insistimos en que no es más que aparente). Luego, por la incomodidad que nos produce descubrir de pronto que —frente a sus cuadros— nosotros no miramos a sus personajes sino que ellos nos miran, como estudiándonos: así, los dos borrachos centrales de "El triunfo de Baco", uno de los cuales inclusive levanta un poco las cejas en su frente agachada para poder vernos mejor; así, varios personajes de "La rendición de Breda" que, desinteresados del hecho notable que ocurre ante ellos, se interesan más bien por observar qué rostro tenemos nosotros; así, el conde-duque de Olivares que vuelve la cabeza y clava sus ojos en los nuestros; así, el bufón D. Sebastián de Morra que parece decirnos "no creas que somos tan distintos" y nos enseña sus miembros deformes como una lección de humildad; así, el perrito del infante Felipe Próspero que con una vaga sonrisa nos invita a entrar en su mundo de ternuras y a hacerle una caricia.

Además, Velázquez es barroco por la transformación que produce de la "imagen táctil" en "imagen visual", porque gusta de los primeros planos y de las figuras que se acercan al espectador "en *répousoir*", por la brusca disminución en perspectiva de los temas del fondo, porque sus conjuntos quieren ser "casuales", sorprendidos al azar y no premeditados, y por la forma "abierta" de sus creaciones que parecen desbordar el marco y querer continuarse fuera de él (19).

Finalmente, Velázquez es barroco (aunque parezca dogmático) por que todos los elementos barrocos que se han analizado en Cervantes tienen una asombrosa correspondencia en su pintura.



*Los Borrachos o El Triunfo de Baco.*

## CERVANTES Y VELAZQUEZ

Ricote ...echándole (a Sancho) los brazos por la cintura... dijo "válame Dios... ¿es posible que tengo en mis brazos... al mi buen vecino Sancho Panza? Sí tengo sin duda, porque yo ni duermo ni estoy ahora borracho... Apartémonos del camino a aquella alameda... donde quieren comer... mis compañeros..." Arrojaron los bordones, quitáronse las musetas y esclavinas y quedaron en pelota... Tendiéronse en el suelo, y haciendo manteles de las hierbas pusieron sobre ellas pan, sal, cuchillos, nueces, rajas de queso, huesos mondados de jamón...; no faltaron aceitunas..., pero lo que más campeó en el campo de aquel banquete fueron seis botas de vino, que cada uno sacó la suya de su alforja... Todos a una levantaron los brazos y las botas en el aire, puesta la boca en su boca, clavados los ojos en el cielo...; y desta manera meneando las cabezas a un lado y a otro, señales que acreditaban el gusto que recibían, se estuvieron un buen espacio, trasegando en sus estómagos las entrañas de las vasijas. Todo lo miraba Sancho y... pidió a Ricote la bota, y tomó su puntería como los demás y no con menos gusto que ellos... De cuando en cuando juntaba alguno su mano derecha con la de Sancho y decía: español y tudesqui tuto uno bon compaña; y Sancho respondía "bon compaña, jura Di", y desparaba con una risa que le duraba una hora...

DON QUIJOTE, II, 54.

Muchas veces se ha intentado hacer el paralelismo entre las formas narrativas de Cervantes y las pictóricas de su contemporáneo el Greco. Todos los intentos han fallado y la razón es ésta: que Cervantes y el Greco son meros contemporáneos cronológicos, pero el contemporáneo artístico del escritor es en realidad Velázquez. Analizando el estilo barroco del uno se enriquece y aclara el estilo barroco del otro. Corresponde a Hatzfeld el haber hecho por primera vez de una manera completa y seria la relación entre ambos (20).

Tres hechos —dice Hatzfeld— fomentan y corroboran este paralelismo: primero, que el mundo extrahispánico parece haber comprendido con profundidad entre las grandes creaciones españolas, solo el **Quijote**, juntamente con "Las Lanzas", "Las Meninas" y "Las Hilanderas"; segundo, que los historiadores del arte, en las últimas décadas, han decidido tomar a Velázquez como el creador de lo barroco realístico y decisivo, que sirve de base a todo el arte moderno; y han reconsiderado las obras del Greco, junto con otras italianas y flamencas, como ilustrativas de un manierismo preliminar; de la misma manera que los historiadores de la literatura consideran a Cervantes como el padre de la literatura novelesca, y no a Tasso, ni a Ariosto, ni a Camoes; el tercer hecho es el del desajuste entre Cervantes y el Greco.

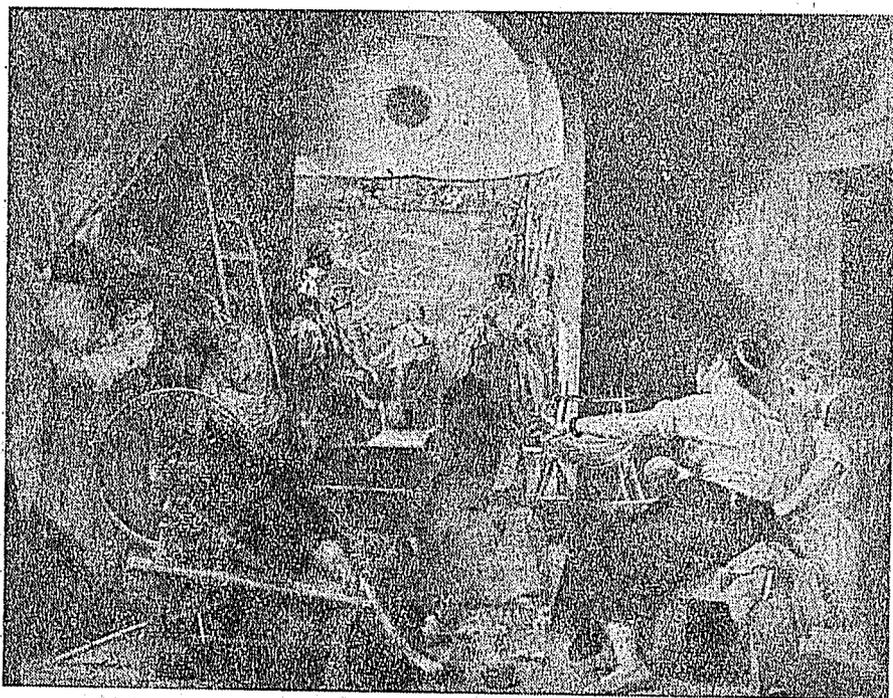
La primera y más obvia identidad entre el arte de ambos es la tendencia que observan a imitar la naturaleza; esta tendencia los vuelve intranquilos frente a los temas religiosos y ultramundanos y frente a la tradición del misticismo en el arte a fines del siglo XVI; también frente a la mitología o a cualquier otra forma de lo maravilloso. Ellos van a anclar en la realidad buscando sus fuentes de inspiración en la vida misma cotidiana y en los personajes más humildes: un enano, un Sancho Panza, unas hilanderas, unos venteros. Ni Cervantes ni Velázquez eran tipos religiosos; correspondían al tipo militar y cortesano; de ahí que, disgustados porque la grandeza artística se limitaba a lo espiritual y la naturaleza se rebajaba a lo picaresco, tratarán ambos de construir puentes entre los dos extremos, el místico y el pícaro, y en esto descansa parte del problema de su común importancia revolucionaria desde el punto de vista ideológico.

Así, tanto Cervantes como Velázquez se deciden a sustituir la mitología del Renacimiento por la naturaleza: éste en "Los borrachos"; aquél en el episodio que muestra a Sancho, Ricote y los peregrinos tudescos borrachos (DQ, II, 54); pero ambos usan de los modelos tradicionales para que ellos se constituyan, por contraste con la realidad, en objetos de ironía y vengan, a la postre, a embellecerla: Velázquez en

"Los borrachos", donde se conserva la figura de Baco; Cervantes en el episodio de Crisóstomo y Marcela, donde los pastores literarios se mezclan con los cabreros realistas (DQ., I, 14).

Además ambos trasladan su interés de los misterios divinos a la psicología humana. No escudriñan sus almas como hacían los místicos, para hacerlas dóciles instrumentos de Dios; ellos observan el enigma humano en los otros, por curiosidad; enanos y locos, con cuerpos y gestos extraños, mas con alma enigmática y refinada en contraste con sus cuerpos, éstos son los objetos que estudian nuestros artistas: Velázquez en "El primo enano", Cervantes en Don Quijote, el cuerdo-loco.

También Cervantes y Velázquez son los únicos artistas españoles que conservan en el siglo XVII el espíritu de la grandeza militar de España: Velázquez en "La rendición de Breda"; Cervantes en su capítulo "La entrada de Barcelona" o bien "Las lanzas" y "Las galeras" (DQ., II, 61, 63).



*Las Hilanderas.*

Pero, sobre todo, Velázquez y Cervantes han descubierto por una misma genialidad a la gente trabajando en sus talleres: Velázquez con

sus "Hilanderas"; Cervantes en su "Taller de imprenta en Barcelona" (DQ., II, 62). En el cuadro se ven cinco jóvenes hilanderas —según Hatzfeld— en una de las fábricas reales de la calle Santa Isabel o de la calle de Atocha en Madrid, de las cuales Velázquez era el Inspector real. Están ocupadas en el trabajo de distribución del tejido de tapices, mientras que en la sala de muestras del fondo cuatro damas elegantes revisan y discuten un tapiz acabado, colgado en la pared, en el cual se ha representado la leyenda de Aracne (21). Se siente el zumbido del rápido girar del torno pintado sin radios de rueda, la arrogante charla de las damas en la sala de ventas y el murmullo del hablar de las trabajadoras y aún el ronronear del gato que está durmiendo. Los objetos que se observan allí son: un ovillo que da vueltas en el suelo; unas piezas de lino sobre las que se inclina una muchacha ubicada en el plano central de sombra; una pesada cortina que recoge otra joven, la que inicia la "U" que divide los planos de luz; una canasta con hilo de lana; colgado en la pared, un atado de madejas de hilaza; sobre una esquina, una escalera.

Un inventario parecido de otro taller, la oficina de una imprenta con su trabajo detallado fue dado anteriormente por Cervantes (DQ., II, 62), donde Don Quijote vagando por las calles de Barcelona, de repente ve un rótulo: "Aquí se imprimen libros"; entra y ve "tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquella"; y se va hacia los varios trabajadores y sus cajones a ver exactamente lo que están haciendo. Pregunta al cajista qué era aquello que allí se hacía y "El oficial le respondió: —Señor, este caballero que aquí está, y enseñóle a un hombre de muy buen talle y parecer y de alguna gravedad (aparentemente la persona de más importancia, por lo tanto descriptiva-enfatizada, como lo está la devanadora de Velázquez) ha traducido un libro toscano. . . y estoyle yo componiendo para darle a la estampa".

Todos estos elementos de identidad que encuentra Hatzfeld entre Cervantes y Velázquez son realmente sorprendentes y aún se podrían agregar más aplicando al pintor los caracteres estilísticos barrocos que el mismo Hatzfeld señala en Cervantes para contraponerlos a los manieristas de Góngora, a saber: que es impresionista (por oposición a "impresionistamente construido"), que es elevado (por oposición a ampuloso), que es claro **relativamente** (por oposición a enigmático), que es desornamentado (por oposición a ornamentado), que crea una mitología satirizada (por oposición a mitología poetizada), que crea una tensión

dramática ironizada (por oposición a una tensión dramática solemnizada), que su obra tiene una verosimilitud elevada hasta lo heroico en un fondo realista (pensar en "Las lanzas") (por oposición a una verosimilitud hasta el límite de lo razonable en un confuso montaje místico) (22).

Pero queremos cerrar este paralelo con la asimilación de dos fenómenos aparentemente distintos que sin embargo tienen en cada uno de los artistas idéntico significado, porque en ambos aluden a la llamada "teatralidad" del espíritu barroco. En el barroco se produce, en efecto, un desbordamiento de lo teatral que se manifiesta no solamente en la importancia que adquieren las funciones teatrales —las cuales se realizan en locales apropiados pero también en plazas, salones de nobles, claustros de conventos y monasterios—, sino en el hecho mismo de que —puesto que todo lugar sirve para una representación teatral— ésta se llega a confundir con las fiestas, los espectadores se mezclan con los actores y se desarrolla en la conciencia de todos la idea de que el mismo vivir es una representación, de que el mundo es un teatro (23). La famosa metáfora del "theatrum mundi" —tan vieja, cuyos orígenes se remontan a Platón— se renueva ahora y vivifica y se la ve inundar la literatura, el arte y la misma vida cotidiana. Así, en el teatro propiamente dicho, el mundo de ficción, "el pequeño mundo del teatro" no se va a limitar a representar "el gran teatro del mundo" sino que —borradas las fronteras de lo real y la ficción— el teatro entrará dentro del teatro y será su objeto temático como sucede en la obra de Calderón y en la de Shakespeare. De manera semejante la novela va a caber dentro de la novela y Cervantes va a narrar cómo tradujo (y no escribió) su Quijote de unos manuscritos árabes originales de Cide Hamete Benengeli; los personajes de la obra se van a transformar en lectores de sus propias aventuras y —al decir de Borges— un algo extraño nos sobrecogerá al pensar que si los personajes del libro son lectores, nosotros, que a la vez somos lectores del mismo libro tal vez podamos ser también seres de ficción y no realidad como soñamos ser. Que al fin, "toda la vida es sueño y los sueños . . ."

Igualmente el cuadro va a caber dentro del cuadro y Velázquez se va a pintar pintando en "Las meninas"; y otra vez nos sobrecoge el mismo extraño espanto de pensar que, como el pintor nos está mirando fijamente y no se ve qué hay en su caballete, tal vez él no esté pintando a las meninas, a quienes ni siquiera mira, sino a nosotros. Y aunque esto parezca un exceso de fantasía borgiana, estamos seguros de que eso fue lo que quiso sugerir Velázquez cuando pintó su enigmático cuadro.

## UN RETORNO "SIN REGRESO" AL MANIERISMO

El barroco sufrió durante el Neoclasicismo un desprestigio incomprendible en nuestros días, del cual hubo de ser rescatado en el siglo XIX y a comienzos del XX por las investigaciones y teorías de Gurlitt, Woelfflin, Riegl, Schwarson y Weisbach; más tarde Sitwell y Ortega y Gasset dieron sendos pasos adelanté en el esclarecimiento de este estilo. Hoy las cosas están claras, se han borrado las confusiones y la posibilidad de separar al Greco y a Velázquez y designarlos respectivamente con los adjetivos de "manierista" y "barroco", nos tranquiliza grandemente.

Sin embargo, hasta hace muy poco las cosas no estaban definitivamente claras, porque si Woelfflin y los otros redescubrieron el barroco, no supieron, en cambio, mirar desprejuiciadamente al manierismo. A Hauser le corresponde ese mérito. Observa él que Woelfflin subestima la significación del subjetivismo en el Renacimiento y la sobreestima en el barroco; y, lo que es más grave, "desconoce que la subjetivización de la visión artística del mundo, la transformación de la "imagen táctil" en "imagen visual", del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica, se completan ciertamente en el barroco pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el manierismo" (24). Para hacer un análisis del Manierismo hay que partir, cree Hauser, de Cervantes, pues existen en su obra una serie de elementos manieristas que se han confundido hasta ahora con lo barroco a causa de los muchos elementos barrocos que también se dan en ella. Hauser hace el deslinde y nosotros vamos a reproducir esas observaciones para referirlas a Velázquez, ya no por efectuar un paralelo entre los dos, sino para mostrar que también en Velázquez hay elementos manieristas, lo cual no constituye un "regreso" a un estilo cronológicamente anterior, puesto que, como cree Hauser, las diferencias entre el manierismo y el barroco son más de tipo psicológico que histórico o evolutivo y en muchos de los grandes escritores del siglo XVI y del XVII ambos estilos se dan mezclados. Con esto queremos también quebrar una lanza en favor del manierismo que no constituye en modo alguno una forma amañada o decadente —como todavía se oye decir— sino el verdadero antecedente del arte contemporáneo (25).

Según Hauser los elementos manieristas de la novela de Cervantes son: (26).



*D. Diego de Acedo, el Primo.*

1º "la transparencia de lo cómico a través de lo trágico y la presencia de lo trágico en lo cómico, como también la doble naturaleza del héroe, ora ridículo, ora sublime". Y nosotros asimilamos esto a los bufones de Velázquez, desdichadas criaturas destinadas a hacer reír que en vez de lograr esto consiguen más bien hacernos reflexionar sobre lo miserable de la condición humana. Pero la visión de Don Quijote como personaje ridículo y sublime nos hace pensar especialmente en un bufón determinado: en Diego de Acedo, "El Primo", que con su enorme sombrero de hidalgo y los enormes libros sobre los cuales parece meditar, es a la vez una burla y una sublimización de la cultura: El Primo es el símbolo tragicómico del ancestral deseo de saber del hombre, el cual es para Velázquez, lo mismo que Don Quijote para Cervantes, a la vez ridículo y sublime.

2º "lo grotesco y caprichoso de la representación"; y nosotros recordamos el cuadro del infante Baltasar Carlos con su enano (que no hemos tenido la fortuna de conocer pero que hemos visto reseñado en algunos autores) (27).

3º "la mezcla de los elementos realistas y fantásticos en el estilo", como sucede en Velázquez cuando rodea a un dios, Baco, de una serie de hombres tan realistas que parecen arrancados de una taberna, o cuando transforma a algunos dioses en simples hombres con un oficio, el de herreros, como sucede en la fragua de Vulcano, donde el propio Vulcano no es más que un mostachudo hombre del pueblo español, con el cual la presencia de un Apolo iluminado por su aureola divina, produce un contraste notabilísimo.

4º "la unión de los rasgos de la novela de caballería idealista y de la novela picaresca vulgar"; y nosotros agregaríamos para Velázquez, la unión de la pintura tradicional religiosa con la nueva y revolucionaria —y vulgar— del bodegón, como se observa en "Cristo en casa de Marta y María".

5º "el pintar el diálogo sorprendido en lo cotidiano que Cervantes es el primer novelista en usar, con los ritmos artificiosos y los adornados tropos del conceptismo"; y nosotros agregamos para Velázquez, la unión del dibujo perfecto del renacimiento italiano con el nuevo impresionismo, como se ve en "La Venus del espejo", en la cual el cuerpo exactamente delimitado e iluminado, acostado de lado sobre un lecho, recuerda a la Venus de Tiziano, (con la salvedad de que ésta no está de espaldas sino de frente), y en cambio para el rostro, pintado borrosamente en un espejo que sostiene un Amorcillo, el pintor ha usado la técnica impresionista.

6º "lo desproporcionado, ora virtuosista y delicado, ora descuidado y crudo, de la ejecución, por lo que se ha llamado al **Don Quijote** la más descuidada de todas las grandes creaciones literarias"; y nosotros repetimos exactamente lo mismo para Velázquez, recordando que ese mismo hecho, "lo desproporcionado de la ejecución" es lo que ha causado opiniones tan contradictorias sobre su obra, a propósito de la cual unos autores como Jacques Lassaigue sostienen que está hecha con un cuidado minucioso (28) y otros como Ortega afirman que el descuido es máximo, tanto, que la mayoría de sus pinturas están como sin acabar (29).

7º la mezcla "del naturalismo del pormenor y del irrealismo de la concepción total", como vemos en "Las meninas", donde el realismo

de cada personaje —Isabel de Velazco, María de Sarmiento, la infanta, Marcela de Ulloca, Maribárbola, Nicolasillo, el perro, el propio pintor con su caballete, etc. choca con el irrealismo de la concepción general al punto de que ante este maravilloso y enigmático cuadro no sabríamos aseverar qué quiso decir Velázquez: ¿que estaba pintando a los reyes que se ven borrosamente figurados en el espejo y por tanto están ubicados fuera del cuadro, en el lugar que le corresponde al espectador?, ¿que estaba pintando a las meninas pero por un efecto plástico se coloca él mirando al espectador? o ¿que quiere pintarnos a nosotros que lo estamos mirando a la vez que él nos mira? Mucho se ha dicho de "Las meninas"; especialmente se ha difundido una opinión: que Velázquez pintaba a los reyes cuando en una visita de la "familia" a su estudio concibió esta nueva idea e improvisó el famoso cuadro. Tal teoría nos parece punto menos que pueril. En primer lugar arriesgamos esta pregunta: ¿dónde está el cuadro de los reyes que pintaba Velázquez? No se conoce ninguna pintura de Felipe IV con su esposa. Pero además, supongamos que fue así: ¿aclara esto el hecho impresionante de que Velázquez haya querido incluirse en el cuadro pintando y que



*Las Meninas.*

haya resuelto ubicar a la pareja real en un espejo que los convierte en "presencia-ausente", es decir, aclara esto la concepción misma de esa pintura? No, el hecho obedece más bien a la curiosa concepción artística del manierismo, según la cual Cervantes se ubica en su novela como "famoso autor" de la Galatea y amigo del barbero, como descubridor "casual" del original del Quijote escrito en árabe, etc.; concepción según la cual Shakespeare incluye en su **Hamlet** una compañía de mimos que en el palacio de Hamlet representan "Hamlet"; concepción según la cual Lope de Vega incluye en **El Caballero de Olmedo** una canción popular que cuenta la muerte del caballero y que oída por él le servirá de anuncio premonitorio. Es decir, el hecho obedece a una concepción artística según la cual el mundo de lo ficticio y el de lo real se mezclan para marcar el carácter ficticio de la representación, ya que; al quebrarse tantos valores sostenidos durante tantos siglos (el de la tierra como centro del mundo, el de la religión católica con la Reforma, el del hombre como ser superior con la aparición del indio americano, etc.) el hombre de esta época tiene la sensación de vivir al borde de un abismo, en el cual, las fronteras de las cosas y la división entre lo real y lo irreal desaparecen.

#### NOTAS

- (1) ORTEGA Y GASSET, José, **Velázquez**, Revista de Occidente, Madrid, 1968, p. 20.
- (2) ENCINA, Juan de la, **La pintura española**, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, Segunda Edición, 1958, p. 176.
- (3) PIJOAN, José, **Historia del Arte**, T. III, Salvat, Barcelona, 1963, p. 346.
- (4) ORTEGA Y GASSET, José, op. cit., p. 200.
- (5) LAFUENTE FERRARI, Enrique, **Velázquez**, Edit. Skira, Caroggio S. A., Barcelona, 1960, p. 93.
- (6) LASSAIGNE, Jacques, **La peinture espagnole**, segundo volumen, **De Velázquez a Picasso**, Edit. Skira, Caroggio S. A., Barcelona, 1952, p. 55.
- (7) ORTEGA Y GASSET, José, op. cit., p. 22.
- (8) IDEM, p. 30.
- (9) IDEM, p. 214.
- (10) PACHECO, Francisco, citado por Lafuente Ferrari en op. cit., p. 36.
- (11) PALOMINO, citado por Pijoan, en op. cit., p. 343.
- (12) LASSAIGNE, Jacques, op. cit., p. 55.
- (13) IDEM, p. 56.
- (14) ORTEGA Y GASSET, José, op. cit., pp. 47-48.
- (15) IDEM, p. 43.
- (16) IDEM, p. 45.

- (17) LASSAIGNE, Jacques, op. cit., p. 49.
- (18) HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, T. II, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 107-108.
- (19) IDEM, pp. 100-101.
- (20) HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Edit. Gredos, Madrid, 1966, pp. 364-393.
- (21) Aquí Hatzfeld se da a suponer que el tapiz representa "tal vez el rapto de Europa" (op. cit., p. 386); pero nosotros sabemos por el descubrimiento de Angulo que cita Ortega que se trata del mito de Palas y Aracne y por eso hacemos la sustitución (ver Ortega, op. cit., pp. 218-220).
- (22) HATZFELD, Helmut, op. cit., pp. 305-306.
- (23) OROZCO DIAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, ed. Planeta, Barcelona, 1969, pp. 171-177.
- (24) HAUSER, Arnold, op. cit., p. 100.
- (25) El mismo Hauser ha publicado una brillante tesis que comprueba esta afirmación en su libro *Literatura y Manierismo* de ediciones Guadarrama.
- (26) HAUSER, Arnold, op. cit., pp. 66-68.
- (27) MAYER, August, *La pintura española*, edit. Labor, Barcelona, cuarta edición, 1949, p. 224.
- (28) LASSAIGNE, Jacques, op. cit., p. 56.
- (29) ORTEGA Y GASSET, José, op. cit., p. 215.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ENCINA, Juan de la, *La pintura española*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 2ª. Ed., 1958.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Edit. Gredos, Madrid, 2ª Ed., 1966.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, T. II.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Velázquez*, Edit. Skira, Caroggio S. A., Barcelona, 1960.
- LASSAIGNE, Jacques, *La peinture Espagnole*, Segundo Volumen, *De Velázquez a Picasso*, Edit. Skira, Caroggio S. A., Barcelona, 1952.
- MAYER, August, *La pintura española*, Edit. Labor, Barcelona, 4ª Ed., 1949.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Velázquez*, Revista de Occidente, Madrid, 1968.
- PIJOAN, José, *Historia del Arte*, Salvat, Barcelona, 1963, T. III.