

Title	MITOLOGIA PICARESCA EN VELÁZQUEZ
Author(s)	Vásquez Solano, Claudio, A
Citation	Estudios Hispánicos. 2001, 25, p. 55-89
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/97946
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

“MITOLOGÍA PICARESCA EN VELÁZQUEZ”

Dr. Claudio A. Vásquez Solano

*A la memoria de mi maestro, prof.
Antonio Doddís Miranda, quien me
inició en éste y otros temas.*

0. INTRODUCCIÓN

Hablar de Velázquez, de don Diego Rodríguez de Silva Velázquez(1599-1660), es siempre una novedad. Y lo es por cuanto su pintura constituye un compendio de verdad y vida que no muchos artistas pueden ostentar como enseña de su quehacer. Referirse a nuestro pintor es hacer alusión a dimensiones humanas, tan humanas que nos atrevemos a dar un gran salto al unir temas aparentemente discordantes como sería la conexión entre lo mitológico y lo picaresco. Sin embargo, haremos un recorrido que permita ver la unión de ambos temas. Así, pues, el sentido de este trabajo no consistirá tanto en analizar la obra velazqueña desde una perspectiva pictórica, sino en descubrir por qué nuestro autor compuso cuadros en los que confluyeron lo mitológico y lo picaresco y de qué modo tales composiciones trasuntan el espíritu barroco de este creador.

En relación a sus temas mitológicos, ha dicho JUSTI(1953: 655-656):

“El *Marte* de Velázquez ha servido a algunos para apoyar la opinión de que las escenas mitológicas no dieron suerte a su autor. Opinaba un español que si Velázquez trató de tan mala manera a la comunidad de los dioses fue porque era un buen católico”.

En su obra, Justi no aclara si está a favor o en contra de aquella apreciación. En todo caso, no la refuta y, más aún, vuelve luego a referirse al

cuadro “Marte”:

“Los asuntos clásicos se hallan actualmente en mala posición. En el siglo de la pedantería, cuando en el propio Madrid *el lacayo latiniza*, como decía Quevedo, los nombres antiguos intervenían en favor de un cuadro, en tanto que ahora se desprende de ellos el frío glacial del aburrimiento. Cuando el artista quiere hacer que viva su obra penetrando en la naturaleza, la erudición estéril provoca burlas. Las figuras antiguas de Velázquez no son en realidad más parodias que las de Rubens o del Renacimiento”.(Ibid.: 658).

Lo cierto es que sorprende una afirmación tan categórica. Sorprende, además, la actitud de un estudioso como HERRERO GARCIA(1937: 343), quien de plano niega la existencia del tema picaresco en la pintura española del Siglo de Oro. Leamos:

“¿Por qué España, país de pintores realistas se abstuvo de ilustrar con el lápiz los textos literarios del género picaresco?”.

Afirma Herrero García que Europa fue al dibujo lo que España hizo en la novela picaresca, y dice al respecto:

“Sóbranos el mérito de haber hecho materia épica un aspecto de la realidad de aquel entonces; pero comparta Europa con nosotros el mérito o el demérito de haber producido y mantenido los modelos”.(Ibid.: 346).

Para este autor, lo que pudo existir en cuanto a temas asimilables a lo picaresco, se anuló por la gravedad de los cuadros mismos; afirma:

“Nuestros pintores temen a la risa, profesan un arte medroso de parecer divertido; por eso dan de lado a todo lo plácido y halagüeño de tejas abajo. En cambio, llevan a la pintura lo monstruoso o

deforme físicamente, lo que por su naturaleza no necesita comentario, sino que con su fealdad misma exhorta al menosprecio de la vida. En lienzo están el patizambo de Ribera, los enanos y los locos de Velázquez, el ciego de Herrera el Viejo, el tocador de vihuela de fray Juan de Rizi”.(Ibid.: 359).

Volviendo a Justi, veamos qué opina éste respecto de la utilización de personajes humildes por parte de don Diego:

“Cuando se han agotado las formas del arte, consumidas, se producen movimientos revolucionarios que rompen con la tradición. Se halla entonces uno frente a la naturaleza infinita, sin intermediario, y bajo el espoleo del espíritu de contradicción hace avanzar al mundo multiforme de la bestialidad humana, el caos de los sentimientos, a las candilejas del escenario”.(Op. Cit.: 729).

Las opiniones de estos dos autores nos han permitido encontrar un punto de apoyo en el cual basar nuestro estudio, el que resumimos en tres premisas fundamentales:

Velázquez no desechó el tema mitológico serio; de hecho, produjo magníficas obras de tal tema, ateniéndose a la tradición clásica.

Cultivó ampliamente el tema picaresco, presentando una rica gama de tipos populares.

Produjo cuadros de *mitología picaresca*, obras en las que demostró un virtuosismo pictórico y una especial sensibilidad, producto de su espíritu barroco.

Para llegar a una comprensión más cabal del tema que nos ocupa, habremos de correr un camino deductivo que nos haga viajar desde las circunstancias generales que enmarcan el quehacer del pintor hasta la particularidad de las obras que nos ocupan.

1.0. VELÁZQUEZ, HOMBRE BARROCO

Con el objeto de precisar el modo en que Velázquez trasladó a sus telas aquello que le sirvió de inspiración, hay que dejar en claro que nuestro pintor no ejercía un arte testimonial¹; esto es, no trasladaba al lienzo “resultados objetivados”, al decir de MARAVALL²; sino que registraba la impresión personal que el objeto retratado le sugería, en un momento único e irrepetible; de este modo en su pintura no vemos los objetos desplegados ingenuamente, sino afectados visiblemente por la interpretación que el artista hace de ellos. En este sentido, vemos que se trata de pintura de tipo impresionista ¡en el siglo XVII! Esto es lo que a los críticos les hace hablar de la modernidad del pintor. Nos remitimos aquí al juicio de GALLEGO (1960: 23), quien ha dicho:

“Examined in detail, many of Velazquez’s pictures look like the work of an artist belonging to the Impressionist school”.

De todas maneras, sería aventurado y simplista afirmar un rasgo de “modernidad” basándonos solo en un dato técnico que podría considerarse como anecdótico dentro de un quehacer pictórico más amplio. Si insistimos en hablar de modernidad es porque no nos referimos a unos pocos cuadros ni a una pincelada genial aislada. No, lo que ocurre con Velázquez es que quiebra con el canon clásico de representación vigente hasta ese momento, que tenía como sustentación teórica la famosa obra del portugués Francisco de Holanda, *Diálogos de la pintura antigua* (1563, circa), donde se establecía la norma del llamado “sacar del natural”, que implicaba el retratar en su acepción de describir con fidelidad alguna cosa, sin que mediara la expresión

-
- 1 Resulta importante precisar el modo en que nuestro pintor concibió lo mitológico y lo picaresco. Para ello, habremos de referirnos a su situación de hombre barroco, lo cual de suyo arrojará luz sobre el modo en que manejó el pincel.
 - 2 Maravall (1960: 134) explica esta idea, diciendo: “Pinta datos, elementos, posibilidades que se recomponen en su visión y dependen de ella, dándonos el testimonio de lo que al artista le ha acontecido ver. Por tanto su pintura [...] se da en un mundo personal, nunca en un absoluto mundo objetivo”.

subjetiva del pintor.

El romper con el arte antiguo implica que la factura está al servicio de la creación y no al revés; es por ello que se expresa de un modo distinto al tradicional, poniendo vida allí donde había pintura, manejando la técnica de una forma tan precisa que realmente la vida de los modelos se traslucía en las pinceladas.³

Resulta aun más fácil explicar este rasgo de modernidad de Velázquez si se toma en consideración que está inserto en un sistema de creencias que corresponde al del hombre moderno. En relación a lo pictórico, podemos resumir dicho sistema, explicado por José Antonio Maravall, en el siguiente cuadro en el que confrontamos Renacimiento y Edad Moderna:

RENACIMIENTO	EDAD MODERNA
Pintura estatuaría.	⇔ Renuncia a la forma escultórica de la pintura.
Expresión de una mimesis fiel.	⇔ Expresión de sentimientos.
El hombre renacentista parte de concepciones tradicionales para enfrentarse con problemas nuevos.	⇔ El hombre moderno actúa con una mentalidad acorde a su época.

Así, pues, Velázquez pinta lo que siente, entrega su vivencia personal en cada pincelada y es por eso que su estilo se adecúa a lo que quiere plasmar en sus cuadros. Más adelante entregaremos datos más técnicos. Por ahora nos interesa destacar que su percepción y creación corresponden a las de un hombre moderno. Como indica LAFUENTE FERRARI(1960: 18):

"That which man sees is what Velázquez judges worthy to receive artistical treatment in his works. This is his great feat, his modernity".

3 Justamente tal técnica queda demostrada en la anécdota que relata que, enfrentado a "Las Meninas", Téphile Gautier habría dicho: "Pero, ¿dónde está el cuadro?"

Ahora bien, aun cuando esté activamente en lo moderno, ello no implica que haya renegado de lo clásico; sería afirmar -y lo afirman algunos- que los valores del Renacimiento no se continúan, con otra perspectiva, en el barroco, negando de plano la continuidad de la evolución del arte⁴.

Así, pues, en nuestro artista se dio la decantación de un estilo propio, en un espectro que abarcaba de lo más etéreo a lo más pragmático; donde primaba lo estético sin por ello carecer de una técnica depurada. Todos estos elementos juntos enriquecieron indudablemente su pincelada certera, que al decir de su suegro -Francisco Pacheco- le permitía "pintar el aire", frase que da cuenta de la perfección técnica del maestro sevillano.

Se ha dicho que Velázquez cumple con un ciclo pictórico que va desde sus primeras pinturas de bodegones hasta llegar a retratar la luz que es, al decir de LAFUENTE FERRARI(1946: 191):

“...la más sutil conquista a la que puede llegar un pintor”.

Este uso magistral de la luz parece tener su antecedente más directo en la escuela holandesa, y más específicamente en Pieter de Hooch(Holanda, 1629-1678).

1.1. UN EJEMPLO DECIDOR: “LAS HILANDERAS”

Presentamos a continuación el cuadro “Las Hilanderas”(pintado alrededor de 1657), que es un compendio de maestría formal y que nos permitirá ilustrar las afirmaciones que hagamos a continuación, tanto respecto de la técnica utilizada, como en relación al sentimiento barroco allí expresado.

El uso que de la luz hace Velázquez le permite jugar con las figuras pintadas, haciéndolas resaltar en algunos aspectos y retrotraerse en otros den-

⁴ De hecho, en la concepción velazqueña hay una asimilación muy particular del arte antiguo que enriquece su visión de hombre moderno. Esto lo expresa bellamente SÁNCHEZ CANTÓN(1961: 27), diciendo: “El admirador de lo clásico, tras haber leído mucho y visto más, había ido asimilando esencias más que externidades, de lo antiguo, fuente inexhausta de hermosura y humanidad”.



FIGURA 1
“LAS HILANDERAS”

tro del cuadro, con el objeto de destacar lo que él quiere mostrar, quitándole peso a la composición, con lo que los elementos puestos en la tela resultan etéreos. Fijémonos en la rueca, objeto al que le imprime la sensación de movimiento, que en última instancia viene a transuntar la vida en el taller. Al respecto ha dicho ORTEGA(1970: 177):

“La plasticidad, el volumen procede de la visión próxima. Velázquez hace triunfar la visión lejana que hace a la figura incorpórea y en este sentido plana-plana, no como una superficie sino como un fantasma”.

La visión lejana, por su especial modo de enfocar la figura, de proyectar la luz, de imprimir movimiento, produce como efecto la sensación de vida de los personajes puestos en la obra; parece que los que están ahí retratados fueran a hablarnos, tal es la impresión que nos deja y que excede con

mucho un problema de mera perspectiva, por cuanto concurren elementos como los recién indicados; y que como dice el mismo Ortega al señalar que no sabemos si nosotros miramos la figura pintada o es ésta quien nos observa:

“... nos deja solos con sus personajes para que nos las arreglemos con ellos como podamos”.(Ibid.: 177)

De modo similar, nos deja frente a su pintura para que desentrañemos el misterio de si hay líneas o colores en lo que vemos representado; y nos damos cuenta que no se dan lo uno ni lo otro de modo absoluto, lo que hay allí es luz en mayor o menor grado, y unas pinceladas que se remiten siempre a dicha luz para conformar las figuras que vemos frente a nosotros. Tales figuras están tratadas de modo que involucran necesariamente al espectador, el cual es el verdadero término del cuadro.

En la reproducción que analizamos, debemos fijarnos en la dama del fondo que extiende su mirada hacia nosotros, invitándonos a participar en esta escena llena de vida. Esto produce un efecto óptico de proyección hacia afuera: el cuadro desde su interior emite vida. Por otro lado, invita al espectador a presenciar el tema esencial del cuadro. Como queda indicado en BROWN & GARRIDO, 1998:

“El problema interpretativo del cuadro surge, principalmente, al haber desplazado Velázquez la acción principal al fondo del mismo, un truco compositivo empleado por los pintores flamencos del siglo XVI pero insólito en tiempos de Velázquez”.

A este respecto, señala OROZCO DIAZ(1965: 135, nota):

“El artista barroco cuenta siempre con el espectador como término vivo de su composición, y así lo considera enlazado o envuelto en el ámbito espacial en que ésta se desarrolla”.

Por otro lado, se da también el efecto contrario, esto es, la proyección hacia adentro, la sensación de profundidad espacial que constituye otro rasgo barroco importante y que se consigue no por medio de la proyección lineal⁵ sino, según lo dilucida Orozco con gran maestría, por medio de recursos sensoriales en los que se dan la gradación de tintas, luz, color y la concepción pictórica de la realidad vista como mancha; recordemos que estamos frente a una pintura al modo impresionista y no testimonial⁶.

Cuando decimos que no es testimonial, no proponemos que no sea realista, lo es, pero sin ser la forma el factor dominante: es el fondo, el hondo significado de su arte, lo que está en juego; y esto es así precisamente por la perfección que ha alcanzado la mano que pinta: en Velázquez la técnica es tan depurada que ésta no se nota, es translúcida. No hay aquí una factura pesada, hay vida. Como explica ENTRAMBASAGUAS(1975: 230), no interesa tanto la forma sino al servicio de qué está puesta. Esto se enlaza con un modo barroco de visión de mundo. Dice el tratadista mencionado:

“...se confirma en Velázquez esta actitud barroca permanente, porque emana de su ideología y no de sus formas, sobrias, sencillas y reales, más que las de ningún pintor de la época, que se acentúa en su realismo, porque mientras el hombre del Renacimiento se siente implicado en una empresa colectiva, más o menos utópica e ideal, el hombre del Barroco, en su individualismo, se siente solo...”

Esta sensualidad -más que sensación- barroca está dada en primer lugar por la predominancia del color por sobre la línea , herencia de la escuela

5 Ortega se refiere a la existencia de tres planos discontinuos, en que el primero y el último son luminosos, y el central oscuro.

6 En este sentido, la perspectiva moderna en Velázquez queda demostrada al dejarse llevar por el canon clásico de las proporciones fijado por Leonardo. Siguiendo a Panofsky (1955: 97-98), leemos: [Leonardo] “... fused the theory of human proportions with the theory of human movement, [...] and ultimately managed to reduce all movements to a general principle which may be described as the principle of continuous and uniform circular motion”.

veneciana tan cara a Velázquez, y se da también, más sutilmente, por la relación espacio/tiempo que se nos hace patente por el girar de la rueda a todo dar.

LAFUENTE FERRARI(1960: 18) ha dicho, respecto de “Las Meninas”, algo que es válido para el cuadro que nos sirve de apoyo:

“Velázquez has here achieved a painting in which the lines vanish, leaving only a pure impression of light and colour. He succeeds in recreating for us, across the centuries, a passing instant of time, as if we had half-closed our eyes and found ourselves immersed within the confines space which gives the picture its unity”.

Volviendo a “Las Hilanderas”, podemos hacer resaltar otro rasgo barroco de orden psicológico: no sabemos si Palas y Aracne pertenecen al tapiz del fondo o no. La bordura inferior no se ve, además el tapiz está incompleto por la izquierda y por abajo. De este modo se logra intrigar al espectador respecto de lo que es y lo que no es parte de un mundo o de otro; intriga, además, algo que expresa muy acertadamente MARTÍN GONZÁLEZ(s.a. : 130):

“Por si fuera poco, Aracne emite sombra”.

Ahora bien, MARAVALL(1960:173) aporta una idea importantísima cuando indica:

“...no creemos que se trate tanto de una pretensión barroca de confundir los límites entre realidad y ficción, como de una actitud moderna que le lleva a una de esas rotundas y silenciosas negaciones de la tradición, que Velázquez lleva a cabo, guiado por su afán de afianzar la autonomía de la pintura...”

Más aún, indican BROWN & GARRIDO: 1998, 199:

“La teoría de que la Fábula de Aracne es un ejercicio de meditación sobre el arte de la pintura se apoya en que el tapiz de Aracne «cita» el Rapto de Europa de Tiziano, pintor favorito de Carlos V [...]. Velázquez rinde homenaje a su predecesor al citarle en el tapiz y le supera al conseguir plasmar la ilusión de movimiento”.

1.2. OTROS RASGOS BARROCOS

Hay en Velázquez, además, la expresión de otras características típicamente barrocas que mencionaremos brevemente con el objeto de redondear su quehacer de hombre del siglo XVII. Uno de tales rasgos dice relación con la utilización del espejo⁷, que implica la idea de la ficción dentro de la ficción, artificio que permite desrealizar una situación otorgándole un sentido ambiguo, o, a lo menos, posibilitar la apertura a otras dimensiones dentro de una misma pintura.

Otro recurso, puramente ideológico, queda patente en “La fragua de Vulcano” y dice relación con la expresión de un choque psicológico dado por las miradas en una situación de tensión.

Respecto del barroco, WÖLFFLIN emite algunos juicios, que utilizaremos para reafirmar la pertenencia de Velázquez a este movimiento artístico. Leamos:

“Según las máximas del arte clásico, el color está al servicio de la forma [...]; pero el barroco propiamente dicho no empieza hasta que se redime al color de la obligación de ser ilustrador e intérprete de los objetos. El color no obrará contra la claridad; pero mientras más vida propia gana, menos puede permanecer al servicio de las cosas”.(1952: 290-291)

También señala este autor otra característica fundamental barroca, la

⁷ Este recurso se da asimismo en “Las Meninas”, “La Venus del espejo” y “Cristo en casa de Marta”.

“forma abierta”, que incide en la perspectiva:

“La diagonal como dirección cardinal del barroco es ya una subversión de la tectónica del cuadro en cuanto niega la escena en ángulo recto, o por lo menos, la disimula. Pero el propósito de lo no cerrado, de lo contingente, lleva consigo la consecuencia de relegar también a segundo término los aspectos llamados “puros”, a saber: la frontalidad y el perfil decisivos”.(Ibid.: 180)

Además, indica muy acertadamente:

“... se tiende cabalmente a no permitir que el cuadro nos brinde un trozo del mundo con existencia propia, sino un espectáculo que pasa y en el que cabe al espectador la dicha de participar un instante”.(Ibid.: 180)

Como se sabe, en el barroco las figuras no quedan aisladas, tocan o cogen las cosas que las rodean, se relacionan con ellas. También Wölfflin habla de esto cuando dice:

“... la figura barroca está íntimamente unida en su existencia a los demás motivos del cuadro. Ya la solitaria cabeza del retrato queda ligada indisolublemente al movimiento del fondo, aunque solo sea al simple movimiento del claroscuro”.(Ibid.: 243)

Una última consideración al respecto dice relación con la expresión del tiempo en el barroco, tema que llega a ser una obsesión en el hombre del seiscientos⁸. Velázquez no estaba ajeno a esta inquietud; pero su sentir barroco respecto del tiempo no dice relación con el tema de las postrimerías.

8 Como ejemplo de la importancia otorgada al tema del tiempo, la revitalización del tópico del “carpe diem” en la época nos permite entender a un Góngora diciendo “Naciste hoy y morirás mañana”, a un Quevedo con su “Huye sin percibirse, lento, el día”, o a un Valdés Leal titulado una pintura como “In ictu oculi”.

Dice relación -en el caso de “Las Hilanderas”, “Las Meninas” y tantos otros cuadros- con lo pictórico mismo, con la representación de un instante de la existencia; esto lo ilustran perfectamente la rueda en movimiento en el primer cuadro que citamos; en el segundo, lo vemos en la genuflexión de María Agustina Sarmiento, donde la posición de los personajes nos recuerda una fotografía instantánea.

Además, lo que afirma la idea del tiempo en nuestro pintor es principalmente la visión profunda, que es explicada por Orozco Díaz del siguiente modo:

“... si la pintura ha buscado y hallado esa visión y sentimiento de profundidad que nos atrae y arrastra hacia el fondo del cuadro, si nos lleva hacia ese “lejos” de que tantas veces nos hablan los poetas, si nos obliga a sentirnos envueltos en ese espacio continuo, es porque esta visión espacial es la única en que puede ser representado el tiempo. Esta visión de profundidad es la forma visual sobre la que se puede proyectar la sucesión de los actos como se desarrollan en la conciencia. Ya Spengler señalaba la equivalencia espacio-tiempo diciendo *que la profundidad del espacio es el tiempo solidificado*”. (1956: 53)

Huelgan comentarios acerca de Velázquez, pues lo dicho por Orozco se ajusta de una manera por demás exacta a nuestro pintor, el que supo imprimir en la pintura ese aire de lo momentáneo, esa luz irrepetible, el instante único, testimonio del pasar humano, sensación barroca de un avance irrefrenable entre nacimiento y muerte.

2.0. SU MITOLOGÍA PICARESCA

Para mejor entender esta extraña mezcla de dos temas aparentemente irreconciliables, haremos una breve referencia a los tópicos que son base de esta situación híbrida, los temas puros: picaresca y mitología.

2.1. Respecto de los cuadros de tema picaresco, nuestro pintor fue parti-

cularmente fecundo; y tuvo que serlo porque le bastaba alzar la vista para ver en la vida de todos los días la presencia de lo popular, que trabajado de un modo no testimonial, le imprimía la dosis de originalidad que le cumplía a cada obra, donde, como indica LÓPEZ-IBOR(1985: E1):

“...la cotidianeidad se mutaba en revelación”.

Si recordamos la afirmación de Herrero García acerca de que lo feo exhorta el menosprecio de la vida debemos citar nuevamente a LÓPEZ-IBOR(Ibid.) cuando dice:

“El hombre no es ángel ni bestia, pero hay en él anhelo de ángel y apetencia de bestia. En la pintura velazqueña el submundo humano se halla expresado por los truhanes, los enanos y los “filósofos”. Un pintor humano no puede vivir ignorando lo feo. El feísmo ha tomado cada vez más valor estético, pero ha ido demasiado lejos. En Velázquez se mantiene en los límites de lo humano. Un idiota no carece de alma. Lo difícil es sabérsela ver”.

Cuando hablamos de lo picaresco, en primer término debemos relacionarlo necesariamente con la peripecia de un antihéroe que ha saltado de las páginas de un libro a la plástica. De todas maneras, aunque es otro el medio artístico, lo más seguro es que ha de conservar los rasgos esenciales que caracterizan a un Lazarillo, un Guzmán, un Pablos, una Justina, entre otras figuras famosas del género. De acuerdo a esto debemos decidir cuáles han de ser los cuadros picarescos en el repertorio de nuestro artista. La lista que se entrega más abajo parecerá un poco abultada al consignar enanos, bufones, hombres de placer y oficios y personajes populares. Sin embargo, creemos que lo que une a tan amplia gama de tipos es el hecho de que en ese momento de su pintura los personajes regios o las personas encumbradas se hacen a un lado para dar paso a la escena a los cortesanos de tejas abajo y a aquellos que ejercen oficios menores.

En los textos literarios del género, el pícaro ocupa una posición determi-

nada(habitualmente protagónica) y tiene un estilo de vida y un quehacer que lo convierte en el elemento marcado de la obra. En pintura no vemos tal actuación, por ello resulta particularmente difícil determinar qué personajes sean picarescos. Para solucionar este problema, habremos de inscribir dentro de este concepto a todo personaje de tono menor que salta al protagonismo o tiene una posición que resalta dentro de un cuadro⁹. Si bien es una conceptualización un tanto temeraria, lo cierto es que se justifica por quebrar el concepto que habría impuesto Francisco de Holanda en sus *Diálogos de la pintura antigua*(citamos por MARAVALL, 1960: 189):

“...tan solo los reyes y los esclarecidos príncipes y personajes de la más alta valía merecen ser pintados para que en futuros tiempos conserven su imagen”.

En relación a “Calabazas”(COLECCIÓN COOK), indica LAFUENTE FERRARI(1943: 12):

“... is the first example of how Velázquez gives equal importance to his artistic task whatever be the social status of his models”.

2.1.1. LISTA DE CUADROS DE TEMA PICAresco

En este listado incluimos enanos, bufones, hombres de placer y tipos y oficios populares. Si es del caso, indicamos entre paréntesis el nombre del o los personajes que aparecen en el cuadro. Indicamos en otro paréntesis el museo en que se encuentra cada obra.

⁹ De hecho, tales personajes no ocupan una posición protagónica en “La Meninas”, “El príncipe Baltasar Carlos con su enano” ni “Vista de Zaragoza”.

2.1.1.1. ENANOS

"EL PRIMO" ¹⁰	(DON DIEGO DE ACEDO)	(MUSEO DEL PRADO)
"LAS MENINAS"	(DON NICOLASITO PERTUSATO Y MARI-BÁRBOLA ASQUIN O ASQUEN)	(MUSEO DEL PRADO)
"EL NIÑO DE VALLECAS"	(FRANCISCO LEZCANO)	(MUSEO DEL PRADO)
"EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS CON SU ENANO"		(MUSEO DE BELLAS ARTES, BOSTON)
"DON ANTONIO EL INGLÉS" ¹¹		(MUSEO DEL PRADO)
"SEBASTIÁN DE MORRA"		(MUSEO DEL PRADO)

2.1.1.2. BUFONES

"EL BUFÓN CALABACILLAS"		(MUSEO DEL PRADO)
"EL BUFÓN CALABACILLAS"		(COLECCIÓN COOK, RICHMOND)

2.1.1.3. HOMBRES DE PLACER

"EL GEÓGRAFO"	(PODRÍA SER MANUEL DE GANTE O ANTONIO BAÑULES)	(MUSEO DE ROUEN)
VARIANTE(?) DE "EL GEÓGRAFO" ¹²		(MUSEO DE TOLEDO, OHIO)
"DON JUAN DE AUSTRIA"		(MUSEO DEL PRADO)
"BARBARROJA" o "DON CRISTÓBAL DE CASTAÑEDA"		(MUSEO DEL PRADO)
"PABLO DE VALLADOLID"		(MUSEO DEL PRADO)

10 Resulta interesantísimo el perfil psicológico de un par de enanos que hace BROWN (1986: 154). Dice: "... el retrato tiene una enorme fuerza. Ello se debe en parte a la percepción psicológica del personaje [El Primo], al que el pintor mira como a una persona concreta, no solo como a un ornamento de la corte". [...] Respecto de Francisco Lezcano: "... lo que tienen en la mano es un mazo de cartas, símbolo tradicional de la ociosidad, que puede referirse a su condición de compañero de juegos de Baltasar Carlos o, de manera más general, a la misión de entretenimiento que cumplía en la corte".

11 Según Moreno Villa, este cuadro en el que aparece un enano con sombrero junto a un perro, no corresponde a don Antonio el Inglés.

12 En este cuadro aparece el personaje del cuadro anterior sosteniendo una copa de vino..

2.1.1.4. TIPOS Y OFICIOS POPULARES

“LA VIEJA FRIENDO HUEVOS”	(COL. COOK, RICHMOND)
“EL AGUADOR DE SEVILLA”	(COL. WELLINGTON, LONDRES)
“VISTA DE ZARAGOZA” ¹³	(MUSEO DEL PRADO)
“EL VENDIMIADOR”	(COL. CINTAS, LA HABANA)
“DOS HOMBRES COMIENDO”	(COL. WELLINGTON, LONDRES)
“EL ALMUERZO”	(MUSEO DEL ERMITAGE, SAN PETERSBURGO)
“LOS MÚSICOS”	(MUSEO DEL KAYSER FEDERICO, BERLÍN)

2.2. En lo que respecta a lo tradicional mitológico, esto es, la expresión de una mitología fiel al sentir clásico, nuestro pintor hace gala de maestría técnica y de respeto por aquella *more traslaticio*¹⁴, en palabras de Fedro.

2.2.1. OBRAS MITOLÓGICAS PURAS

Las denominamos “puras”, tomando en cuenta que no tienen elementos ajenos a la tradición clásica grecorromana. Consignamos aquí dos grupos de obras, las tres que se han conservado hasta ahora y las que se quemaron en el incendio del Alcázar del 24 de diciembre de 1734. Su preocupación por estos temas demuestra que el quehacer de Velázquez en esta área no fue mezquino.

2.2.1.1. OBRAS CONSERVADAS

“MERCURIO Y ARGOS”	(MUSEO DEL PRADO)
“LA FRAGUA DE VULCANO”	(MUSEO DEL PRADO)
“LA VENUS DEL ESPEJO”	(GALERIA NACIONAL DE LONDRES)

13 Como pícaro vemos aquí al mendigo del cuadro, frente a un conjunto social más amplio.

14 Traducimos esta expresión como “por la costumbre transmitida por la tradición”.

2.2.1.2. OBRAS PERDIDAS

“VENUS Y ADONIS”

“PSIQUIS Y CUPIDO”

“APOLO DESOLLANDO A MARSIAS”

Si prestamos atención al observar cada una de estas obras, vemos un espíritu muy acorde a la idea que tradicionalmente se tenía de las deidades de la época clásica. La novedad que se observa, sin embargo, es que sin hacer cambios fundamentales en el modo de representación, Velázquez “actualiza la mitología” (MARTÍN GONZÁLEZ, Op. Cit: 130). Tal actualización opera colocando a los dioses más cerca de nosotros, devienen personajes humanizados, traídos al siglo del pintor. Como ejemplo de tal actitud humanada vemos en los ojos de Vulcano la expresión del marido ultrajado a quien le acaban de contar en qué cosas anda su mujer con el dios Marte.

Dejamos fuera de este grupo a “Las Hilanderas”, justamente por presentar una innovación más atrevida y sutil, en donde se entremezclan lo mitológico clásico con lo popular español. En efecto, vemos en esta composición la conjunción que se produce entre la escena del fondo y la visión de un taller de bordados que existía en tiempos del pintor en la calle de Santa Isabel, en Madrid. El elemento mitológico lo aportan la representación del debate entre Palas y Aracne y una escena del rapto de Europa, situados al fondo. En un segundo plano, desde el fondo del cuadro, se aprecia a un grupo de damas que admira los tapices. En un primer plano, de gran amplitud, vemos el laborioso quehacer en el taller. Cuando hablamos de una innovación sutil, estamos pensando en Ortega, quien identificaba a las hilanderas con las Parcas (Op. Cit.: 195). Si hacemos caso de esta más que razonable sugerencia, habremos de estar de acuerdo con Orozco quien ve aquí otro juego barroco, por el enlace de fábulas que se produce en el cuadro.

“Las Hilanderas” constituye, entonces, una obra de transición entre lo clásico y lo popular. Es precisamente este cruce de temas lo que da pie para enlazar lo mitológico con lo picaresco; y, por lo mismo, permite ilustrar el modo no violento con que transcurre el pincel entre dos temas de tan variada índole.

2.3. CUADROS MITOLÓGICO-PICARESCOS

Tales composiciones se sitúan entre los dos extremos marcados por los temas puros. Configuran de suyo un género especial, por cuanto las obras mitológicas de corte picaresco se basan en un juego que representa escenas de personas caracterizadas como dioses, mascaradas como tantas otras con las que se divertían los monarcas en sus palacios, viendo a sus bufones, locos o enanos hacerse pasar por personajes encumbrados o entidades divinas. Recordemos lo que afirma MORENO VILLA(1939: 35):

“... el uso de negros, locos o enanos era un signo de los tiempos, un acento o estilo peculiar de la época, un detalle barroco”.

Veamos a continuación la lista de cuadros que se inscriben en este grupo para luego entrar al análisis de fondo del tema que nos ocupa.

“LOS BORRACHOS” (REGISTRADO EN ANTIGUOS INVENTARIOS Y CATÁLOGOS COMO ‘PINTURA DE BACO’)	MUSEO DEL PRADO
“MARTE”	MUSEO DEL PRADO
“ESOPO”	MUSEO DEL PRADO
“MENIPO”	MUSEO DEL PRADO

Se dice que el origen de “LOS BORRACHOS” estaría en una pantomima hecha en la corte ante el archiduque Alberto y su consorte Isabel Clara Eugenia(tía de Felipe IV). Los improvisados actores habrían sido criados al servicio de los príncipes , según una relación del acto que se ha conservado.

LAFUENTE FERRARI(1946: 182) ha dicho sobre “Los borrachos”:

“Su escéptica ironía ante los temas paganos tiene su primera manifestación en este lienzo; Velázquez no siente la pedantería del Humanismo y hace presidir aquellos embriagados pícaros por un



FIGURA 2
“LOS BORRACHOS”

mocetón semidenudo, con escasas pretensiones de dios”.

BROWN(1985: 168) explica la actitud del “Marte” velazqueño indicando que después de haberse vengado Vulcano de la aventura amorosa entre Venus y Marte, este último queda solo, y así:

“... vemos la reacción de Marte ante el inesperado final de su aventura amorosa. Vulcano, Venus y los otros dioses ya se han ido. Marte está sentado en el extremo de una cama, aturdido, aun demasiado sorprendido y contrariado para vestirse, y reflexiona sobre la repentina y catatrófica conclusión de su idilio con la diosa del amor”.



FIGURA 3
“MARTE”

En los dos últimos cuadros, aun cuando los protagonistas no son propiamente tipos mitológicos, los incluimos aquí porque representan a personajes de la antigüedad clásica, que en palabras de MARAVALL(1960: 222) son:

“... muestras de un saber arrumbado, derrotado, inútil y hasta objeto de irrisión...”¹⁵

Hay que hacer notar que en 1638 llegaron a Madrid, por encargo regio, entre otros cuadros de Rubens, los de los filósofos *Demócrito* y *Heráclito*, realizados para la Torre de la Parada. Ante tales composiciones:

15 Frente a tal propuesta, Rico (1994: 72) afirma: “Estoy más cerca de creer que ocurre exactament al revés. Los harapos ensalzan la libertad del ánimo que no acata las convenciones vacías ni se deja asustar por el fantasma de la honra, de las apariencias”.

“Velázquez lanzó su reto con la elección del tema. Demócrito y Heráclito eran conocidos de antiguo en las artes visuales y tradicionalmente iban unidos, pues representaban la disparidad en la manera de reaccionar ante las locuras de la naturaleza humana. Por el contrario, Menipo y Esopo eran rara avis, hasta el punto de que el «retrato» de Menipo parece ser el primero de la historia”. (BROWN & GARRIDO, 1998: 156)



FIGURA 4
“ESOPO”

Si prestamos atención a los personajes que protagonizan las cuatro obras que nos ocupan, vemos en ellos una actitud muy poco digna de un concepto clásico. Se aprecia claramente que se trata de cuadros en los que se propone una mitología rebajada. Rebajada en tanto está más cerca nuestro que del Olimpo. Tan cerca, que nos recuerda Rico (1994: 81-82)



FIGURA 5
“MENIPO”

“...la imagen de Menipo normalmente recordada en la edad de Velázquez: el hombre que había corrido tierras cielos e infiernos, desengañado de la falta de sustancia de personas y cosas, siempre censor acerbo de la estupidez y la maldad”.

Cabe preguntarse si esto se producirá por el desprecio de la antigüedad grecorromana o bien por una reacción barroca que propiciaría una visión artística teñida por las disposiciones del Concilio de Trento¹⁶. Nos atrevemos a señalar que no se da la execración de lo uno ni la férrea sustentación de lo otro. Más bien aparece, de un modo sumamente natural, la visión del siglo,

¹⁶ Concilio convocado por Carlos V, que se desarrolló entre los años 1545 a 1563, entre cuyas disposiciones se decretaba que el arte debía tener un fin moralizante.

por la que se humana todo aquello que hasta entonces aparecía como elemento trascendente e intocable al hombre común. Como indica OROZCO(1965: 27-28), refiriéndose a Rembrandt, Ribera y Velázquez:

“Todos estos casos suponen como un fuerte empujón o tirón a un plano ya moral, ya estético, ya socialmente, no solo por bajo del plano ideal de la visión clásica y literaria, sino, incluso, de la visión natural. Y el sentido íntimo familiar con que se transforma la escena bíblica en Rembrandt o en los españoles responde a ese mismo arranque e invasión de lo humano”.

Resulta importante aclarar aquí y ahora que en esa época se había hecho moda abordar los temas mitológicos en un tono burlesco; y prueba de ello es que ya había una visión literaria que le servía de contexto. A este respecto indica DÍEZ-CANEDO(1931: 71):

“... creo que no se ha indicado aún con bastante claridad, no ya como fuente efectiva de Velázquez sino como explicación del sentido de sus composiciones mitológicas, la coincidencia de su modo de verlas con la que es frecuente en las letras españolas de su tiempo”.

Aun cuando estas palabras pueden resultar generalizadoras, por cuanto persiste el tratamiento serio del tema mitológico en la España del seiscientos –del que Velázquez es preclaro exponente–, el tratadista recién citado resulta de inestimable ayuda, por cuanto señala un camino no siempre comprendido entre los estudiosos y que dice relación con la importancia que tiene el medio sociocultural en el que se producen las obras de arte y que es mucho más que el compromiso de un autor con la realidad circundante, es la vena que nutre el alma de un período. Una vez más DÍEZ –CANEDO(Op. Cit.: 71–72) precisa la relación pintura/literatura, diciendo:

“Trátase para mí de una mera y naturalísima semejanza de acti-

tudes. Todo el que haya leído a nuestros autores del siglo de oro habrá encontrado cien veces fábulas burlescas, entre lo más regocijado y expresivo de entonces”.

Resulta pertinente mostrar aquí algunos ejemplos literarios -de los muchos que podríamos traer- de esta visión que incluye tanto la mitología como la antigüedad clásica. Aquí presentamos citas de los dos grandes poetas contemporáneos del pintor que trabajaron textos de mitología burlesca: don Luis de Góngora y Argote(1561–1627), y don Francisco de Quevedo y Villegas¹⁷ (1580–1645).

Respecto de Góngora, leemos en el célebre romance que comienza con los versos “Arrojose el mancebito / al charco de los atunes...”, en que se da cuenta de los desgraciados amores de Leandro y Hero:

“
 Ella, entonces, derramando
 dos mil perlas de ambas luces
 a Venus y a Amor promete
 sacrificios y perfumes.
 Pero Amor, como llovía
 y estaba en cueros, no acude,
 ni Venus porque con Marte
 está cenando unas ubres”.
 (GÓNGORA, 1972: 101)

En relación al trágico fin de los amantes dice, restando toda aura de romanticismo:

“
 “Apenas del mar salía
 el Sol a rayar las cumbres,
 cuando la doncella de Hero,
 temiendo el suceso, acude;
 y viendo hecha pedazos
 aquella flor de virtudes,
 de cada ojo derrama

¹⁷ Es del caso mencionar que tanto Góngora como Quevedo fueron inmortalizados por el pincel de Velázquez. Se conserva también un cuadro de Lope de Vega (1562-1527).

de lágrimas dos almudes.
 Juntando los mal logrados
 con un punzón de un estuche
 hizo que estas tristes letras
 una blanca piedra ocupe:

«Hero somos y Leandro
 no menos necios que ilustres,
 en amores y firmezas
 al mundo ejemplos comunes.
 El amor como dos huevos,
 quebrantó nuestras saludes;
 el fue pasado por agua,
 yo estrellada mi fin tuve”.

(Ibid.: 101-102)

En otro romance que se inicia con los versos “La ciudad de Babilonia / famosa no por sus muros”, leemos:

.....
 “Madama Luna a este tiempo
 a petición de Saturno,
 el velo corrió al melindre,
 y el papahigo depuso
 para leer los testigos
 del proceso ya concluso,
 que publicar mandó el hado,
 cuál más, cuál menos perjuro”.

(Ibid.: 211)

En la composición que comienza por: “De Tisbe y Píramo quiero,/ si quisiere mi guitarra”, hace una descripción de la amada en los siguientes términos:

.....
 “Su edad, ya habéis visto el diente,
 entre mozueta y rapaza,
 pocos años en chapines,
 con reverendas de dama.
 Señor padre era un buen viejo,
 señora madre una paila;
 dulce,pero simple gente,
 conserva de calabaza

regalaban a Tisbica
tanto, que si la mochacha
pedía leche de cisnes,
le traían ellos natas”.

(Ibid.: 158)

Quevedo no le va en zaga al autor recién citado, y sabe decir de Leandro y Hero:

.....
“Desde este desván
a ese mar de plata
dar conmigo quiero
una zaparrada
por si a los dos juntos,
piadoso, nos traga,
como caperuzas,
algún pez tarasca;
y en sepulcro vivo,
por tálamo zampa
estos dos amargos
de una vez la Parca.
Que para memoria,
en las peñas pardas
que este dolor miran
casi lastimadas,
escribirá Amor
con letra bastarda,
cortando una pluma
de sus propias alas:
Cual huevos murieron
tonto y mentecata.
Satanás los cene:
buen provecho le hagan”.

(QUEVEDO, 1972: 332)

Respecto de la visión burlesca de la mitología, en este mismo autor, donde encontramos una descripción de marca mayor en *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, donde dice:

“Júpiter, hecho de hieles, se desgañitaba poniendo los gritos en

la tierra. Porque ponerlos en el cielo, donde asiste, no era encarcamiento a propósito. Mandó que luego a consejo viniesen todos los dioses trompicando. Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete y la insignia de viñadero enristrada [...], y a su lado, el panarra de los dioses, Baco, con su cabellera de pámpanos, [...], la palabra bebida, el paso trastornado y todo el cerebro en poder de las uvas. Por otra parte, apareció con pies descabalados Saturno, el dios marimanta, comeniños, engulléndose sus hijos a bocados. Con él llegó, hecho una sopa, Neptuno, el dios aguanoso, con su quijada de vieja por cetro, que eso es tres dientes en romance [...], haciendo lodos con sus vertientes en el cisco de Plutón, que venía en su seguimiento. Dios dado a los diablos, con una cara afeitada con hollín y pez, bien zahumado con alcrebite y pólvora [...]. Entró Venus, haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante, empalagando de faldas a las cinco zonas, a medio afeitar la jeta y el moño [...]. Venía tras ella la Luna, con su cara en rebanadas, estrella en mala moneda, luz en cuartos, [...]. Entró con gran zurrido el dios Pan, resollando con dos pjaras de númenes, faunos, pelicabros y patibueyes. Hervía todo el cielo de manes y lemures y panatillos y otros diosecillos bahunos. [...], Marte se levantó, sonando a choque de cazos y sartenes, y con ademanes de la carda, dijo: -Pesía a tu hígado, oh grande Coime, que pisa el alto claro, abre esa boca y garla: que parece que sornas. Júpiter, que se vio salpicar de jacarandinas los oídos [...], con voz muy corpulenta, dijo: -Vusted envaine y llámeme a Mercurio. El cual, con su varita de jugador de manos y sus zancajos pajaritos y su sombrerillo hecho en horma de hongo, en un santiamén y en volandas se le puso delante. Júpiter le dijo: -Dios virote, dispárate al mundo y tráeme aquí, en un cerrar y abrir de ojos, a la Fortuna asida de los arrapiezos. Luego, el chisme del Olimpo, calzándose dos cernícalos por acicates, se desapareció, que ni fue oído ni visto, con tal velocidad, que verle partir y volver fue una misma acción de la vista [...]. [La Fortuna] traía por chapines una bola, sobre

que venía de puntillas, y hecha pepita de una rueda, que la cercaba como a centro, encordelada de hilos y trenzas, y cintas, y cordeles y sogas, que con sus vueltas se tejían y destejían”. (Quevedo, 1931: 69–74)

Podemos señalar, entonces, que esta actitud antiheroica pertenece a un sentir propio de la época. Para LAFUENTE FERRARI, 1943: 31, corresponde a la visión que de la antigüedad y de la mitología sustenta el barroco. Dice en relación al “Marte”:

“... with other mythological subjects it represents an anticlastic and ironical version of antiquity and its heroes, opposed to the heroic feeling of the Renaissance interpretation, and, in this sense, baroque”.

Situados pues, en tal contexto, los personajes de estos cuadros se nos agrandan respecto de los modelos, y aunque objeto de burlas, alcanzan la dignidad que les otorga la mano maestra de su creador, quien, con el apoyo de su depurada técnica, es capaz de levantar a estos seres al rango de protagonistas de todo un quehacer pictórico. Logra tal ensalzamiento utilizando el estilo bodegón consiguiendo de este modo:

“La novedad personal en todos estos bodegones consiste en esto: punto de vista alto que contribuye a intensificar la inmediatez de la presencia, con la presentación reforzada de este primer plano. [...]. Es un primer plano físico y psíquico a la vez; con este acercamiento, que no es el de la visión normal o académica, las cosas cobran una fuerza que compensa la humildad de su rango usual. Este procedimiento supone una novedad radical; lo que es más humilde en la vida, valorado por el pintor por sus cualidades de forma o materia, cobra importancia suma, mientras pasa a ser secundario todo lo demás”.(LAFUENTE FERRARI, 1966: 41)

Así, en un verdadero close-up cinematográfico en que el lente ha capturado un instante en la vida palatina, específicamente de la existencia de sus más desafortunados habitantes, si hacemos caso de aquellos tratadistas que consideran que los modelos de tales composiciones hayan sido la gentecilla que solía pulular por palacio con el objeto de divertir a la corte. Sin embargo, MORENO VILLA, 1939: 34, lo considera más que una simple humorada palatina, cuando señala:

“... mirando los retratos de Felipe IV con “Soplillo” y de Isabel Clara Eugenia con la enana Magdalena Ruiz, brota la sospecha de que gustasen a las personas reales por el realce que prestaban a su figura”.

Agrega el mismo autor(íbid.: 35):

“... el *uso* de negros, locos o enanos era un signo de los tiempos, un acento o estilo peculiar de la época, un detalle barroco”.

Sea por lo que fuere, las humildes figuras posando en el papel de dioses de la antigüedad grecorromana hicieron de sí motivo central de una nueva perspectiva pictórica. No obstante, una visión rebajada del mundo clásico no debe ser necesariamente humillante para el que posa, prestándose para estas burlas: la dignidad otorgada por el pincel de un artista genial sobrepasa las simples miradas curiosas a una expresión artística menos apolínea. Así, la confluencia de lo picaresco y de lo mitológico tiene su propia dialéctica: si por una parte es cierto que la mitología deviene burlesca, por otra, el mundillo intrascendente y cerrado de estas gentes sencillas se eleva y llega a sublimar sus tareas, alivianando su pesada carga. Por ley de compensación, se produce entonces un equilibrio dentro de la disparidad en la que se ha generado una representación artística de esta naturaleza y que es, a nuestro entender, la conquista barroca más preciada de nuestro pintor: la unión de los contrarios.

Cuando DÍEZ-CANEDO, 1931: 86 afirma:

“Nada redime al *Marte* de su renombrada vulgaridad; ni la perfección de su Academia, sobre todo cuando se ha evocado, por la semejanza de la postura, la trágica grandeza del *Penseroso* de Miguel Angel”,

creemos que de hecho la redime y, más aún, esta unión de contrarios a la que hacíamos referencia no produce precisamente engendros abyectos; lo atrayente que tienen estos cuadros es que dan cuenta de un sereno juego de burlas y veras que permiten ver los resabios de la condición divina en el hombre caído, y que constituye una genial muestra de barroquismo en Velázquez. Como indica Rico(1994:84) refiriéndose a la figura de Esopo:

“...nada bufonesco le presta el sevillano, sino más bien un aire grave, dolorido y hasta trágico”.

3.0. CONCLUSIONES

Si la pintura de Velázquez fue ejemplo de verdad y vida, no por ello su arte se sometió a un realismo a ultranza. Su quehacer pictórico lo puso al servicio de su ingenio creador más que a las condicionantes histórico-sociales. Por ello, hacemos nuestra la afirmación de MARAVALL, 1960: 64:

“... Velázquez pintó porque quiso, pintó como quiso y [...] pintó lo que quiso”.

Esta afirmación da clara cuenta del quehacer libre de compromisos comerciales de que gozó nuestro pintor, lo que le dio amplia libertad para desarrollar los temas de su preferencia, situación muy distinta de la de aquellos artistas que se sostenían preferente o exclusivamente con obras por encargo en las que debían expresar asuntos prefijados por su clientela. Los que consideran al maestro sevillano uno entre tantos, olvidan que Velázquez fue pintor palatino y que ocupó también un cargo en la corte de Felipe IV, por lo que no le era molesto crear, en el más amplio sentido de la palabra.

Su creación, en este sentido, *la dirigió* a la búsqueda de un ideal más alto: la pintura. Se produce, entonces, la feliz conjunción de una mano creadora de gran maestría, más la amplia libertad en la elección de los temas, y su no compromiso con el mundo laboral contingente. Esto hace de su obra un ejemplo de búsqueda constante. En esos ensayos de alto vuelo, su espíritu barroco y su ser hombre moderno, lo llevaron por uno de los tantos caminos que recorrió, el que los grandes literatos de su época ponían de moda: la mitología burlesca, que expresaba un ideal clásico venido a menos; pero que no por ello excluía ni excluye la dignidad de la obra de arte, en una unión sin violencia entre lo mitológico y lo más basto del ser humano, resultado que podemos traducir como *picaresco*, asimilando lo pictórico a una situación literaria.

Todas las circunstancias señaladas hacen a nuestro pintor fiel exponente de la más fina sensibilidad de su época. OROZCO, 1956: 45, como en otras ocasiones, viene a corroborar nuestra tesis, diciendo:

“Este doble impulso de atracción apasionada hacia la realidad concreta y de huida ascética hacia lo infinito, explica la doble tendencia del Barroco: a profundizar y espiritualizar todo lo sensible de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual”.

Ahora bien, si en tales obras no se sustenta un ideal de belleza y perfección helenísticas para los dioses y figuras de la antigüedad, nos lo aclara la docta nota de LAFUENTE FERRARI, 1946: 175:

“El impulso artístico creador brota, para Velázquez, no de la aspiración a formas perfectas imaginadas con nostalgia ante la imperfección del mundo, sino de la emoción de la realidad misma, de la radical poesía del existir”.

Todo esto se reafirma aun más, cuando este mismo crítico, 1966: 37-38 indica:

“La belleza no es un ideal inexistente que imitar, sino la existencia misma; si de esta materia prima sabemos extraer la quintaesencia habremos llegado a la belleza como obra de arte. La belleza, en suma, no está en superponer a las formas naturales una idea artificiosamente fabricada por la beata admiración de la antigüedad, sino en extraer de la realidad su esencial figuración expresiva.”

Por todo lo señalado anteriormente podemos colegir, entonces, que este pintor podía hacer alarde de maestría al poder tomar en sus manos, en sentido lato, cualquier asunto por bajo que fuera e imprimirle un espíritu propio que perdurara *ad æternum*.

BIBLIOGRAFIA

- BROWN, Jonathan, 1986, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, S.A. , 322 pp.
- BROWN, Jonathan y GARRIDO, Carmen, 1998, *Velázquez. La técnica del genio*, Madrid, Ediciones Encuentros, 215 pp.
- BUERO VALLEJO, Antonio, 1973, *El espejo de 'Las Meninas'* en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., pp. 55-93.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, 1931, *Los dioses en El Prado*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A., 183 pp.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, 1975, *Miradas sobre Velázquez*, en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, pp. 227-235.
- GALLEGO, Julián, 1960(diciembre), *Velázquez and modern art*, en *The Unesco Courier*, N° 12, Paris, UNESCO, pp. 23-31
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, 1972, *Obras completas*, 6a. edición, 1a. reimpresión, Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1293 pp.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, 1937, *Nueva interpretación de la novela picaresca*, en *Revista de Filología Española*, tomo XXIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 343-362.
- JUNOY, José María, 1944, *Sentido del arte español*, Barcelona, Ediciones Aymá, 133 pp.
- JUSTI, Carl, 1953, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 917 pp.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, 1946, *Breve historia de la pintura española*, 3a. edición, Madrid, Editorial Dossat, S.A., 555 pp.
- _____, 1960(diciembre) *The painter with the human touch*, en *The Unesco Courier*, N° 12, Paris, Unesco, pp. 14-22.
- _____, 1943, *The paintings and drawings of Velazquez*, London, Phaidon Press Ltd., 154 pp.
- _____, 1966, *Velázquez*, Barcelona, Carroggio, S.A., de Ediciones, 130 pp.
- LÓPEZ-IBOR, Juan José, 1985(3 de febrero), *La humanización del arte*, en "Artes y Letras" de *El Mercurio*, Santiago de Chile, Empresa periodística "El Mercurio", p. E 1.
- LÓPEZ-REY, José, 1963, *VELÁZQUEZ. A CATALOGUE RAISONNÉ OF HIS ŒUVRE*, London, Faber and Faber, 367 + 222 pp.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, 1979, *El tema de la picaresca en la pintura española del Siglo de Oro*, en *La Picaresca. Orígenes, textos, estructuras*. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp- 167-190.
- MARAVALL, José Antonio, 1960, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Ediciones

- Guadarrama, S.L., 250 pp.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, [s.a.], *Velázquez*, Bilbao, Ediciones Moretón, S.A., 154 pp.
- MEDINA GÓMEZ, José, 1960(agosto) *El más grande pintor de todos los tiempos*, en *Blanco y negro*, 2a. edición del N° 2.519, Madrid, Prensa Española, S.A., 86 pp.
- MORENO VILLA, José, 1939, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. “Siglos XVI y XVII”*, México, Editorial Presencia, 157 pp.
- OROZCO DIAZ, Emilio, 1965, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 170 pp.
- _____, 1956, *Lección permanente del barroco español*, 2a. ed., Madrid, Ediciones Castilla, S.A., Colección “0 crece o muere”, 59 pp.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1970, *Velázquez*, 2a. ed. , Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 227 pp.
- PANOFSKY, Erwin, 1955, *Meaning in the visual arts*, New York, Doubleday & Company Inc., XVIII + 364 pp.
- PANTORBA, Bernardino de, 1946, *Velázquez*, Madrid, Antonio Carmona, 119 pp.
- PICÓN, Jacinto Octavio, 1943, *Vida y obras de Don Diego Velázquez*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 330 pp.
- POMPEY, Francisco, 1962, *Velázquez*, Madrid, Editorial Offo, 181 pp.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, 1932, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, en *Los sueños*, 2a. parte, 2a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., pp. 57- 83.
- _____, 1972, *Poemas escogidos*, Edición, introduccion y notas de José Manuel Blecu, Madrid, Editorial Castalia, 382 pp.
- RICO, Francisco, 1994, *Los filósofos de Velázquez o el gran teatro del mundo*, en *Figuras con paisaje*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 185 pp.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1961, *Velázquez y lo clásico*, en *Cuadernos de la Fundación Pastor*, N° 5, Madrid, Taurus, 27 pp.
- SELVA, José, 1943, *El arte en España durante los Austrias*, Barcelona, Editorial Amaltea, S.A., VI + 240 pp.
- SÉRULLAZ, Maurice, [s.a.], *Evolución de la pintura española*, Valencia, Fomento de Cultura, Ediciones, 421 pp.
- VALBUENA PRAT, Angel, 1946, *Introducción*, en *La Novela Picaresca Española*, 2a. ed., Madrid, M. Aguilar, Editor, pp. 11-33.
- WÖLFFLIN, Enrique, 1952, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, 3a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, S.A., XVI + 346 pp.

