



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Francisco Monge, Carlos
Las sombras de la duda (Velázquez y el barroco literario español)
Atenea, núm. 488, segundo semestre, 2003, pp. 135-152
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32848807>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LAS SOMBRAS DE LA DUDA

(VELÁZQUEZ Y EL BARROCO LITERARIO ESPAÑOL)

CARLOS FRANCISCO MONGE*

RESUMEN

Hay notables y significativas relaciones entre la pintura del sevillano Diego Velázquez y el contexto estético-ideológico literario español del siglo xvii. Los temas, la composición pictórica y los efectos de sentido de los principales cuadros velazqueños, se asocian con los asuntos claves de la cosmovisión del Barroco literario. Cuadros como "Las meninas" representan el tema de la ambigüedad de los signos artísticos, imagen de los equívocos de la existencia humana; así conciben la realidad sus retratos de Felipe iv y las escenas de temas religiosos, mitológicos o de la cotidianidad expresan también los grandes temas de las voces literarias mayores de las letras españolas (Quevedo, Lope, Góngora, Gracián). Su tema de fondo: la fragilidad de la vida, las contradicciones y el desengaño de los sentidos. Y dentro de ese panorama, el mundo es como un gran teatro, una ficción; tal lo esencial del barroco.

Palabras claves: Pintura española, Diego Velázquez, barroco literario español, poesía española del siglo xvii.

ABSTRACT

There are significant relationships between the paintings of the Spaniard Diego Velázquez and the esthetics and ideology of 17th century Spanish literature. The themes, composition and effects of meaning in Velázquez's main works can be associated with key issues in the cosmopolitanism of Baroque literature. Paintings such as The Royal Family (Las meninas) represent the theme of the ambiguity of artistic symbols, the image of the uncertainty of human existence. His portraits represent the reality of Philip iv; and the religious and mythological scenes or those of everyday life also express the principal themes of the most important representatives of Spanish literature (Quevedo, Lope, Góngora, Gracián). His essential concern is the fragility of life, the contradic-

*Poeta y ensayista costarricense. Es Doctor en Filología Española por la Universidad de Madrid, y profesor de Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional de Costa Rica (sede Heredia). Es autor, entre otros, de *Los fértiles horarios* (1983), *La tinta extinta* (1990) y *Enigmas de la imperfección* (2002), libros de poesía; también de los ensayos *La imagen separada* (1984) y *La rama de fresno* (1999), y compilador de una valiosa antología de la poesía costarricense. Es Premio Nacional de Literatura, de su país. E-mail: cfmonge@hotmail.com



tions and the disillusionment of the senses. And within this paradigm, the world is a theatre, a piece of fiction: the essence of the Baroque period.

Keywords: Spanish painting, Diego Velázquez, Spanish Baroque literature, Spanish 17th century poetry.

Recibido: 14.07.2003. Aprobado: 28.11.2003.

I

EN EL MUSEO del Prado se dedica una sala a “Las meninas” (1656). De gran formato, la obra parece cubrir una de las paredes de la sala, y a su vez ésta luce como una prolongación natural de aquella estancia donde el pintor, la infanta Margarita, y demás personajes, comparten con el visitante el lugar, la situación y el tiempo. La impresión de que los personajes salen del cuadro, y nos miran como si fuésemos parte de él, hizo que los encargados del museo madrileño destinaran aquella sala para el cuadro; o lo que es lo mismo, el cuadro para la sala. Hay otras obras que producen efectos similares, porque a Velázquez le interesó mostrar que entre la realidad y la ficción no hay fronteras precisas, y que la vida es también un escenario en movimiento. Por ejemplo, “Cristo en casa de Marta y María” (1618) o “La fábula de Aracne (Las hilanderas)” (1656) presentan dos escenarios: uno cercano al espectador, y otro en el fondo; uno que se comunica directamente con nosotros, y otro que podría ser una especie de ficción a la segunda potencia. También éste es uno de los aspectos más llamativos en “Las meninas”, la obra que mejor define las ideas de la época sobre el mundo y sobre el arte.

Dos breves indicaciones: aunque en el ciclo de conferencias en que se han inscrito estas páginas se anunció el título *Velázquez y la literatura del Siglo de Oro*, sólo voy a tratar aquella etapa que Velázquez vivió; es decir, la primera mitad del siglo XVII. Y la segunda: que el tema del que me voy a ocupar no es, en sentido estricto, la obra de Velázquez, ni la literatura española del siglo XVII, porque sobre eso harían falta muchas horas. Más bien vengo a poner sobre la mesa unas cuantas ideas sobre las relaciones entre dos formas artísticas de representar la realidad, reunidas en lo que la historiografía sobre arte y literatura ha denominado el *barroco*.

II

Aunque es posible reconocer ciertas relaciones entre artes diferentes, no es fácil indicar en qué consisten ellas. A veces las dificultades son metodológicas; otras proceden del hecho de que entre un arte como la pintura y otro como la literatura los *lenguajes* no siempre se refieren a la misma realidad, porque cada uno de ellos es diferente. El Vulcano que imagina Velázquez no

es el mismo de Góngora ("Fábula de Polifemo y Galatea"), o el de Quevedo ("Fortunas con seso y la hora de todos"); su "Cristo en la cruz" no es el del conocido soneto "No me mueve, mi Dios, para quererte...". La evocación verbal y la imagen delineada con sombras y colores son representaciones diferentes, y por tanto realidades aparte.

En cuanto a las dificultades metodológicas, los riesgos son más bien prácticos. Uno de ellos es postular vagas analogías, por los asuntos tratados, o correspondencias estilísticas apenas verificables en los textos pictóricos o literarios. Otra dificultad tiene que ver con la siempre dudosa existencia de estilos de época como fundamento para las comparaciones. Aunque una minuciosa observación podría llevarnos a encontrar coincidencias significativas, las historias del arte y la literatura no han logrado probar la existencia de un estilo nítido y característico de una época. Por ello, lo más seguro, por lo pronto, es limitarme a dar unos cuantos rodeos, y de ellos proponer interpretaciones desde nuestro presente.

Me parece que las posibilidades metodológicas para hablar de la pintura de Velázquez y su relación con el barroco literario español estarían comprendidas en el amplio campo de la *tematología*; es decir, el de ciertos tópicos visibles en sus cuadros, que también se desarrollan en momentos claves de la literatura de la época. El reconocimiento de un tema específico (por ejemplo: los estragos del tiempo) ha de estar claramente delimitado como materia común en sendas obras de las distintas artes. Pensemos en un caso: Velázquez es un pintor de las edades del ser humano (todos los retratos de la familia real son una muestra de ello, como intentaré comentarlo luego); los poetas Lope y Quevedo, a su vez, participan no sólo de este tópico literario, sino que coinciden con el punto de vista adoptado por el pintor. ¿Dónde y cómo situar el componente histórico-cultural en este tipo de reflexiones? Quisiera atenerme a esa suerte de unidad cultural de la época, unidad que la *posteridad* (nosotros mismos) ha entrevisto entre la multitud y multiplicidad de asuntos, versiones y modalidades de las artes del siglo XVII español. Lo aconsejable es hablar, por lo pronto, de núcleos de sentido desde los cuales se sustenta una visión de mundo reconocible, y común a obras de diferentes ámbitos. Se pueden hallar formas de comparación basadas en lo común, con lo cual nuestro ejercicio comparativo crearía una *unidad* en las obras de un período, o en el período mismo. El estudio de obras canónicas del arte y la literatura lleva a buscar relaciones entre un pintor y una época literaria, y también a reorientar y renovar su interpretación.

III

Velázquez fue contemporáneo de escritores como Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, Baltasar

Gracián y Calderón de la Barca. Con algunos de ellos trató personalmente, como es el caso de Góngora, a quien retrató (1622) cuando el poeta era ya un sexagenario; también parece haber un retrato hecho a Quevedo, y otro a Rioja. Sabemos que llegó a conocer personalmente a un ya anciano Doménico Theotocópuli (El Greco), y atendió, con el orgullo de un admirador, a Rubens, cuando éste visitó España. Fue un hombre, como diríamos hoy, bien relacionado: con el poder político, con los notables de la cultura y del arte, y por ello mismo, con los cánones pictóricos que su época le imponía, a los que obedeció sin dificultades. Biógrafos de Velázquez han señalado sus particulares relaciones con la corte de Felipe IV (1621-1665), al mismo tiempo de admiración, de sumisión al monarca y de retratista oficial de una familia y de una época. También nos indican la obsesión del pintor por que su nombre figurase en los anales de la nobleza antes que en los registros de los pintores de entonces. Velázquez se avenía mejor en su condición de *aposentador del palacio* (1652), que como un pintor de oficio, y además asalariado.

He querido recordar estos datos, porque en el mundo del arte y de las letras algunos datos biográficos suelen resultar claves para fundamentar los comentarios sobre una obra, un autor o una época. Ciertas circunstancias particulares –como lo es la vida social y privada de un artista–, sumadas a otras de mayor magnitud y significado histórico, forman para los historiadores lo que conocemos por épocas, movimientos o tendencias en la cultura. Velázquez pertenece, por época y por obra, al barroco artístico español, que coincide en lo esencial con el *barroco literario*.

IV

Según José Antonio Maravall, el barroco no fue sólo un movimiento estético o literario, sino una ideología de la cultura, y una estructura histórica. Dice el ilustre historiador español que se está “ante una sociedad sometida al absolutismo monárquico y sacudida por apetencias de libertad”¹. Como lo trata en detalle, esta sociedad llena de aspiraciones de grandeza y gloria, y al mismo tiempo condicionada por las contradicciones, los desafíos y los fracasos, hizo que muchos (y pensemos en los artistas y escritores) percibieran el mundo como una confusión, una calamidad y una desarmonía. Entre otras cosas, esto abrió espacio a tópicos como la *desconfianza* y el *desengaño*: el mundo de ayer ya no es el mismo de hoy; todo ha pasado, se ha destruido o desaparecido; las obras humanas son pasajeras, y la vida humana misma es breve; tanto, que es superada por otras realidades, finitas también, pero no tan breves.

Velázquez fue, principalmente, un pintor de la Corte, aunque ello no fue óbice para que su mirada se detuviera también en otras partes de la reali-

¹Prólogo a *La cultura del barroco* (Barcelona: Ariel, 1983), p. 11.

dad. Desde el punto de vista político, su época estaba lejos de la grandeza y el poder de tiempos pasados; lo sabían él y sus contemporáneos; y por lo que podemos extraer de los temas de sus cuadros, para Velázquez la historia es una conciencia del tiempo, un transcurrir fugaz, y un *escenario* –y nada mejor que ese término, según veremos– donde coexisten y se mezclan las fuerzas del poder, la solemnidad y la glorificación, con el mundo de la vulgaridad, el abandono, la pobreza o la trivialidad. Ciertos cuadros suyos de tema religioso (o de escenas bíblicas) muestran la convergencia de lo humilde o sencillo, y la gravedad de un asunto o una circunstancia. La historia es diversa y dispersa; es desigual, inarmónica y destrenzada; y al artista le toca dar cuenta, estéticamente, de ese desorden. Como en “Las meninas”, en la historia todo aparece en una simultaneidad contradictoria y extraña. En este cuadro aparecen los extremos y las oposiciones: los reyes, por una parte, y un perro adormilado, por otra; una enana regordeta [Mari Bárbola] y una infanta; una joven mujer al frente, un hombre maduro al fondo; unas guardadamas y un pintor; luz en la parte inferior de la escena, y penumbras en el fondo superior. También las letras del Siglo de Oro español están llenas de situaciones análogas, porque el panorama de la época no ofrecía otras alternativas. Estas disparidades o contrastes los vemos en el *Quijote*, en las “Soledades” gongorinas, en el teatro de Tirso, y en el *Buscón* de Quevedo. Pero los contrastes, por sí mismos, no tendrían mayor interés si de ellos no se hubieran extraído consecuencias, en el orden moral, filosófico y artístico, como en efecto lo hicieron artistas y poetas, especialmente a lo largo del siglo XVII.

V

Durante su vida, Velázquez pintó las imágenes del poder: a Felipe IV desde los veinte años del monarca hasta su madurez; al Papa Inocencio X; a un arrogante Conde-Duque de Olivares; a reinas y príncipes; a prelados y personajes distinguidos y principales. Habiendo vivido en la España contrarreformista, también hizo cuadros religiosos por encargo: santos, vírgenes, escenas con los Reyes Magos, coronaciones y Cristos crucificados. Varias de sus obras de juventud, en cambio, se habían concentrado en la vida popular y cotidiana: escenas domésticas, una ancianariendo huevos, una moza lustriando los cacharros de la cocina, un aguador, unos borrachos. Unos cuantos cuadros más, con temas de procedencia mitológica, completan su trabajo. Son, en términos generales, los mismos asuntos y motivos que podemos leer en la literatura barroca, desde los poemas de Luis de Góngora hasta los dramas de Calderón de la Barca. Por encima de una relativa diversidad temática, la verdadera unidad del barroco está en la atención que le dedica a la melancólica fragilidad de la vida.

Muchos artistas y escritores de la época dedicaron obras a alabar la nación española, las glorias y grandezas de sus hazañas, victorias militares o gestas heroicas; también es cierto que aquellas grandezas eran (y son) efímeras, y que las celebraciones no intentaban sino dejar constancia (verbal, pictórica o arquitectónica) de unos hechos que no volverían a repetirse. Había una especie de conciencia de que la verdadera realidad ya era muy distinta de los hechos evocados, y de que una nostalgia por los bienes perdidos era lo único auténtico. Para Velázquez, como para los poetas españoles del barroco, la vida es una fuente de *desconciertos*, en su doble sentido: “desconcierto” como turbación y extrañeza, y “desconcierto” como desorden, desavenencia o descomposición. De aquí se derivan –y acudo de nuevo a las observaciones de Maravall–, entre muchos otros, temas como la locura del mundo, el mundo como un teatro, la incertidumbre de la condición humana, la lucha de opuestos, la mudanza, y el mundo de las apariencias. A veces como tema, y otras como actitud ante los hechos, esta discrepancia entre la realidad evocada y la situación concreta produce melancolía; es decir, tristeza, mal humor, pesadumbre. Quizá como proyecciones de sí mismo, muchos rostros velazqueños muestran gestos melancólicos: desde el adusto semblante de sor Jerónima de la Fuente (1620) hasta la sonrisa bobalicona de Calabazas (1639); desde el hombre viejo en “El aguador de Sevilla” (1622) hasta los últimos retratos de Felipe IV. Esta melancolía es muy semejante a la que Cervantes dejó en el semblante de Don Quijote, a quien no por azar le llamó “el Caballero de la Triste Figura”; y luego se acentuó como tema en unos tópicos literarios desde tempranos poemas de Góngora, como el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino...”, hasta los conocidos monólogos calderonianos de *La vida es sueño*. Tanto en sus *Rimas* (1602) como en sus *Rimas sacras* (1614) Lope abunda en los temas de la fugacidad de la vida, el desengaño de la existencia, y la pesadumbre por el desamor y la soledad; y los grandes sonetos de Quevedo son hitos en esa conciencia del pensamiento barroco por la conciencia de la fugacidad y la inconstancia de seres y cosas en el mundo.

En 1613 apareció la “Fábula de Polifemo y Galatea”, de Góngora. En ella recuperó el poeta cordobés una célebre leyenda antigua, que podía emparentarse con esa visión de contrastes: la monstruosidad y grosería del cíclope contrastan con la belleza y delicadeza de la ninfa (se trata del mito, que aún hasta hoy persiste: la bella y la bestia). Es la historia, como diríamos hoy, de un amor imposible, borrascoso y destructivo; pero también la de un mundo anormal, desconcertado, en el que se ha perdido la creencia en un orden. Es como la caverna donde habita Polifemo: enmarañada, oscura, de malos augurios. En estos versos de Góngora, este mundo del desconcierto y el desbarajuste se manifiesta en su difícil y contrahecha retórica; su inusitada dificultad estilística es una de las señas de identidad con que representa una época confusa, y una percepción escéptica de la realidad. En la fecha en

que aparece este poema gongorino, Velázquez era apenas un adolescente, pero ya para entonces la idea de que el mundo está hecho de contrastes, y de una permanente lucha de opuestos era ya un tema literario y artístico que tuvo un poderoso arraigo entre sus contemporáneos.

Lope de Vega, por ejemplo, no pierde ocasión para representar esta realidad de oposiciones y contradicciones. De entre la multitud de sus poemas sobre el asunto, leamos este soneto:

Ir y quedarse y, con quedar, partirse,
partir sin alma y ir con alma ajena,
oír la dulce voz de una sirena
y no poder del árbol desasirse;
arder como la vela y consumirse
haciendo torres sobre tierna arena;
caer de un cielo y ser demonio en pena
y de serlo jamás arrepentirse;
hablar entre las mudas soledades,
pedir, pues resta, sobre fe paciencia,
y lo que es temporal llamar eterno;
creer sospechas y negar verdades,
es lo que llaman en el mundo ausencia,
fuego en el alma y en la vida infierno.

Aunque tiene sus orígenes en la antigua poesía trovadoresca provenzal, este conjunto de oposiciones nace de la misma visión de la realidad que sostiene la “Fábula...” de Góngora, y que se esparce a lo largo de las letras españolas de los años siguientes. Conocido es el tópico del amor como conjunto de sensaciones y actitudes contradictorias, y que todas ellas, lejos de armonizarse, se revuelven en el alma. Bien lo expresan el mismo Lope en numerosas ocasiones, y sobre todo Quevedo, de quien debemos también citar su *Soneto amoroso definiendo el amor*:

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.
Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.
Es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo;
enfermedad que crece si es curada.
Este es el niño Amor, éste es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

VI

Pese a la aparente armonía en su composición, hay cuadros de Velázquez que también, y a su manera, buscan representar estas contradicciones, y casi siempre lo hace a partir de la convergencia de asuntos, actitudes o situaciones antagónicas. En “La rendición de Breda (Las lanzas)” (1634) hay dos bandos: los derrotados a la izquierda, los vencedores a la derecha; dos semblantes en sus respectivos líderes: sumisión y deferencia de parte del general holandés Justino de Nassau; indulgente y seguro de su poder, el general de las tropas españolas Ambrosio Spínola; por un lado un ejército abundantemente armado (veintiocho enhiestas lanzas, y otras tantas en la lejanía); y del otro, tres o cuatro mal dispuestas picas. Desde ambos extremos del cuadro se dirigen al espectador dos hombres: de entre los derrotados, alguien nos mira entre asombrado y temeroso; el hombre del extremo derecho parece vernos con firmeza y cierta arrogancia de vencedor; y la grupa del robusto caballo del primer plano (se entiende que es el caballo del general Spínola) contrasta también con el semioculto y desplazado caballo de los derrotados, que apenas consigue asomarse de entre el grupo de hombres. Relacionado con el tema del paso del tiempo, aparece también el contraste de edades: una anciana y una mozuela (“Cristo en casa de Marta y María”) o un viejo y un niño (en “El aguador de Sevilla”); o el tema de los rangos sociales (seres humanos junto a seres divinizados; príncipes y enanos; etc.). Y en un cuadro como “Jacob recibe la túnica de José” (1629) también hay una desigualdad entre la gravedad de la escena principal, en la que se expone la consternación del anciano Jacob ante la noticia de la muerte de su hijo, y la del pequeño perro que les ladra a unos hombres perversos y culpables. Velázquez entiende, ya con la experiencia de sus años, que la vida está hecha de solemnidad y de vulgaridad; de situaciones desgraciadas y nimiedades domésticas. Mostrarlas en un mismo espacio no era un modo de intentar armonizarlas, sino más bien de hacer hincapié en que la realidad está compuesta de circunstancias opuestas o disímiles. Es el mismo mensaje que encontramos en *Los sueños* (1627) y en *La hora de todos*, de Quevedo; o en *El criticón* (1657), de Gracián.

Estas discordias no eran sólo temas literarios o artísticos, eran aspectos intrínsecos a las circunstancias de la época, en la que los afanes de grandeza en el exterior chocaban con el empobrecimiento de la nación; las guerras y las paces (aunque efímeras) se sucedían de continuo; el boato real y el enriquecimiento desmesurado de sus ministros contrastaban patéticamente con la miseria y desgracias de las clases bajas. En algunos géneros literarios, como en la novela picaresca, tal estado de cosas se documenta y se critica como lo que es: una condición social y política; en otros casos, deriva hacia actitudes filosóficas o se reelabora en términos simbólicos, alimentados por fuentes filosóficas, religiosas o éticas; tal es el caso de *La vida es sueño*, de Calderón,

donde el escepticismo lleva a Segismundo a aceptar la ambigüedad de la realidad, que es al mismo tiempo una representación y una ilusión; o en *El condenado por desconfiado*, de Tirso, cuyo protagonista perece por la duda y el engaño; en el drama el demonio se disfraza de ángel, el virtuoso se condena al infierno, y al disoluto y criminal lo salvan el amor y el arrepentimiento.

VII

El otro gran tema del barroco español, el *desengaño*, se deriva de la percepción de un mundo en permanente cambio y movimiento, ya nunca más el que fue ayer, y sin duda alguna tampoco el que será mañana. Las cosas aparecen y desaparecen, nada es permanente; todo es mudanza y fugacidad. Ya el inglés Hobbes lo había dicho: "La vida no es otra cosa que movimiento", y desde un modesto convento de Huesca, el español Gracián también llegaría a afirmar que "no hay estado, sino continua mutabilidad en todo". Esta continua mudanza produciría incredulidad y desasosiego, y en los peores casos pesimismo. Ya no estamos ante el mundo seguro y ordenado en el que confiaban los renacentistas, sino ante la incertidumbre y la inestabilidad. Así lo cantaría Góngora en una famosa letrilla:

Aprended, flores, en mí
lo que va de ayer a hoy,
que ayer maravilla fui,
y sombra mía aún no soy.

Y ante una Roma sepultada en ruinas, Quevedo exclama:

... huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

En general, los poetas barrocos se esmeraron por sacarle partido a este concepto del desengaño, no sólo por la riqueza literaria del tema, sino también porque les permitía hablar de muchos otros asuntos que tocaban su entorno social, su vida personal, y la institucionalidad misma de la nación. Uno de los temas más frecuentes, de arraigada tradición literaria, aunque con un tratamiento específico, es el de la brevedad de la vida. Todo es fugacidad; el tiempo todo lo consume, y la vida humana es apenas un instante, "un punto". El maestro en esta materia es Quevedo. Releamos su *Salmo XIX*:

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas!

Feroz, de tierra el débil muro escalas,
en quien lozana juventud se fía;
mas ya mi corazón del postrer día
atiende el vuelo, sin mirar las alas.
¡Oh condición mortal! ¡Oh dura suerte!
¡Que no puedo querer vivir mañana
sin la pensión de procurar mi muerte!
Cualquier instante de la vida humana
es nueva ejecución, con que me advierte
cuán frágil es, cuán misera, cuán vana.

El soneto empieza con una imagen en la que se relaciona la vida con el agua. Aunque de una extensa tradición, esa metáfora resulta exacta y adecuada a las preocupaciones del barroco: en nuestras manos se escapa, es inestable y trémula, imposible de retener durante mucho tiempo. Y las formas que toma el agua –como la edad del afligido poeta– es todo menos permanencia: gota, lágrima, corriente, remolino, arroyo, manantial, pantano o niebla. Desde otro concepto del arte, y quizás en condiciones muy diferentes a las de Quevedo, Velázquez también acudió desde el lenguaje pictórico al tema del agua. Fernando Marías describe con acierto la composición y significado que se desprende de “El aguador de Sevilla”; se trata de una doble triangulación: un viejo (el aguador), un muchacho y un hombre al fondo: tres edades y tres actitudes (meditar, actuar, inquirir); la otra triangulación la hacen los objetos: un jarrón (en el que reposa la mano del anciano), una jarra vidriada con un tazón, y una copa². Sus relaciones, tanto formales como alegóricas, con respecto a los personajes, son evidentes. A los personajes los separan sus edades, pero los reúnen las circunstancias y sobre todo el agua, que aquí es fuente de vida y de comunicación entre los presentes.

VIII

Donde Velázquez pone en evidencia el paso del tiempo sobre la vida humana es en los retratos, en particular los de su rey Felipe IV. El pintor contempló a su monarca desde aquellos firmes veinte años, hasta la melancólica madurez de un monarca cuya faz luce derrotada y cansada. A los últimos retratos del monarca bien le cabrían, a modo de pie de grabado, aquellos versos quevedianos:

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será y un es cansado.

²Fernando Marías, *Diego Velázquez* (Madrid: Historia 16, 1993), p. 131.

Debió de ser perturbador, tanto para el retratado como para el pintor, advertir cómo el tiempo cambia, desgasta y eventualmente aniquila, y de que cada retrato es al mismo tiempo un intento de fijar para siempre una imagen o un momento, y un reconocer la vanidad de tal pretensión. Nadie se confía del tiempo, nos parece decir el pintor, y por ello hay que dar cuenta de la fugacidad de las cosas, los seres y las personas: el Felipe IV de 1628 no es el de 1652; el joven monarca en armadura (1628) o el del retrato ecuestre, a sus veintinueve años, no es el mismo ahora difuso y pálido, apenas adivinable en el espejo de “Las meninas”. Para Velázquez el retrato no constituye todavía un “engaño colorido”, como lo entendería años después, y al otro lado del Atlántico, sor Juana Inés de la Cruz, más bien era una especie de conciencia de lo transitorio, de la mudanza y de la caducidad.

Pero no sólo en los retratos aparece el tema de lo instantáneo. La *circunstancia* es la verdadera realidad, que revela en lo instantáneo la mutabilidad del mundo. Por eso, las escenas “en proceso” son asuntos que conviene destacar en la obra velazqueña, desde aquellas tempranas escenas de “La cena de Cristo en la casa de Emaus” [1622], “Viejariendo huevos” [1618], o “La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos” [1636], hasta la imprescindible “La fábula de Aracne”. Esta, una de las posturas del pintor, es de innegable riqueza conceptual y de gran complejidad compositiva. De ella se destaca la intensa actividad que muestran las mujeres del primer plano: al mismo tiempo charlan, trabajan y detallan sus labores; no hay manos ni cuerpos que reposen; la tarea urge y el tiempo vuela, para todos y para todo. Por eso el artista nos presenta en un primerísimo plano la rueca girando, porque el reposo mismo es una ilusión de los sentidos. Esta misma idea ya la había mostrado Velázquez en “La rendición de Breda”, donde contrastan la tensa quietud de los soldados, con la animación de los jefes de cada bando, quienes charlan, gesticulan, y por eso mismo concentran la atención del espectador; y desde luego, en “Las meninas”, donde se muestra la actividad de los personajes, más que la pose para un retrato. Velázquez mismo, convertido también en un personaje más, actúa, trabaja: se pinta en el proceso de pintar, con lo que constituye un verdadero autorretrato: se autocontempla no por lo que su rostro muestra, sino por lo que sus manos hacen.

IX

Velázquez, convertido en personaje de su cuadro, nos lleva al último tema de estas páginas: la importancia que tiene para el Barroco el *mundo como una representación*. Es un concepto de la vida que Calderón sintetiza y recoge muy bien en *El gran teatro del mundo* (1635) y en *La vida es sueño*. Ya a su

manera lo había planteado también Cervantes en varios pasajes del *Quijote*, y al tópico se acude con frecuencia en la poesía, referido especialmente al mundo de lo aparente, lo transitorio y lo fingido. No me puedo detener en las implicaciones de orden filosófico o estético que el asunto tiene, porque son abundantes. Nada más quisiera referirme al hecho de que en el barroco las artes mismas siempre son objeto de comentario. Por ello es frecuente encontrar cuadros dentro de cuadros. Como Cervantes ya lo había hecho abundantemente, los escritores del siglo xvii hacen literatura a propósito de la literatura, según se observa en los comentarios a estilos, elogios, parodias, etc. Las célebres –y a veces regocijantes– contiendas literarias entre Lope, Góngora y Quevedo, van más allá del simple escarnio a un estilo complicado y difícil. Tienen que ver con que el barroco abandona la imitación de modelos, y prefiere hacer variaciones sobre ellos. Esto convierte la experiencia de la escritura en una expresa conciencia del *hacer*; por ello se acude al arte, al *artificio*. Con el proceso de *crear/escribir* el poeta se reafirma ontológicamente. Bien pudo haber dicho el poeta en esa época, si glosamos a Descartes: *escribo, luego existo* (el célebre axioma cartesiano es de 1637). Este “proceso de escribir” lo podemos recordar muy bien en aquel soneto que se va formulando y construyendo a sí mismo, de Lope de Vega (“Un soneto me manda a hacer Violante...”, de *La niña de plata*, 1612). El escritor se representa actuando; es un personaje y una fabulación de sí mismo. Es también la doble condición del novelista Cervantes, quien es autor en la primera parte del *Quijote*, pero ya en la segunda es, además, un sujeto de quien hablan los otros personajes.

Velázquez también presenta escenas y escenarios; personajes que destacan al frente, y escenas –ambiguamente ficticias o reales– al fondo, como en “Cristo en casa de Marta y María”, “La cena de Cristo en la casa de Emaus”, y sobre todo en “La fábula de Aracne”, donde las hilanderas parecen repetirse, por su disposición escénica y por su número, en el tapiz del fondo.

Puede que “Las meninas” sea el más *teatral* de los cuadros velazqueños. Todos los personajes desempeñan sus papeles (las ayudantes y otras compañías, el aposentador, el enano, un perro, la niña, el rey y el pintor); atienden a la niña, contemplan desde el fondo, juegan, vigilan o trabajan. Sólo hay un personaje que de veras nos mira: el propio Velázquez quien, por única vez en su vida, se pinta *haciendo de pintor*; como si también nos estuviera diciendo: *pinto, luego existo*. Muestra en su mano derecha el pincel en plena actividad. El pintor pinta que pinta; a la izquierda de la escena, y en un primer plano, nos muestra el *reverso* de un cuadro de gran formato, con lo que parece decirnos que no importa tanto la imagen que está pintando, como el bastidor, los soportes del cuadro, y el trabajo del artista. Nos habla del derecho y del revés de la obra, como el haz y el envés del mundo.

X

Casi toda la crítica coincide en que Velázquez en “Las meninas” está pintando un retrato más de Felipe IV y de su joven esposa Mariana de Austria; el espejo del fondo así lo parece poner de manifiesto. No obstante, siempre me ha parecido que Velázquez está pintando el mismo cuadro que contemplamos; lo imagino ante un gran espejo, de donde extrae toda la escena, incluidos él mismo y una sección de su obra, entonces en proceso. Arte dentro del arte; mundo de las apariencias; engaño de los sentidos; la instantaneidad en el transcurrir. Todo ello está en el más célebre cuadro del pintor sevillano, en buena parte de su pintura, y en toda la literatura del barroco. Velázquez y el barroco literario español nos han dicho que la *duda* ante los hechos también es un modo de contemplar e interpretar el mundo.

REFERENCIAS

- Góngora, Luis de. 1943. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, .
López Rey, José. 1996. *Velásquez. Painter of painters*. Kóln: Taschen,
Maravall, José Antonio. 1983. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.
Marías, Fernando. 1993. *Diego Velázquez*. Madrid: Historia 16.
Quevedo, Francisco de. 1981. *Poesía original completa*. Barcelona: Planeta.
Vega y Carpio, Félix Lope de. 1964. *Obras selectas*. Madrid: Aguilar.





Las meninas (1656), óleo sobre lienzo, 3,18 x 2,76 m.



La rendición de Breda o Las lanzas (1634-35), por Velázquez, óleo sobre lienzo, 3,07 x 3,67 m.



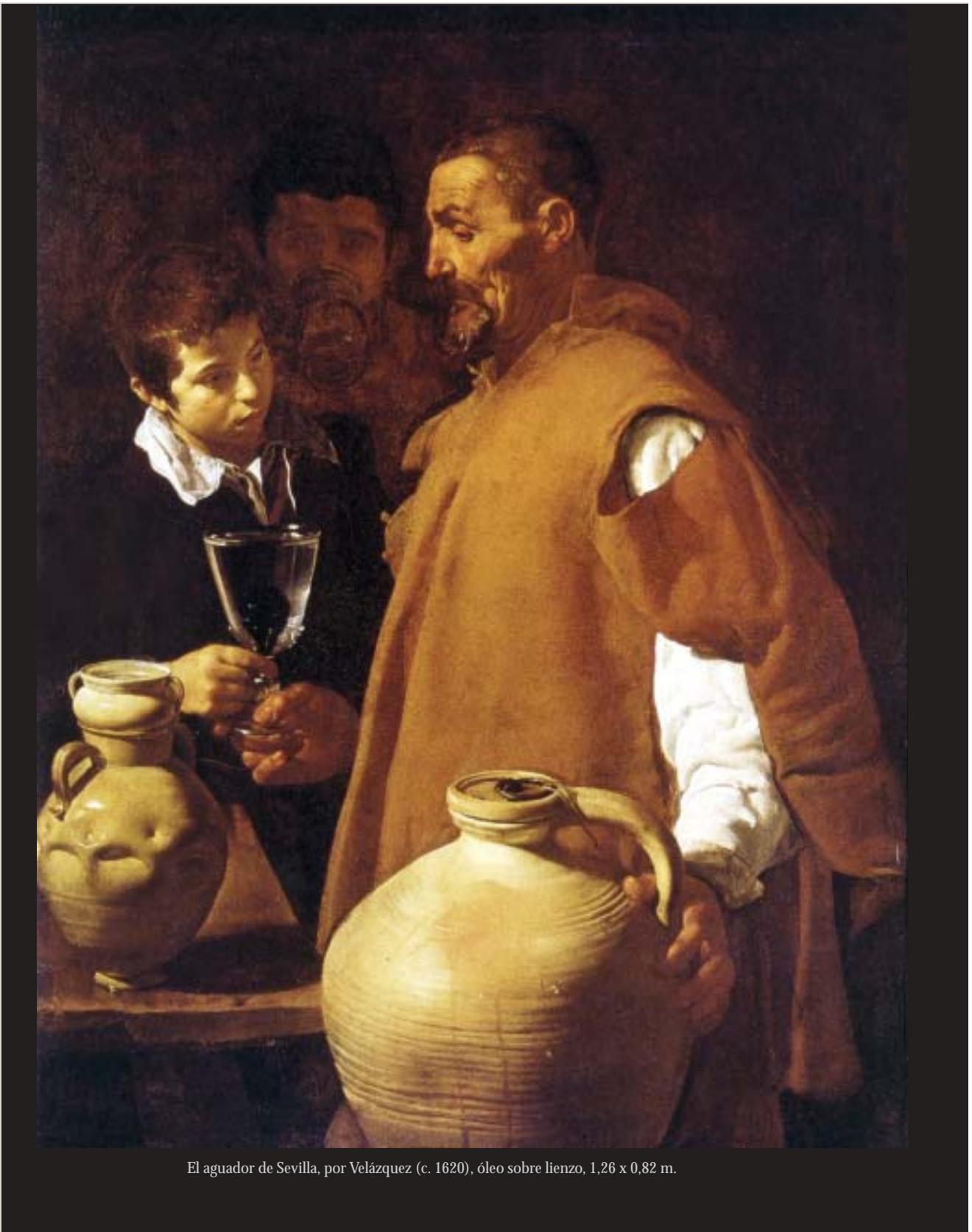
Las hilanderas, por Velázquez (1657?), óleo sobre lienzo, 2,20 x 2,89 m.



Felipe IV, por Velázquez (1628), óleo sobre lienzo, 2,01 x 1,02 m.



Busto de Felipe IV, por Velázquez (1655), óleo sobre lienzo, 0,69 x 0,56 m.



El aguador de Sevilla, por Velázquez (c. 1620), óleo sobre lienzo, 1,26 x 0,82 m.