

**EL ESPECTÁCULO EN LA PINTURA DE DIEGO DE VELÁZQUEZ
Y SILVA Y LA DE SU SERIE ARTÍSTICA**

**THE SPECTACLE IN DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y
VELÁZQUEZ'S PAINTING AND THAT OF HIS ARTISTIC SERIE**

**LE SPECTACLE DANS LA PEINTURE DE DIEGO RODRIGUEZ
DE SILVA Y VELAZQUEZ ET DANS CELUI DE SA SERIE
ARTISTIQUE**

Sorina Dora SIMION¹

Resumen

En este trabajo describimos, analizamos e interpretamos unas de las obras de Diego Velázquez de Silva según las pautas de la Estética, Historia y Crítica del arte y, sobre todo, las sugerencias de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández que bosquejan una Poética general de las artes. Nuestros fines son de poner de manifiesto lo teatral o espectacular de la creación del pintor español del Siglo de Oro, excelente representante del Barroco pleno, e igualmente lo que justifica la fascinación que ejerció en sus sucesores, como Francisco Goya o Pablo Picasso. Tal vez la explicación resida no solo en la técnica pictórica sino también en la cosmovisión velazqueña que transforma tanto los elementos mitológicos e históricos como los naturales en un universo artificial basado en la actuación y en la presencia de escenarios sucesivos en un espacio continuo que facilita la comunicación estética entre detrás y delante, entre lo representado y el espectador, borrándose los límites entre lo real y ficticio, entre lo contemplado y el que contempla: una metáfora compleja que revela el triunfo de la obra maestra sobre el tiempo fugaz.

Diego Velázquez de Silva, espectáculo, Poética general

Abstract

In this work we describe, analyse, and interpret one of Velazquez's works of art using the guidelines of the Aesthetic, History and Art Criticism, and above all, Antonio Garcia Berrio and Teresa Hernández Fernández's suggestions that outline a general Poetic of the arts. Our purposes are to convey the theatrical or the spectacular from the creation of this Spanish painter from The Golden Age, an excellent representative of the Full Baroque, and equally to justify the fascination that he exerted over his successors, such as Francisco Goya or Pablo Picasso. Perhaps the explanation

¹ sorinadora.simion@lils.unibuc.ro, Universidad de Bucarest, Rumanía.

resides not only in his painting technique but also in his cosmivision that transforms not only the mythological and historical elements like the natural ones in an artificial universe based on acting and on the presence of the successive scenarios in a continuous space which facilitates the aesthetic communication between the behind and the front, between the represented and the spectator, erasing the limits between the real and the fictitious, between the contemplated and the one who contemplates: one complex metaphor which reveals the triumph of this masterpiece of the elusive time.

Keywords : Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, spectacle, General poetics

Résumé

Dans ce travail on décrit, on analyse et on interprète une des œuvres de Diego Velázquez selon les pistes de l'Esthétique, Histoire et Critique de l'art et, surtout, selon les suggestions de Antonio Garcia Berrio y Teresa Hernández Fernández qui esquissent une Poétique générale des arts. Nos propos sont de mettre en évidence le théâtral ou le spectaculaire de la création de ce peintre espagnol du Siècle d'Or, un excellent représentant du plein Baroque, et également ce qui justifie la fascination qu'il a exercé auprès de ses successeurs, tel quel Francisco Goya ou bien Pablo Picasso. Peut-être l'explication réside non seulement dans la technique pittoresque mais aussi dans la cosmivision de Velázquez qui transforme autant les éléments mythologiques et historiques comme les éléments naturels dans un univers artificiel basé sur la représentation et sur la présence des scénarios successives dans l'espace continu qui facilite la communication esthétique entre le derrière et le devant, entre le représenté et le spectateur, en supprimant les limites entre le réel et l'imaginaire, entre le contemplée et celui qui contemple : une métaphore complexe qui révèle le triomphe du chef d'œuvre sur le temps éphémère.

Mots clés : Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, spectacle, Poétique Générale

Introducción

Nos proponemos analizar algunas de las pinturas de Diego de Velázquez y Silva (1599-1660) y el impacto de su arte en la posteridad, siguiendo las pautas ofrecidas por la Estética, la Historia del Arte, la Crítica del Arte y enfocamos la obra de arte, en este caso, pintura, como fenómeno que tiene sus estructuras o su arquitectura dispuestas en capas o estratos ontológicos¹ basados en los tropos ontológicos creadores de

¹ Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus, México, 1998.

síntomas¹. A partir de estos síntomas, que orientan la lectura de un cuadro, y prestando atención al revés de *Ut pictura poesis* como *Ut poesis pictura*², determinaremos las actitudes del pintor ante el tiempo y la muerte como conquista, repliegue o progreso³ que se traducen en las líneas ascendentes, descendentes u oscilatorias del Imaginario perceptibles en el esquema pictórico del cuadro.

En la línea del tiempo, como corriente artística a la cual pertenece Velázquez, hablamos de un fenómeno artístico, el Barroco, considerado, por unos investigadores, un eón, un fenómeno ahistórico⁴, o, por otros, el Barroco perenne de España con raíces históricas que se afianzó y después se extendió en toda Europa como “un modo especial de mirar las cosas, esta actitud particular de los ojos, tanto de la cara como del espíritu”⁵, o bien, concepto histórico limitado a los primeros tres cuartos del siglo XVII⁶. Si hacemos un paralelo con el Manierismo, aunque las dos corrientes no se identifiquen⁷, lo definiríamos como una forma cíclica o una forma similar de reaccionar ante la realidad, la vida, la muerte y el paso del tiempo, que se reactualiza en edades diferentes de la cultura humana a lo largo de su desarrollo. Coincidimos con Jon Snyder que, siguiendo la argumentación de Walter Benjamín, ve, en la caducidad, la imagen de lo bello tanto para el Barroco como para la modernidad. Así, la esencial modernidad del Barroco consiste en “la pasión y el pathos de la incontenible voluntad artística barroca, el estilo extremadamente elaborado, la fuerza de la imagen, la metafóricidad del lenguaje, la disgregación de las verdades culturales y la búsqueda de una caduca

¹ Didi-Huberman, G., *În fața imaginii*, Tact, Cluj-Napoca, 2019.

² García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 11-34.

³ Burgos, J., *Pentru o poetică a imaginarului*, Univers, București, 1988, pp. 187-209.

⁴ d’Ors, E., *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 2002, pp. 57-100.

⁵ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 540.

⁶ Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 24-47.

⁷ Hocke, G. R., *Manierismul în literatură*, Univers, București, 1977.

belleza”¹, lo que conduce a un tipo de abandono del modelo clasicista de la imitación de la naturaleza y al emprender uno de los caminos de la modernidad que se bifurcan. Por lo tanto, este es “el motor metafórico”² de los discursos barrocos que facilita la comunicación entre el autor y el receptor a través de la obra de arte.

Por cierto que, al ver en la obra de arte un fenómeno en el cual tanto el creador como el espectador comunican de una forma indirecta, dado que la comunicación es posible gracias a una mitología común del subconsciente colectivo³ y a los tropos ontológicos, que facilitan la lectura adecuada, nos centramos en el campo artístico y el hecho artístico, esto es, en la pragmática de la obra de arte creada en determinado contexto histórico y contemplada en la misma época o en épocas posteriores, por lo cual, su recepción, en sí misma, engloba estratos diferentes y la suma de estas lecturas representa la actualización permanente y el enriquecimiento de la obra de arte. Hay obras que no superan su propia época, pero otras sí, la superan, como en el caso que nos ocupa, y llegan a ser obras maestras que influyen en el desarrollo posterior del arte.

Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández⁴ destacan que, en estos casos, se constituyen series artísticas, ya que los artistas se acercan entre ellos no solo por la técnica o manera de tratar concretamente el tema, sino los acercan la misma modalidad o el mismo modo de enfocar las fuentes mitológicas, o sea, un préstamo de tropos ontológicos, en nuestra opinión. Los tropos ontológicos acercan todas las artes y, a pesar de las diferencias de los materiales artísticos y de ser espaciales o temporales, son los tropos identificados por la Retórica desde hace tanto tiempo, como, por ejemplo, entre los más importantes:

¹ Snyder, J., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, p. 40.

² Albaladejo, T., *El motor metafórico y la fundamentación retórico cultural de su activación*, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 10, pp. 559-583.

³ Jung, C., *Puterea sufletului. Antologie*, prima parte - a patra parte, Anima, București, 1994.

⁴ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988, pp. 209-236.

la metáfora, la metonimia, la hipérbole con su par antitético la litote, la personificación, la alegoría, a las cuales se agregan la paráfrasis, la antítesis o el oxímoron. En síntesis, recordando la sistematización de las figuras, según José Antonio Mayoral¹ y Stefano Arduini², identificamos cinco campos figurativos: el campo metafórico, el polo metonímico, la antítesis, la elipsis o la reticencia y la repetición. La metáfora demuestra la habilidad humana para construir asociaciones y se convierte en una forma universal o un hecho formal del Imaginario humano³, además, se incluyen en el mismo campo la catacrexis, el símbolo, el emblema, la alegoría, la similitud, la personificación y la parábola. El área de la antítesis abarca otras figuras también: la negación, la inversión, la ironía, el oxímoron, la paradoja, y también, desempeña un papel importante en el modo de representar el mundo, es decir, en la realización e identificación de los Regímenes del imaginario. Además, la antítesis, como procedimiento fundamental de la expresividad, revela las contradicciones que una mirada común oculta y ofrece una imagen del ser humano mismo visto en su condición determinada por límites insuperables, límites a los que siempre intenta superar al darse cuenta de ellos. La ironía, la litote y la hipérbole explotan la máxima de la cualidad. La repetición es una figura de la acumulación, y, a esta área, se añaden además de la repetición propiamente dicha (*geminatio*), la amplificación. La redundancia creada por la repetición no es un fin en sí mismo, sino está creando niveles de sentido, isotopías y obsesiones, orientando, de este modo, la descodificación del sentido global⁴.

Seguimos los pasos de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández⁵ en el intento de afianzar una Poética global para todas las

¹ Mayoral, J. A., *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.

² Arduini, S., *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, pp. 106-129.

³ Idem, pp. 106-109.

⁴ Arduini, S., *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 129.

⁵ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.

artes, ya que, a pesar de las diferencias, las artes proponen formas de comunicación similares. Por lo tanto, las figuras retóricas u ontológicas no suponen solo la intervención de la *elocutio*, y no se trata de restringir todo a un análisis microestructural, sino que se tienen en cuenta los niveles semántico y sintáctico y las operaciones *intellectio*, *inventio* y *dispositio*. El análisis de las figuras retóricas u ontológicas se abre hacia la pragmática, por lo que atañe a la globalidad discursivo-comunicativa con fundamentación pragmática (que engloba lo sintáctico y lo semántico). Es un modelo de análisis que se centra en el resultado de las acciones conjuntas de las operaciones retóricas constituyentes de discurso artístico y considera muy importante la interrelación misma entre las operaciones retóricas: *intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, con todas sus consecuencias en la construcción de cualquier discurso artístico¹. Asimismo, señalamos que nos encontramos en el campo de la Retórica cultural que se interesa por “el lenguaje figurado [...]; por la fundamentación cultural de los diferentes lenguajes de la sociedad [...]; por las convenciones discursivos-comunicativas que resultan de la aceptación por parte de la sociedad de determinadas fórmulas canónicas y prototípicas para la construcción y comunicación del discurso [...]; por la construcción de la identidad y de los distintos aspectos de esta, como la ideología o la pertenencia a un determinado grupo social, a través de la construcción y comunicación discursivos”², es decir, en un área interdisciplinaria que aborda los fenómenos de modo global e integrando las diferentes áreas.

El Barroco y las series artísticas

¹ Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, pp. 141-146.

² Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, p. 151.

En primer lugar, destacamos la importancia de la abundante producción teórica y teórico-práctica en la España del siglo XVII, ya que entre 1600 y 1700 hay un gran interés por los conceptos artísticos, lo que prueba que el artista, con su mundo muy complejo, vivía de su profesión y sus aptitudes y valor y quería encontrar su lugar entre la élite intelectual y social de su tiempo. En estos mismos escritos teóricos, aparecen los conceptos que regulan el arte contemporáneo y de aquí se puede comprender mejor tanto el arte como su proceso durante este siglo, lo que los transforman en un instrumento valiosísimo a la hora del análisis intelectual y del análisis global de la producción de toda la época. Por una parte, no hay una separación ni en cuanto a los focos y los artistas y ni en cuanto a la producción y los contenidos de los tratados siguen a los del siglo XVI, configurándose, de esta forma, la continuidad, en cuanto a la teoría y a la producción, entre los siglos XVI y XVII.

Según Francisco Calvo Serraller¹, los tratados del siglo XVII establecen los principios esenciales que son conceptos o principios fundamentales de todo el siglo, a pesar de una diversidad asombrosa, ya que el abanico de los escritos influye en campos diferentes, como, por ejemplo, la jurisprudencia, la técnica, las ordenanzas, los manuales, las biografías, los tratados sobre teoría y práctica de las artes. No hay que olvidar que se trata de la interacción de los polisistemas, esto es, “un conjunto de sistemas [...] que interactúan entre sí, estableciéndose entre todos ellos una serie de tensiones que permiten y explican su continua evolución”, además, cualquier arte “no constituye una entidad objetiva e independiente, sino el producto de una reflexión teórica indisoluble de la sociedad y de la cultura”².

Para los teóricos del Siglo de Oro, el arte tiene que imitar la Naturaleza, por lo tanto, la mimesis es el principio central que el artista

¹ Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 12.

² Chico Rico, F., *Pragmática y estudios literarios*, en M. Victoria Escandell-Vidal, José Amenós Pons y Aoife Kathleen Ahern (eds.), *Pragmática*, Akal, Madrid, 2020, pp. 640-656.

alcanza a través del estudio, un método racional y el aprendizaje de una técnica adecuada, de elementos normativos que se podrían tanto ampliar como enseñarse, aprenderse y transmitirse. De este modo, las artes se convierten en ciencias, como son las artes liberales, dignas, especulativas y centradas en el bien de la comunidad. En realidad, es una continuación de las concepciones de León Bautista Alberti, que en su tratado recoge la tradición clásica de Vitruvio y Plinio en una síntesis ya paneuropea en los siglos XV y XVI y la consolidación de la normativa, la evolución del gusto y de las obras de arte despiertan el interés por la posición o el estatus del artista en la sociedad, según los modelos italianos. La suma de estos textos tan diversos abarcan traducciones (Vicente Carducho, Francisco Pacheco y Antonio Palomino traducen fragmentos de obras extranjeras y los incluyen en sus libros), historias (El Padre José de Sigüenza publica su Tercera Parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* y describe El Escorial como obra de arte, en 1605, entre otras historias o descripciones de ciudades, publicadas o manuscritas, por ejemplo), descripciones (de viajes, acontecimientos importante o edificios), alegatos, documentos, práctica, recopilaciones y reediciones en una amalgama que sirve para alcanzar un fin único, el de poner de relieve la nobleza y la ingenuidad de las artes. En la teoría artística destacan, sobre todo, los pintores, como, por ejemplo, Vicente Carducho (*Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633), Francisco Pacheco (*Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649) o Antonio Palomino, ya en el siglo XVIII (*Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715), producciones insignes, entre otros libros españoles de teoría de las artes, pero una teoría orientada hacia la práctica del arte o la acción de los artistas, en lo profesional o social y una síntesis de las definiciones y desarrollos de los valores, preocupaciones, enfrentamientos o problemas del arte del Siglo de Oro.

Lo más importante de la teoría artística es definir el arte como ciencia, tanto por el objetivo de imitar la Naturaleza, como por el método, es decir, la función especulativa, con consecuencias inmediatas, ya que la nobleza del arte se reivindica en la jerarquía de la sociedad estamental y nobiliaria de aquel entonces, hasta evitar el pago de los

impuestos a los artistas, y se afianza la preocupación de transmitir los conocimientos adquiridos hasta el punto¹. Igualmente se trata de la organización del mundo artístico, dado que los artistas se formaban y se desenvolvían en los talleres, estructuras heredadas en la Edad Media, de base familiar y escala clásica constituida por aprendiz, oficial y maestro y hasta el oficial era el criado del maestro y la formación era más práctica, mecánica, técnica y empírica que especulativa y lo que ocurrió fue conjugar los talleres y las academias, lo que pasó primero con los arquitectos, y tardó más en cuanto a la escultura y pintura. El desarrollo de un método científico de la investigación de la Naturaleza, con el fin declarado de imitarla, supone el estudio de la aritmética y geometría para la orientación en el dominio de la perspectiva y el estudio de la anatomía, es decir, del cuerpo humano y su representación, no solo como problema del antropocentrismo, sino como del desnudo acotado por la Inquisición. Pero hay que poner de relieve también el concepto de mimesis que filtra lo decoroso y no la imitación de lo común sin decoro considerada imitación mecánica, y la preferencia por el dibujo sobre el color, la eterna disputa entre los dos.

En segundo lugar, en cada siglo o época, un arte se pone a la cabeza del movimiento artístico y desplaza a la otra del siglo o época anterior, y lo que pasa en el siglo XVII es que la pintura desplaza a la arquitectura, desplazamiento debido al nivel cultural de los pintores que se dedicaron a la redacción de los tratados (Carducho, Pacheco, Palomino) y a la movilidad de las obras pictóricas. Además, hay que apuntar que aquí se suma también la literatura o más exacto el teatro con la nueva teoría o arte de hacer comedias de Lope de Vega y los grandiosos espectáculos barrocos y toda la obra de Calderón de la Barca.

Se entrecruzan también dos modelos de artistas, por una parte, el artista en la concepción ya conocida de Alberti, un artista sabio y refinado y, por otra parte, el discreto cortesano, en una época en la cual el espectáculo o la apariencia se convierten en la dimensión fundamental de la vida pública. La vida es sueño y espectáculo, todo se vive de modo

¹ Gállego, J., *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976.

plenario, los pintores siguen perteneciendo al gremio y a la estructura familiar mencionada, ganan de los encargos de los monasterios e iglesias, sea, del dorado, estofado y encarnado de estatuas y retablos, pero se dedican también a la pintura propiamente dicha, de caballete y se notan los grandes progresos debidos al estudio del natural o de los grabados de Durero, Rafael o Ribera y de las pinacotecas o colecciones reales a las cuales accedió Velázquez. La clientela pide también encargos mitológicos, o de otra índole, bodegones o floreros, la inspiración y las fuentes vienen de Italia y de Flandes y se echan las bases del naturalismo español desde los fines del siglo XVI que se extiende gracias a la influencia veneciana y de Cambiaso¹, pero también gracias a Ribalta y Carducho, afianzándose no el caravaggismo sino el naturalismo tenebrista, según Pérez Sánchez².

En definitiva, el siglo XVII español provoca una ruptura “con los esquemas anteriores y coloca en el mismo nivel valorativo las cosas intrascendentes y cotidianas junto a lo considerado esencial desde Alberti: la figura humana, los afectos, el movimiento y la expresión”³. Vicente Carducho, José Ribera, Juan Bautista Maíno, Sánchez Cotán, Felipe Ramírez, Loarte preparan el terreno para la entrada en escena de Diego de Silva y Velázquez al lado de Murillo, Zurbarán y otros representantes del Naturalismo y del Barroco español en la pintura.

En otro orden de ideas, no hay que olvidar que a Felipe IV le encantaba el teatro, pero igualmente el teatro dominaba la vida social de la época, por lo tanto, la representación y el espectáculo, la escenificación son algo muy común y utilizado en todas las artes que muestran y se muestran, es decir, ofrecen una representación, lo visual, la actuación llegando a ser una característica fundamental de las formas

¹ Pérez Sánchez, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla y Madrid, 1973.

² Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964.

³ Bustamante García, A., *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en *Manual del Arte español*, Sílex, Madrid, 2003, p. 605.

barrocas, en general. Emilio Orozco Díaz¹ destaca lo teatral del Barroco, lo que entraña movimiento externo, estímulo sensorial, en especial de la vista, aparatosidad de indumentaria, atrezo y escenografía, con una concepción espacial de desbordamiento expresivo y poder comunicativo, aunque su última explicación esté en lo íntimo y espiritual y en la profunda y grave inquietud de vivir el sentimiento de la fugacidad del tiempo o la gran fugacidad de la vida.

En la obra de Velázquez, hasta desde su juventud², y, sobre todo, en los cuadros de madurez, es patente esta actitud de director universal que capta el instante³ o la secuencia temporal, pero utiliza una puesta en escena anterior. En las obras del período sevillano⁴, sorprende un instante concreto de la escena y los bodegones incluidos en el cuadro demuestran la preparación previa. Más adelante, como pintor de la corte, se decantará por los retratos que respetarán la etiqueta rígida de los Austrias, pero, en estos retratos también, se nota la preocupación por la apariencia, la aparatosidad y, sin duda alguna, por el espectáculo mismo de la realeza y de la distante y noble dominación que los personajes tienen que ejercer sobre el espectador.

El dramatismo⁵ es una característica mencionada por muchos investigadores en cuanto al Barroco, pero, en este caso, hay que poner de relieve más la exhibición, el modo de exceder la vista y de suponer que los personajes cuentan con la excelencia de actuar y el pintor, con aquella de ingenioso director. Velázquez avanza más en este oficio y no utiliza

¹ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 13-21.

² Simion, S.D., *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y la sociedad de su tiempo*, en Hotařová, Liana (ed.). *Pasión por el hispanismo III*, Universidad Técnica de Liberec, Liberec, 2018, pp. 197-198.

³ Angulo Iñiguez, D., *Historia del arte*, Tomo segundo, Oñate, Madrid, 1962, p. 343.

⁴ Simion, S.D., *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y la sociedad de su tiempo*, en Hotařová, Liana (ed.). *Pasión por el hispanismo III*, Universidad Técnica de Liberec, Liberec, 2018, pp. 199-221.

⁵ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, p. 15.

solo las metáforas, las antítesis o la hipérbole, sino que emplea la parábola y las alegorías cifradas, ingeniosas y plurivalentes, en sus cuadros mitológicos que mezclan lo cotidiano, lo simbólico y lo divino, según cánones establecidos o no.

Como punto de partida para bosquejar nuestra serie artística y poner en tela de juicio el tratamiento de los temas o cuadros de Velázquez por sus sucesores, elegiremos tres de sus cuadros, respectivamente: *Venus del espejo* (hacia 1649-1651, óleo sobre lienzo, 122,5x177 cm, Londres: National Gallery), *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656, óleo sobre lienzo, 318x276 cm, Madrid: Museo del Prado) y *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1656, óleo sobre lienzo, 220x290 cm, Madrid: Museo del Prado), dada la reflexión sobre los cuadros velazqueños y lo de retomar el tema, elementos del tema, recursos retóricos similares, distintos o cercanos. Por ejemplo, el desnudo y el tratamiento del desnudo en las obras de Francisco de Goya y Lucientes y Pablo Picasso beben de las fuentes velazqueñas y mantienen un permanente diálogo con el maestro, a pesar de las distancias y épocas, circunstancias históricas, contextos históricos y corrientes artísticas tan diferentes. Este diálogo tan ingenioso, creativo y fecundo representa el eje que justifica la afirmación de que hay formas barrocas perennes adoptadas por la posteridad, voluntaria o involuntariamente. Por cierto, no se podrían ignorar las distancias, pero partiremos de una afirmación de Victor Ieronim Stoichiță¹, que nos parece de suma importancia, es decir, que toda la cultura europea se encuentra bajo el signo del ilusionismo quijotesco. Antes había afirmado E. H. Gombrich² que el ideal paneuropeo de belleza sigue siendo el ideal del Renacimiento.

En breve, a pesar de la diversidad y de las diferencias entre las culturas, hay hilos rojos que inervan la cultura europea y, podríamos afirmar, son hilos atemporales que pertenecen a un sustrato mitológico antiguo y salen a la superficie sin tener en cuenta las delimitaciones espaciales o temporales. No hay que olvidar el paralelo que realiza

¹ Stoichiță, V. I., *Efectul Don Quijote*, Humanitas, București, 1995, p. 6.

² Gombrich, E. H., *Moștenirea lui Apelles*, Meridiane, București, 1981, p. 5.

Helmut Hatzfeld¹ entre Cervantes y Velázquez e interconectar todas las sugerencias e integrarlas en nuestra argumentación. Desde luego, Francisco de Goya y Lucientes se sitúa entre los dos siglos, XVIII y XIX y pertenece ya a la época contemporánea, selecciona otras corrientes artísticas (cierto neoclasicismo, romanticismo, etc.)², que supera siempre y Pablo Picasso es un representante insigne de las Vanguardias y fundador del Cubismo, pero nuestra elección no se justifica solo por el hecho de que todos superan los límites de los cánones artísticos de sus épocas y ni siquiera por ser los tres españoles y por haber encontrado Goya o Picasso modelos en el “antiguo” Velázquez, sino porque hay lazos de unión entre ellos, sea temáticos, arquitectónicos, en el sentido de la *dispositio* de la Retórica y en la preferencia por los tropos ontológicos y hasta elementos técnicos, a pesar de las diferencias patentes. Especialmente este diálogo a distancia de siglos nos ha llamado la atención, pero no podemos ignorar tampoco las diferencias en cuanto al Régimen imaginario, lo que también los separa.

El espectáculo ilusionista y sus funciones

En primer lugar, nos dedicaremos al cuadro de Velázquez titulado *Las Hilanderas* o *La fábula de Aracne* (1656, óleo sobre lienzo, 250x160 cm, Madrid: Museo del Prado) porque representa plenamente el espectáculo barroco tan ingenioso y lleno de símbolos extraídos de la mitología y al mismo tiempo el juego discreto de lo real y lo mitológico, en una síntesis interesantísima. Jon Snyder³ considera que, a pesar del continuo esfuerzo del Barroco de distanciarse de la civilización antigua y de dar un paso más adelante sin apoyarse en ella, no se realiza una auténtica ruptura, sino una progresiva distorsión y debilitamiento, lo que

¹ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 406-435.

² Simion, S. D., *Contrastes en la obra de Francisco Goya y Lucientes*, en *Quaestiones Romanicae. Interferențe și contraste în România*, VIII&1, JatePress, Szeged, 2020, pp. 652-661.

³ Snyder, J., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014, p. 25.

hace imposible hablar del Barroco sin referencias al Clasicismo, ya que los individuos del siglo XVII suscriben los valores del Clasicismo.

Por lo menos, en dos de los cuadros anteriores, *Los borrachos* o *El triunfo de Baco* (1628-1629, óleo sobre lienzo, 165x227 cm Madrid: Museo del Prado) y *La fragua de Vulcano* (1630, óleo sobre lienzo, 223x290 cm Madrid: Museo del Prado), pero también en otros, se prepara la compleja puesta en escena del mito de Aracne.

En *Los Borrachos*, el pintor reparte el espacio pictórico entre lo mitológico y lo cotidiano, situando a los personajes mitológicos a la izquierda y diferenciando visiblemente los dos planos mediante el modo propio de representación de los dos mundos, uno de apariencia clásica, por lo menos superficialmente, y el otro, tosco, áspero y rudo. La unión se realiza a través del actuar de Baco, que se aproxima al gesto sagrado y misterioso de un bautismo o de un proceso iniciático, y de la agrupación de los personajes, sus ademanes, y, especialmente, las direcciones de sus miradas, convergentes y divergentes, orientadas hacia adentro o afuera del marco del lienzo. El trazado imaginario es horizontal y sin que haya un paisaje muy detallado de fondo, solo, como elemento vegetal, a la izquierda, aparecen la parra y las hojas de vid, una presencia simbólica natural para el dios del vino. Los elementos del bodegón, la jarra y los vasos, marcan el centro de gravedad y agregan las dos partes del grupo en un conjunto extraño. La aparente disparidad entre el dios y Sileno, su acompañante, y sus seguidores, los borrachos, que resaltan como protagonistas de la cotidianidad del autor, se disipa, a causa de la ironía y desmitificación y hasta por la mirada de Baco, que se aparta de su séquito de fieles, como si los renegara o disuadiera. El juego de las miradas aglutina más al grupo de borrachos y aparta o hasta relega los elementos mitológicos, como si los dos planos se separaran de por sí, quitándose lo primoroso de lo mitológico por una ironía envolvente e ingeniosa, ironía típica de la contemporaneidad del pintor.

En *La fragua de Vulcano*, lo real ocupa aún más espacio y la unión del grupo de los cíclopes, que son herreros y muy acercados a las situaciones reales, se realiza mediante las reacciones sinérgicas y

unánimes ante la noticia de Apolo referente al adulterio de Venus, la esposa de Vulcano, y Marte. En el cuarto libro de las *Metamorfosis* de Ovidio¹, se describe la reacción de Vulcano como violenta: se quedó de piedra y se le cayó el hierro que trabajaba. El cuadro resalta la estupefacción y el pasmo total ante la revelación de una verdad tan dura y dolorosa y la hipérbole consiste en la paralización total de las actividades en la forja. También el yunque, los martillos, la piedra rectangular separan los dos planos, pero la desmitificación y la trasposición al cotidiano están presentes en un movimiento imaginario que gana en profundidad y altura gracias al personaje que se sitúa en un plano alto y más alejado, creándose un punto de fuga hacia la derecha, en compensación con la presencia aureolada del dios Apolo. Las formas del imaginario velazqueño permanecen en la horizontal, pero las actitudes, la mímica y los gestos, esto es, la reacción de todo el grupo de herreros, aun si no se repitan, construyen, de modo convincente, la hipérbole del estupor colectivo por una repetición de tipo poliptoton plástico, es decir, en formas variadas, pero convergentes. ¿Pero cuál es el impulso imaginario que subyace en una representación que no se desprende mucho de la tierra firme, y empieza a adentrarse un poco más en la profundidad? La escena está anclada en la tierra y no se desprende de lo terrestre, lo que significa la materialidad, en un escenario en que se concreta el espectáculo diario de la vida normal y corriente de la época del artista. Lo mitológico se humaniza, baja en el terreno de la realidad cotidiana, en la dimensión horizontal y se potencializa sea por la ironía sea por una similitud expresiva y gestual repetitiva.

Marte (entre 1639 y 1641, óleo sobre lienzo, 179x95 cm Madrid: Museo del Prado) parece un cuadro en el cual, a causa del formato alargado, se abre la dimensión vertical del Régimen diurno, pero Velázquez emplea la ironía desmitificadora y su trato muy especial de los temas mitológicos. Asimismo, es una línea vertical engañosa porque la mirada del espectador se detiene en medio de la altura del lienzo y más hasta la figura del dios se ve borrosa, socarrona y casi ausente.

¹ Ovidio, *Obras. Metamorfosis*, Libro IV, Iberlitteratura, 2015, pp. 774-775.

Las Hilanderas o *La fábula de Aracne* es una síntesis representativa entre lo cotidiano y lo mitológico y lo estético o artístico, entre el momento de la historia en que vive el autor, el mito y la eternidad a través de un túnel de escenarios presentados en una perspectiva casi mareante y que se adentra en las capas ontológicas más profundas e íntimas de la obra. Es una parábola casi desconcertante sobre el destino y la vida de la gente, los mitos y los artistas, en estratos o planos de telescopio al revés que encoge todo en vez de aumentar, en una perspectiva orientada desde el presente hacia el pasado, desde lo común hacia lo excepcional, desde los mortales hacia los dioses, desde lo no estético o artístico hacia lo estético o artístico. Además, aparece un tipo de estética de lo feo *avant la lettre*, una clase de estética de lo corriente y normal en el orden de la metamorfosis o transformación de lo mitológico y divino en común y humano: el mito no desaparece, pero conoce una degradación y se oculta en la vida profana y bajo esta forma de disimulación continúa sobreviviendo desapercibido, camuflado y difícil de identificar. El cuadro investiga, con mucha ingeniosidad, la relación entre apariencia y esencia, entre humano y divino, entre el tiempo humano y el tiempo divino, entre el tiempo histórico y el tiempo mitológico, entre el destino de los mortales y de los inmortales, entre artesanía y arte, entre concreto y abstracto, en una lluvia de ideas que despiertan tanto el conjunto como los detalles.

La fábula de Aracne representa la cosmovisión del pintor y, al mismo tiempo, sitúa al ser humano en el mundo, por una parte, y, por otra parte, hace patente la actitud del creador ante la muerte y el tiempo, al mostrar cómo se asienta en el universo. El universo entero se convierte en teatro y asistimos a una sucesión de escenarios dispuestos en una clase de pirámide escalonada, como si se tratara del telescopio o antejo al revés, es decir, el mito de la Antigüedad, época de antaño, se transforma en la época en que vive el pintor y pierde su grandeza y trascendencia: parece un sencillo instantáneo del taller de tapices con todas las labores típicas y los utensilios necesarios y todo, en movimiento¹.

¹ Knox, G., *Las últimas obras de Velázquez*, CEEH, Madrid, 2010, pp. 69-128.

Las cortinas, las paredes y hasta la escalera pertenecen al escenario y tanto la disposición de los colores como igualmente el contraste entre los colores llaman la atención para dirigir, sobre todo, la lectura del cuadro e indicar el síntoma o los nudos de significación. La disposición de las mujeres es simbólica también y hay dos grupos en las partes laterales: la vieja, Palas, y la joven establecen el contacto visual y todo se asocia con la rueca, la movilidad y el paso del tiempo, o la Moira que gira la rueca de los destinos de los humanos, esto es, la diosa que decide y castiga; y las dos jóvenes, una que está deshilvanando la lana, Aracne, y otra agazapada que recoge los vellones y se acerca a Aracne, de falda verde y blusa blanca, estableciendo la unidad del grupo representado de espaldas. Otros símbolos, además del vellón, son: el ovillo ubicado en el centro¹, mostrando la dirección del enigma de la narración, ya que se interconecta con la joven agazapada y sin rostro, pero de falda roja, y blusa blanca; el gato, tal vez símbolo del interior, de lo doméstico, pero quizás de la muerte también, aludiendo a la existencia humana limitada, en comparación con la eternidad de los dioses, que disponen de las vidas de los mortales; y la escalera, que se asocia con los peldaños, lo que sugiere los intentos de los humanos de perfeccionarse y superarse.

La joven agazapada, los peldaños y las cortinas conducen hacia el segundo plano donde aparecen las tres damas de la corte vestidas como en el siglo XVII, una de parte de Palas y apoyada en el chelo de bas y las otras dos agrupadas en la parte derecha, una de ellas estableciendo el contacto visual tanto con el espectador como también con el obrador y los personajes del primer plano.

En el tercer plano se ubica la fábula de Aracne presentada en la *Metamorfosis* de Ovidio², con Palas y la joven y talentosa tejedora delante del tapiz acabado por la diosa, el rapto de Europa. Es el cuadro pintado por Tiziano que representa la escena mitológica (cuarto plano),

¹ Portus, J., Museo del Prado, Multimedia, Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, de Velázquez - YouTube.

² Ovidio, *Obras. Metamorfosis*, Libro IV, Iberliteratura, 2015, pp. 331-337.

cuadro copiado por Rubens durante su estancia en Madrid. La diosa castiga a Aracne por su osadía de haberla desafiado y el mensaje transmitido es que los mortales no pueden superar la muerte y el paso del tiempo, la gente común desaparece y no tiene rostro, se pierde en el pasado desconocido, pero el artista sí, lo puede hacer y llega a ser inmortal, de tal modo que nos muestra una metáfora de la perpetua regeneración del arte, del infinito poder del arte de regenerarse y conferir inmortalidad.

La autorreferencialidad, la “cita” del cuadro de Tiziano reproducido por Rubens¹ y, esta vez, por Velázquez, nos muestra la serie de los artistas a la cual pertenece él, en una compleja puesta en escena, para mostrarnos que el universo entero es el teatro en una sucesión temporal inversa, desde la contemporaneidad del pintor hasta la Antigüedad. Importantísima es la síntesis artística entre lo visual, lo auditivo y lo teatral, un sincretismo que muestra que las artes cuentan con fuentes comunes y que son las únicas que, gracias al ingenio, engañan el tiempo y aseguran la inmortalidad. Es un discurso pictórico en el cual la interdiscursividad² desempeña un papel fundamental, ya que no interpretamos la presencia de los objetos solo como símbolos, sino que lo dramático, lo pictórico y lo musical fusionan para mostrar la íntima y permanente consustancialidad de los discursos de las bellas artes y la consonancia o disonancia con los discursos teóricos canónicos de la época u otros discursos. De hecho, para revelar el enigma del último plano (el cuarto) y dirigir la descodificación de la compleja parábola que contiene metáforas y símbolos, el pintor cuenta con la ayuda del lector, un lector participativo e ingenioso, que conoce tanto la Antigüedad

¹ Portus, J., Museo del Prado, Multimedia, Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, de Velázquez - YouTube.

² Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, pp. 150-152.

clásica como las sutilezas de la obra de ingenio y agudeza de su siglo y las formas de representación del nuevo arte del teatro.

En breve, el cuadro *Las Hilanderas* es la historia misma de la representación y del espectáculo, como forma generalizada del arte barroco e igualmente como la modalidad de asegurar una comunicación directa, real y eficiente, con el espectador. No hay que olvidar el sincretismo de las artes en el escenario de las obras de teatro y la participación más que interesante e interesada del público espectador. ¿Cuál es el impulso imaginario que infunde toda la composición? Es un tubo que asegura la comunicación con los niveles más profundos de la reflexión humana y la quintaesencia del arte, por una parte, y, por otra parte, las líneas verticales de la escalera y de la vara de Palas o del chelo de bas sugieren la actitud de conquista, el enfrentamiento, el Régimen diurno de la imaginación, pero solo en el fondo, en el horizonte, en los planos alejados, a los que se llega con el tiempo y con dificultad. Es un movimiento de adentramiento entre bastidores o de comunicación entre escenarios cada vez más alejados, en una sucesión de repetición indefinida y en una atmósfera típicamente velazqueña de interior, en la cual se puede observar el aire, como si se focalizara la esencia de la comunicación críptica entre el pintor y sus espectadores en escenarios cada vez más cercanos al sentido final y complejo de toda la historia: la percepción del movimiento del aire en taller.

Otra puesta en escena realizada con exquisito cuidado aparece en *La Venus del espejo* y tanto la belleza como la misma indiferencia de la belleza o despreocupación por el resto del mundo se trasladan al desnudo de Goya (*Maja desnuda*, 1795-1800, óleo sobre lienzo, 97,3x190,6 cm Madrid: Museo del Prado), pero de una forma complementaria, como si se tratara de una réplica.

El desnudo de Velázquez es interesante y presenta a la diosa de espaldas y Cupido le ofrece el espejo en el que se refleja un rostro borroso e irreconocible, que mira al espectador. Es el rostro de alguien que actúa, está consciente de la presencia del espectador y, por una parte, crea la impresión de que lo ignora, pero, por otra parte, está estudiando

sus reacciones: es la más ilusionista forma de conectar al artista y a su receptor. Helmut Hatzfeld considera que el pintor “ha borrado la cara del espejo para no distraer la mirada de la forma cisne del reposado cuerpo que, a pesar de su pequeña transformación idealística, por medio de la sobriedad y la elegancia”, y conforme a la *concordia discors* del Barroco, sigue siendo cuerpo de mujer y no de diosa¹. De hecho, se concentra toda la luz en el brillo del desnudo. Asimismo, las líneas horizontales calman y reposan, como si las olas del mar se escurrieran sobre las formas perfectas del cuerpo desnudo y, como la crítica ya lo mencionó, solo la presencia de Cupido nos avisa que la mujer es Venus, pintada en la misma clave desmitificadora como en los otros cuadros de tema mitológico. Es algo general en todo el Siglo de Oro, cuando la antítesis entre lo mítico y la realidad se hace patente gracias a un esfuerzo sin precedente de acercar más al mito a lo humano y a la contemporaneidad del pintor, con una ironía, a veces, fría y cortante, o, a veces, benevolente y envolvente. El fondo sencillo, en ambos casos, de Velázquez y Goya (y con telón de fondo en caso de Velázquez), y la representación tradicional de la Venus tendida en la cama ponen de relieve, aún más, la belleza y perfección femeninas destinadas a la contemplación y se dispone como una clase de escenario. Es un escenario que configura el ambiente idóneo para mostrar y ofrecer, a través de medios escuetos, la mejor manera de resaltar la perfección de la belleza que los humanos podrían admirar.

Picasso ha tratado el desnudo de otra manera y la disposición se desarrolla a lo largo de ejes verticales y, de esta forma, de impulsos de conquista o del Régimen diurno de la imaginación. A diferencia del erotismo picassiano, que se hiperboliza y ocupa todo el espacio visual, al supradimensionarse en un movimiento ascendente, las versiones anteriores del desnudo, tanto de Velázquez como de Goya, pertenecen a un Régimen del imaginario distinto, que favorece la visión calma del repliegue y de la concentración en sí o en un centro de gravedad de la perfección misma, en una metáfora de la reclusión y del centramiento. La atmósfera y los colores del cuadro velazqueño sitúan la escena en un

¹ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1973, p. 433.

tiempo impreciso y borroso, pero todo se acerca al espectador gracias al espejo, que abre el espacio del cuadro hacia el contemplador, y al juego de la luz.

Las Meninas tiene su réplica en el cuadro de Goya, *La familia de Carlos IV* (1800, óleo sobre lienzo, 280x336 cm Madrid: Museo del Prado), y los dos cuadros colocan al pintor como artista que proyecta en la eternidad a los soberanos, en el primer plano lateral (Velázquez) o en el segundo plano lateral, detrás de la familia real (Goya), pero a los dos delante del gran lienzo, pintando y en un ambiente decorado por otros lienzos, como si el espacio se abriera en múltiples espejos en profundidad hacia lo alejado, misterioso y lleno y se estableciera una forma de comunicación entre los dos artistas, a pesar de la distancia temporal que los separa. Es un diálogo que Picasso realiza de otra forma, concentrándose en la infanta Margarita y situándola en el centro de muchos de sus 58 lienzos dedicados al célebre cuadro de Velázquez. Si, en *Las Meninas*, la infanta está en el centro y organiza el grupo, lo que Picasso destaca en varias variantes, y los siguientes planos se despliegan hacia el interior con los lienzos, el espejo, la puerta abierta, de un modo parecido al ahondamiento de *Las hilanderas*, en el cuadro de Goya, la reina María Luisa parece desempeñar, irónicamente, el papel coagulante, junto a las infantas e infantes, al rey o las damas de compañía y al príncipe de Asturias.

La idea de escenario está presente en los dos cuadros, en el de Velázquez, la habitación bien delimitada, y, en el de Goya, un escenario infinito, pero la idea de espectáculo está vinculada a la presentación, o, mejor dicho, representación, en un juego ingenioso de perspectivas y papeles inversos, todo basándose, en el caso de Goya, en un diálogo con el lienzo de su antecesor y en una antítesis tanto de las situaciones como de las dos dinastías, representación reforzada, a veces, por la ironía.

En cuanto a Velázquez, Jonathan Brown¹ insiste en la posición y el papel del pintor y en la emancipación del artista que, gracias a la

¹ Brown, J., *Pictura spaniolă din secolul al XVII*, Meridiane, București, 1982, pp.158-187.

práctica del arte de la pintura como una de las artes liberales, ocupa el debido lugar noble en la sociedad, pero, en el cuadro, hay múltiples focos de sentido y el lugar que ocupa el pintor en el mundo y en la sociedad es solo uno de los nudos que generan significación, al lado de la infanta, del espejo que refleja la imagen borrosa de los reyes o los cuadros de la estancia real, etc. El juego que propone Velázquez es el juego de los planos sucesivos que ahondan en la creación, por una parte, o abren el cuadro al espectador, por otra parte, lo que realiza también Goya y sugiere que está pintando al espectador o a alguien que está en el lugar propio del espectador y que la familia real ya la pintó él u otro pintor antes. Hablamos de una apertura en doble sentido: hacia adentro y hacia afuera, en una relativización del espacio y del tiempo. El tiempo ejerce un verdadero terror en el Barroco y, de esta forma, se transforma el horror al tiempo en una metáfora laberíntica de planos comunicantes o espacios enlazados de diferentes maneras, que siguen la obsesión barroca de la comunicación. Así, se construyen parábolas o narraciones llenas de enigmas. Por ejemplo, la potencialidad del lienzo al revés de los dos pintores y los cuadros de temas mitológicos, que aluden a personajes históricos o a situaciones diversas o a obras de artes, sugieren el triunfo del arte. La asociación entre las artes, el sincretismo, la mutación o hibridación son elementos barrocos, como también lo son el efectismo e ilusionismo barrocos y la exageración o el hiperbolizar de lo visual y de lo dramático. Helmut Hatzfeld cita las reacciones de artistas célebres, una actriz y un escritor, que hacen resaltar tanto el carácter dramático o de espectáculo como la capacidad de borrar los límites entre el espacio del pintor y del espectador, en el caso de *Las Meninas*: “Una vez la gran actriz italiana Eleonora Duse, al mirar este cuadro en El Prado, exclamó: «¡Verdadero teatro!» y Théophile Gautier lanzó esta pregunta, «Pero ¿dónde está el marco?»”¹

Igualmente, Javier Portus insiste en la multiplicidad de los sentidos del cuadro y en la superación de los límites entre lo histórico, político, real y ficcional, perenne y efímero: “Esa riqueza y variedad de

¹ Hatzfeld, H., *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, p. 424.

contenidos, así como la complejidad de su composición y la variedad de las acciones que representa, hacen que *Las Meninas* sea un *retrato* en el que su autor utiliza estrategias de representación y persigue unos objetivos que desbordan los habituales en ese género y lo acercan a la *pintura de historia*. En ese sentido, constituye uno de los lugares principales a través de los cuales Velázquez reivindicó las posibilidades del principal género pictórico al que se había dedicado desde que se estableció en la corte en 1623”¹.

Las Meninas no es solo una escena de género con un aspecto instantáneo o una secuencia temporal² de la vida de la corte y de la irrupción de la infanta Margarita en el obrador del pintor de cámara, que se autorretrata en el proceso mismo de pintar en un inmenso lienzo al revés y mirando hacia el supuesto modelo, en realidad, hacia el público. La presencia de la correspondencia entre el espejo y el antejo, entre las cualidades ópticas de la anamorfosis y la figura poética del mismo nombre, es casi permanente en las composiciones del pintor, con los efectos típicos del antejo o del espejo cónico, en unas perspectivas que abren la comunicación en todos los sentidos: hacia adentro o hacia afuera. El efecto de multiplicidad, variedad y abundancia es la superación de las consecuencias del paso del tiempo y hasta de la muerte y las metáforas inéditas o insólitas hacen la diferencia entre la naturaleza y el universo artificial creado y en permanente movimiento, que requiere al pintor una técnica rapidísima y agilísima para sorprender libremente los matices del mundo en incesante mudanza y mutabilidad, con el triunfo del color y la iluminación. Es una pintura en movimiento, que cuenta con la forma y la libertad y que requiere que uno la mire con distancia debida, ya que el movimiento libre o la acción dinámica y veloz constituyen la única regla del artista barroco. Él sorprende, de esta manera, la auténtica

¹ Portus, J., *Diego Velázquez “Las Meninas”*, en *Velázquez y la familia de Felipe IV*, [1650-1680], Museo Nacional del Prado, n.16, Madrid, 2013, pp.126-129.

² Knox, G., *Las últimas obras de Velázquez*, CEEH, Madrid, 2010, pp. 129-186.

belleza, el instante perfecto, en el caso de Velázquez, en el cual hasta el aire atmosférico se puede representar.

Conclusiones

Lo que nos ofrece en sus pinturas Velázquez es un concepto poético, esto es, una representación o una “imagen mental” o agudeza que cristaliza en el lenguaje poético y el artista tiene que ser *arguto* y agudo, es decir, tiene que dominar la *argutia*, que es fundamentalmente ornamental y pertenece a la *elocutio*, pero facilita al receptor la penetración en el sentido profundo del discurso, en este caso plástico, ya que la agudeza es responsable para el pensamiento. Pero es el discurso que conduce al lector en busca de relaciones raras y desconocidas y lo obliga casi a alejarse del orden preconstituido del mundo y buscar lo que no es evidente. De este modo, el concepto representa el triunfo de la imagen sobre los límites de lo cotidiano y, si la belleza consiste en su propia variedad o multiplicidad de agudezas, entonces el arte del ingenio cuenta con una variedad y complejidad superiores a nuestra experiencia con la naturaleza y, por consiguiente, se trata de la belleza artificiosa que es la esencia misma del arte barroco, y la agudeza es el principio estético universal de la experiencia humana, según Baltasar Gracián¹.

La libertad reside en la conciencia creadora, ingeniosa y artística, que nos permite reconocer estas verdades cifradas y enmascaradas, reordenarlas y recontextualizarlas, en un concepto sutil y artificioso, por lo tanto, se humaniza el mundo y se transforma en arte, en *constructo*: herencia artística y metáfora de la regeneración del arte, en *Las hilanderas*, o triunfo del artista sobre el tiempo y la muerte, en *Las Meninas*. Goya y Picasso valoraron y desarrollaron la riqueza del legado del pintor sevillano.

Los cuadros velazqueños presentados tienen este sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo, una dinámica expresiva de la profundidad y de la fusión de espacios, y, sobre todo, la

¹ Gracián, B., *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, II, Tomo II, Castalia, Madrid, p. 218.

tendencia de penetrar en el espacio de los espectadores y de arrancarlos de sus sillones e incorporarlos a la obra de arte, una obra de arte inmersa en un espacio continuo y que relaciona lo que queda atrás con lo que hay delante, lo que pone de manifiesto también Emilio Orozco Díaz¹. Y, en este sentido, tanto *Las Hilanderas* como *Las Meninas* captan al espectador, y lo adentran en el tubo de planos sucesivos, en una ilusión espacial tan moderna, y lo dejan atónito delante de la maravilla que se le desvela. Es una de las causas por las cuales sus sucesores se preocuparon por los enigmas y misterios de los cuadros velazqueños y se dedicaron a dar réplicas, a reinterpretarlos o a valorarlos, desde su propia época tan alejada del siglo XVII, pero también épocas de gran conflictividad, convulsiones sociales o históricas, que los artistas viven con cautela y desconfianza. A lo barroco.

Copiar *Las Meninas* en grabados, reinterpretarlas en el cuadro de familia de los Borbones, concentrarse en el centro mismo del universo de *Las Meninas*, la infanta Margarita, representan las acciones necesarias tanto para Goya como para Picasso, que se dejan seducidos por la horizontal del Régimen imaginario reposado de Velázquez y por el movimiento y comunicación entre los planos del espacio continuo. La metáfora continuada del universo entero igualmente seduce por la teatralidad del escenario de la vida en el cual todos son actores, con la conciencia de su vestir, de sus gestos y con la conciencia clara de que alguien los está mirando y de que se enlazan con el medio ambiente que engloba a los personajes o actores, a los espectadores y hasta el escenario. El universo entero se convierte en el teatro global que abarca lo real y natural y lo ficticio o artificial, borrando las diferencias, nivelando los términos opuestos, en una armonía de los contrarios apaciguados por una traslación rápida entre épocas y costumbres que ocultan la última verdad que, según todos los artistas mencionados, la constituye la perdurabilidad y riqueza de la obra maestra. El arte acerca a los mortales a los dioses, y los mortales ganan la competición con su

¹ Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 39-40.

propia fragilidad, gracias al arte ingenioso. Desde los cuadros, los pintores siguen escrutando las tinieblas como eternos “exploradores del abismo”¹ y nos dan la impresión de que a nosotros nos están estudiando y pintando, así que hasta los espectadores llegan a ser sus modelos.

Michel Foucault², al enfocar el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, no solo se fija en la función doble del espejo, que ofrece la magia de lo visible y lo invisible simultáneamente, sino que identifica la metátesis de la visibilidad proporcionada por el espejo, que llega al espacio representado en el cuadro, y su propia naturaleza de representación. El espejo muestra dos veces lo que, necesariamente, es invisible, la imagen sale de su marco y, de este modo, tanto el espejo como el marco de la puerta sorprenden la parte trasera del escenario y el cuadro, en su totalidad, contempla un escenario para el cual el mismo representa un escenario, dada la reciprocidad del espejo que mira y está mirado. Es el juego de la representación, esto es, la representación de la representación, que se aleja de la naturaleza y crea lo artificial como también el juego de los significados y cánones de pintar lo mitológico, apropiando las épocas, las metáforas, los símbolos y ofreciendo el sentido último de la complicada construcción detrás de la cual ni siquiera se adivinan las tramoyas, dado que resultó otro mundo mucho más complejo que la naturaleza, ya compleja de por sí. El concepto se divide en la imagen y en la transparencia del espejo: ilusionismo puro del arte.

Bibliografía:

- Albaladejo, T., *El motor metafórico y la fundamentación retórico cultural de su activación*, en *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 10, pp. 559-583.
- Angulo Iñiguez, D., *Historia del arte*, Tomo segundo, Oñate, Madrid, 1962.
- Arduini, S., *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000.
- Brown, J., *Pictura spaniolă din secolul al XVII*, Meridiane, București, 1982.
- Burgos, J., *Pentru o poetică a imaginarului*, Univers, București, 1988.

¹ Simion, S.D., *Impostura y literatura en la novela vila-matiana “Exploradores del abismo”*, en *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice*, nr. 8, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2010, p. 86.

² Foucault, M., *Cuvintele și lucrurile*, Univers, București, 1996, pp. 44-57.

- Bustamante García, A., *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en *Manual del Arte español*, Sílex, Madrid, 2003, pp. 610-636.
- Calvo Serraller, F., *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Chico Rico, F., *Desarrollos actuales de los estudios retóricos en España: la Retórica desde la Teoría de la Literatura*, en *Rétor. Revista de la Asociación Argentina de Retórica*, 10 (2), 2020, pp. 133-164.
- Chico Rico, F., *Pragmática y estudios literarios*, en M. Victoria Escandell-Vidal, José Amenós Pons y Aoife Kathleen (eds.), *Pragmática*, Akal, Madrid, 2020, pp. 640-656.
- d'Ors, E., *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 2002.
- Didi-Huberman, G., *În fața imaginii*, Tact, Cluj-Napoca, 2019.
- Foucault, M., *Cuvintele și lucrurile*, Univers, București, 1996.
- Frontisi, C. (coord.), *Istoria vizuală a artei*, Rao, București, 2003.
- Gállego, J., *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura: Poética del arte visual*, Tecnos, Madrid, 1988.
- Gombrich, E. H., *Historia del arte*, Diana, México, 1995.
- Gombrich, E. H., *Moștenirea lui Apelles*, Meridiane, București, 1981.
- Gracián, B., *Arte de ingenio. Tratado de la Agudeza*, Castalia, Madrid, 1969.
- Hatzfeld, H., *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1973.
- Hocke, G. R., *Manierismul în literatură*, București, Editura Univers, 1977.
- Ingarden, R., *La obra de arte literaria*, Taurus, México, 1998.
- Jung, C., *Puterea sufletului. Antologie*, I - IV, Anima, București, 1994.
- Knox, G., *Las últimas obras de Velázquez*, CEEH, Madrid, 2010.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Maravall, J. A., *Velázquez și spiritul modernității*, Meridiane, București, 1981.
- Mayoral, J. A., *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Orozco Díaz, E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Ovidio, *Obras. Metamorfosis*, Libro IV, Iberliteratura, 2015.
- Papu, E., *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, București, 1977.
- Pérez Sánchez, A. E., *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*, Madrid, 1964.
- Pérez Sánchez, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla y Madrid, 1973.
- Portus, J., *Diego Velázquez "Las Meninas"*, en *Velázquez y la familia de Felipe IV*, [1650-1680], Museo Nacional del Prado, n.16, Madrid, 2013.

- Portus, J., Museo del Prado, Multimedia, [Otros ojos para ver el Prado: Las Hilanderas, de Velázquez - YouTube](#).
- Pujante, D., *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia, 2003.
- Rousset, J., *Literatura barocului în Franța. Circe și Păunul*, Univers, București, 1976.
- Simion, S.D., *Impostura y literatura en la novela vila-matiana "Exploradores del abismo"*, en *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice*, nr. 8, Editura Universității din Pitești, Pitești, 2010, pp. 84-90.
- Simion, S.D., *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y la sociedad de su tiempo*, en Hotařová, Liana (ed.). *Pasión por el hispanismo III*, Universidad Técnica de Liberec, Liberec, 2018, pp. 197-221.
- Simion, S. D., *Contrastes en la obra de Francisco Goya y Lucientes*, en *Quaestiones Romanicae. Interferențe și contraste în România*, VIII&1, JatePress, Szeged, 2020, pp. 652-661.
- Snyder, J., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014.
- Stoichiță, V. I., *Efectul Don Quijote*, Humanitas, București, 1995.