

Valentino Valitutti  
Università degli Studi di Bergamo

**“La voz del pueblo en el ámbito cultural europeo”  
“¡Nosotros somos el pueblo!: Mito y realidad”**

**Diego Velázquez, voz y espíritu del pueblo**

1. *Del antiguo régimen a la modernidad*

La Revolución Francesa, con la proposición de los ideales “*Liberté. Égalité. Fraternité*”, constituye convencionalmente el acontecimiento epocal que marca el paso hacia la “modernidad”.

La abolición de rígidas jerarquías políticas y eclesiásticas, que habían mantenido el poder durante siglos gracias a infundadas ideas de superioridad de nacimiento y de linaje, y que habían producido artificialmente una estructura social centrada en la aceptación de un papel preestablecido por cada hombre, consecuencia de la voluntad de Dios, permite el desarrollo de la conciencia de “pueblo” y la emancipación del poder.

El pueblo se convierte en el centro de interés de la nueva estética romántica, expresión de dignidad y libertad frente a la hipocresía y a la corrupción del poder; sus valores tradicionales y sus costumbres son objeto de atención e investigación de la sensibilidad del siglo XIX.

De todas formas, la idea de pueblo como entidad espiritual superindividual, como manifestación de la realidad, como actor principal de la historia, consecuencia palpable de la revolución del 14 de julio de 1789, empieza a insinuarse en Europa y en España en el siglo anterior.

El siglo XVII, conocido en la historia de la península ibérica como el segundo “Siglo de oro”<sup>1</sup>, está caracterizado por una aparente tranquilidad en la corte, transmitida a través de la multiplicación de ceremonias y fiestas palaciegas, de la ostentación del lujo y del bienestar de los nobles, y por la fingida fuerza

---

1 Véase Maravall José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, 2008.

de la Iglesia católica, cuyo poder se manifiesta por medio de la proliferación de obras artísticas de carácter sacro, con el objetivo de golpear inmediatamente los sentidos de los fieles, y del tribunal de la Inquisición, al que no se le pasa nada, ni siquiera la mínima desviación de un código de comportamiento tan falso como inconsistente.

Desafortunadamente, la realidad es con mucho peor: la monarquía de los Austrias está por declinar definitivamente, la Iglesia católica es incapaz de responder de manera eficaz y constructiva a las amenazas de la reforma de Lutero y de las diferentes concepciones religiosas en Europa, el pueblo está sufriendo el hambre, las enfermedades del tiempo (carestias y pestes), el drenaje fiscal por la nobleza, intenta en la demostración de su superioridad de nacimiento y de condición con desfiles, bailes, fiestas de corte, corridas, representaciones teatrales, banquetes, sesiones de caza, construcciones de nuevos edificios, reflejos de la potencia terrenal de su fortuna.

Por lo que concierne a lo estrictamente político, se asiste a la sucesión de dos Austrias, Felipe III y Felipe IV, padre e hijo, que no presentan ni una semejanza con relación a sus antepasados: el carácter reservado y pacifista del primero y la actitud reflexiva e inteligente del segundo se concretizan en la irresolución en la administración del poder, delegado a solapados y lascivos validos, cuyo único intento es la acumulación de riquezas materiales y de títulos, desinteresándose completamente por la suerte de un país definido en el siglo anterior “el imperio donde nunca se pone el sol”<sup>2</sup>.

Los gastos incesantes en las guerras en territorios europeos, recuerdo lejano de las victorias memorables de Carlo V y Felipe II, el derroche de los metales procedentes de las colonias americanas por intereses personales y por la pura diversión palaciega de la clase social más afortunada, la incompetencia en la administración del poder por los monarcas y sus protegidos producen la caída definitiva del esplendor y de la hegemonía del reino español y el fin de la dinastía de los Austrias en el territorio ibérico.

---

<sup>2</sup> Véase García de Cortázar Fernando, González Vesga José Manuel, *Breve historia de España*, Alianza Editorial, 2009.

Por otra parte está el pueblo llano, cuya falta “natural” de recursos materiales y de medios de subsistencia está acentuada aún más por la presión fiscal de los gobernantes y por la exclusión de los momentos decisivos y, aún peor, de la sociedad “visible”.

La situación del momento no puede ser ignorada por el pueblo: empieza a cundir el sentimiento del “desengaño” por la realidad amarga y triste, mirablemente representado por los literatos y los artistas del siglo XVII.

Sin embargo, la connivencia entre monarquía e Iglesia católica intenta aparentemente poner remedio a la crisis en los valores de la gente común, desviando la atención del pueblo de las preocupaciones diarias y de la decadencia política y económica del momento por medio de espejos para alondras que atraigan el interés del hombre hacia aspectos fútiles, inconsistentes, promotores de la concepción de sociedad perfecta porque dividida jerárquicamente y con papeles preestablecidos que respetar para poder encontrar el propio lugar en el orden dibujado por Dios.

Las invenciones de los estatutos de la “limpieza de sangre” y de la “honra” invaden la sociedad, como marca ficticia de distinción: el origen cristiano, sin mancha de diversidad, y la respetabilidad de la familia, símbolo de la honestidad de las mujeres de casa, se convierten en bienes máspreciados que el pan cotidiano, el hogar, la prenda de vestir.

La apariencia de una presumida superioridad, material o espiritual que sea, pone en segundo lugar las dramáticas contingencias de la realidad: ficción y verdad se entremezclan continuamente en el período del Barroco, con la problemática consecuencia de la dificultad de distinguir lo que realmente es de lo que parece ser.

En ese contexto, el teatro juega un papel fundamental: concebido como medio de diversión para la sociedad, sobre todo para el pueblo, con el objetivo de aliviar las angustias de una vida ardua y la desilusión por la decadencia política y económica de la que un tiempo era la gran potencia europea, se convierte pronto en un rito social, en el que cada grupo desempeña su función predeterminada, y vehículo de los valores

inexistentes e inconsistentes contruidos por la nobleza y la esfera eclesiástica.

En el panorama de miseria, inmovilidad e hipocresía del siglo XVII, el pueblo vive entre la precariedad de la cotidianidad, determinada por la ausencia de comida y de condiciones humanas de existencia, y la vanagloria del buen nombre y de la honradez, imposibilitado para comprender plenamente la realidad y reivindicar sus derechos naturales.

Frente a la decadencia social en España, enmascarada detrás de la pompa de la corte y de las atrayentes representaciones teatrales, literatos y artistas representan las voces de la verdad, de la violencia y de la inquietud de la época, de la melancolía por los fastos del pasado, de la angustia del presente, del desengaño.

Entre todos, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, conocido universalmente como “el pintor de los pintores”<sup>3</sup>, con su labor pictórica vívida y vislumbrante, es el símbolo de la lucha entre la apariencia de la vida de corte y la representación de la realidad del mundo, entre la etiqueta de la nobleza y el genio creador, es el precursor de la modernidad, es la voz del pueblo, verdadero motor de la historia.

## 2. *Diego Velázquez entre público y privado*<sup>4</sup>

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nace en la comopolita y rica Sevilla en 1599: su padre es el portugués Joao Rodríguez de Silva, mientras su madre es la sevillana Jerónima Velázquez, de la que toma el apellido, según la costumbre andaluza.

---

3 La expresión fue acuñada en 1865 por el pintor francés Édouard Manet. Para más detalles véase el sitio web <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/videos/221.htm>, consultado en junio de 2013.

4 Para más información véase Palomino Antonio A., *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*, Miguel Morán Turina, 2008.

El origen judío de sus abuelos maternos será la mancha que el futuro pintor del Barroco intentará borrar durante toda su vida, buscando títulos nobiliarios dentro de la corte de Felipe IV.

La prematura afición por el arte pictórico lo conduce al taller del rígido y despiadado Herrera el Viejo a los diez años; sin embargo, la insensibilidad del maestro comporta la elección del futuro suegro Francisco Pacheco como formador personal, hombre que encamina al joven Diego Velázquez a la concepción de la pintura como alta forma artística.

En 1617 Diego Velázquez obtiene el título de maestro y el permiso de practicar en toda la península: es el principio del nacimiento de un artista inmortal.

Los primeros años de su actividad se concretizan en la representación de obras de carácter religioso.

De todas formas, los trabajos de Diego Velázquez no se atienen a la mera reproposición de imágenes sacras, sino permiten entrever la grandiosidad de su ideal artístico: los personajes representados, más que tipos estilizados, se configuran como hombres de carne y hueso, como manifestación del poder de la naturaleza.

De hecho, la mujer del pintor, Juana Pacheco, es el modelo de referencia para la representación del cuadro *La Inmaculada Concepción*, mientras que en la pintura del año siguiente (1619), *La Adoración de los Magos*, no sólo reaparece la hija de Francisco Pacheco en el pellejo de la Virgen, sino también están presentes la hija recién nacida del pintor, que desempeña el papel del Niño, y el mismo Diego Velázquez, disfrazado de rey mago.

En 1622, bajo recomendación del maestro Pacheco, se dirige a Madrid, la capital del reino español, donde es notado por el *valido* del rey, el conde-duque de Olivares, y por el mismo Felipe IV, que el año siguiente lo nombra "pintor de cámara": es el paso que conduce al joven pintor de Sevilla a la corte del imperio más grande de Europa, es el acontecimiento que contribuirá a difundir su valor y su popularidad.

En los primeros años de servicio en la corte de Felipe IV, Diego Velázquez, el retratista oficial del monarca, se perfecciona en la realización de retratos -

considerados por los nobles el medio más poderoso para ensalzar sus orígenes y sus empresas-, atrayendo las envidias de sus competidores, que definen su arte “la maestría en pintar una cabeza”<sup>5</sup>.

De todas maneras, incluso en el arte del retrato el pintor sevillano ofrece su toque personal y su puro ideal estético: las representaciones de la familia real, de las personalidades más destacadas de la corte, de las altas esferas eclesiásticas, de los hombres de letras, no se reducen a la simple copia de la imagen que el pintor puede ver delante de sus ojos: lo que Diego Velázquez quiere estampar realmente en la tela no es la apariencia exterior de sus modelos, no es el aspecto físico de sus comisionistas, sino la esencia del alma del hombre presente en su taller, el reflejo de su espíritu interior.

Consecuentemente, en los cuadros que representan al rey Felipe IV, como en las pinturas del conde-duque de Olivares, la maestría de Diego Velázquez se funde con la intrínseca ironía para transmitir el significado íntimo del arte: paradójicamente, la verdad con que realiza sus obras, quitando la cortina de la apariencia, es el aspecto más apreciado y encomiado.

La libertad expresiva se apodera del pintor sevillano, que luce definitivamente en su creatividad en el cuadro de 1629 *El Triunfo de Baco*, satirización de una referencia mitológica, obra en la que el dios está personificado por un joven desnudo y distraído, desinteresado por su papel y por la fiesta que está por empezar, rodeado por *pícaros*, emblema de la sociedad española del siglo XVII, hombres obsesionados por el hambre y el dinero.

Diego Velázquez se mueve entre los palacios de la aristocracia madrileña, sin embargo se siente oprimido por un ambiente cerrado y corrupto, fingido y artificial, que no deja espacio a la libre expresión del espíritu del artista.

La ocasión para evadir la agobiante vida palaciega se presenta en 1629 gracias a un viaje a Italia, con el objetivo de conocer los grandes artistas de la península itálica y mejorar su técnica pictórica.

---

<sup>5</sup> Véase *Velázquez. Luci e ombre del secolo d'oro*, Leonardo Arte, 1999.

En Venecia estudia las famosas obras de Tiziano Vecellio, Tintoretto y Paolo Veronese, mientras que en Roma analiza y copia con extremo cuidado las pinturas y las esculturas de la antigüedad.

La lección italiana es indispensable para el pintor sevillano en la elaboración de un estilo que funde el equilibrio formal de derivación romana con el colorismo veneciano: los resultados de la búsqueda personal del artista son evidentes en su cuadro de 1630 *La focina de Volcano*, en el que la impostación estatuaria de los cuerpos de los personajes representados se mezcla con la modernidad de las expresiones de sus caras.

En 1631 Diego Velázquez regresa a su tierra natal con un notable bagaje cultural: es el inicio de su maduración artística.

La recuperación de temáticas religiosas y de carácter histórico rechaza cualquier fanatismo y forma de ostentación: el intento del pintor es representar naturalmente la realidad, desinteresándose por la conmemoración convencional.

*La Rendición de Breda*, el famoso cuadro de 1634 realizado para el palacio del Buen Retiro, sintetiza el realismo del arte de Diego Velázquez: el acontecimiento histórico es representado como momento de vida natural, lejos de etiquetas preestablecidas y de la magnificencia tradicional.

El interés creciente por los aspectos de la realidad, de lo que está escondido detrás de las cortinas de la apariencia, empuja al pintor sevillano a interrogarse sobre las condiciones de vida del hombre: es el período de la introducción en su concepción artística de la deformidad.

Los aspectos deformes de los “hombres de placer” son el objeto de las representaciones del artista de corte, cuyo intento súblime es mostrar la digna personalidad y la sincera interioridad de los monstruos de la naturaleza, aislados por una sociedad cruel y ficticia, que no deja espacio a lo diferente: *El Bufón llamado don Juan de Austria*, *Don Sebastián de Morra*, *Juan de Pareja* son las pinturas críticas de la decadencia espiritual y moral del imperio español.

Diego Velázquez sigue viviendo entre la obligación de los papeles de corte y la voluntad de la libre expresión de su interioridad: la posibilidad para huir de

sus deberes de funcionario real es el segundo viaje a Italia, patrocinado por Felipe IV, con el objetivo de adquirir el mayor número de obras grandiosas para la decoración del palacio del Buen Retiro.

En 1648 parte para la península itálica, donde permanece tres años: entre la admiración de pinturas, realizaciones artísticas y el nacimiento de un nuevo amor y de su único hijo, el pintor sevillano vive una segunda existencia, libre de imposiciones externas.

Sin embargo, la llamada al deber de su soberano despierta su sueño de felicidad: en 1651 regresa a España, dejando el corazón en Italia.

En el segundo viaje a Italia, Diego Velázquez realiza el memorable retrato de papa *Inocencio X*, definido “¡demasiado veraz!”<sup>6</sup> por el mismo pontífice.

De vuelta a su país natal, el pintor sevillano se dedica inicialmente a la realización de algunas pinturas de carácter mitológico dirigidas a la decoración de la Torre de la Parada, en el palacio del Buen Retiro: la más destacada es *Marte*, donde el dios es representado sin su connatural grandeza, como un hombre vulgar y desnudo, símbolo de la pérdida de los valores heroicos de una sociedad a la deriva.

El año siguiente, gracias a su misión de coleccionista por Italia y a su papel de artista de corte, es nombrado “aposentador mayor” por el rey, encargo que desvía momentáneamente su atención de la actividad pictórica: sin embargo, en 1657 realiza la famosa obra *La fábula de Minerva y Aracne*, tentativa de representación del cuadro en el cuadro y anticipación de la representación visiva del movimiento.

Finalmente, en 1658, Diego Velázquez obtiene el título que ha deseado por toda su vida: la admisión en la Orden de Santiago, símbolo del reconocimiento del carácter intelectual y creativo de la actividad de pintor.

Es el último éxito del artista sevillano, que muere el 6 de agosto de 1660 por una breve enfermedad.

### 3. *Obra del pasado y obra del presente: Las Meninas*

---

<sup>6</sup> Véase Palomino A. A., *Ob. Cit.*



La crítica reconoce en *Las Meninas*, el cuadro realizado en 1656 y conservado en el Museo del Prado en Madrid, la obra maestra de Diego Velázquez.

Definida como “la teología de la pintura”<sup>7</sup> por el filósofo italiano Lucas Jordán y “obra culminante de la pintura universal”<sup>8</sup>, creación artística abierta a infinitas interpretaciones, es la expresión de la modernidad en una situación política y social inmóvil y en plena decadencia.

Sin embargo, ¿cómo puede ser representación de subversión del orden establecido, forma de heterodoxia, instancia de democracia la obra eterna de un pintor de corte, obsesionado por la “limpieza de sangre” y obligado a vivir según las reglas prescritas por la monarquía débil y viciosa?

Las respuestas pasan a través de la observación y del estudio del cuadro: a primera vista la pintura escenifica un momento de la cotidianidad de la vida de corte.

De hecho, en el centro está presente la figura de la infanta Margarita, hija del rey Felipe IV y de la reina María Ana de Austria, rodeada por las damas de corte, o *meninas*, Doña María Augustina de Sarmiento (a la derecha) y Doña Isabel de Velasco (a la izquierda) y por la enana Mari Bárbola y el enano Nicolasito Pertusato.

Detrás de la infanta aparecen las figuras de la guardamujer, Doña Marcela de Ulloa, y del guardadamas, y en el fondo del cuadro José Nieto Velázquez, el aposentador mayor, en el acto de salir del taller de Diego Velázquez, en primer plano a la izquierda de la composición artística.

Detrás del pintor sevillano se puede mirar un espejo, en el que se reflejan las imágenes de los soberanos, modelos virtuales de la obra del pintor sevillano.

---

7 Para más detalles, véase el sitio web <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/4787.htm>, consultado en junio de 2013.

8 Véase Steinberg Leo, “Velázquez’ *Las Meninas*”, en *October*, Vol. 19, páginas 45-54, The MIT Press, 1981.

Aparentemente, la escena es un simple retrato de la vida de corte en el taller del pintor de cámara: sin embargo, la realidad del mensaje de Diego Velázquez es ocultada tras un manto de ficción.

La representación artística no está concebida más como fiel reflejo de la naturaleza del mundo, sino es el medio para llegar a la verdad última, el camino para descubrir la esencia de las cosas a través de la captación del entorno físico y social, la vía para acceder al real.

En este sentido, el maestro sevillano transpone la realidad en el plano de la artificialidad, con el fin de exaltar el momento de la observación del hombre en un juego de ficción y verdad.

La escena de la vida de corte es sólo un expediente para llamar la atención del espectador en el momento de la visión: *Las Meninas* es un puro juego de miradas, donde el sujeto de la representación, teóricamente los reyes españoles, está excluido para dejar entrar al espectador, que toma el punto de vista de los soberanos.

El poder de la monarquía se reduce a mero reflejo en el espejo en segundo plano, mientras que la mirada del espectador desempeña un papel fundamental: sustituyéndose al modelo de la representación, revoluciona la impostación clásica del punto de vista y al mismo tiempo permite la toma de conciencia del hombre, dignificado gracias a la condición del lugar ocupado por los gobernantes.

Además, el espectador, protagonista del momento de la captación artística, recibe las miradas de los personajes representados en el cuadro, indiferentes a los presumidos modelos de la representación: el visible se vuelve invisible.

Al mismo tiempo, el pintor sevillano, protagonista interno del cuadro, dirige su mirada hacia el espectador, estableciendo un juego continuo de luces y sombras: el intercambio de visiones provoca la ruptura del entorno espacial y temporal de la pintura, abriendo el camino a infinitas posibilidades de captación.

El artista se pone en el centro de la escena representada, retratando a sí mismo a la hora de dedicarse a la actividad pictórica: consecuentemente, la

obra se convierte en momento de autoreferencialidad, afirmación visiva de la nobleza de la pintura y del pintor.

Diego Velázquez quiere afirmar a voz en grito la superioridad del artista, hombre sabio, poseedor de cualidades connaturales, dueño de la excelencia individual, en condiciones de alcanzar la cumbre de la dignidad gracias a su actividad, frente a los juegos de poder y a la codicia de la corte, a la aristocracia española en plena decadencia espiritual y material.

Entonces, la pintura se libera de los vínculos de una representación como fiel reproposición de la naturaleza del mundo, configurándose como reconstrucción del mundo por medio de la observación individual, como fuente de verdad en el momento de unión entre la imagen real y su captación personal: el arte pictórico encuentra así espacios de autonomía, subvertiendo el orden social.

Esas consecuencias son perfectamente visibles en *Las Meninas*: en primer lugar, la exclusión de los reyes de la escena principal es un efecto chocante, puesto que los monarcas han sido concebidos ideológicamente como modelo de la representación.

La ausencia de los soberanos del primer plano del cuadro y su relegación a una imagen reflejada en un espejo puesto en el fondo de la pintura simboliza la pérdida del poder del antiguo régimen, la decadencia de una clase dirigente en el ocaso de su período de esplendor.

En segundo lugar, el autorretrato del artista sevillano remarca la superioridad del talento, del genio creador con respecto a la cómoda e improductiva vida de la nobleza, cuya única gloria consiste en la posesión de títulos altisonantes y de riquezas efímeras.

Finalmente, el carácter revolucionario del cuadro estriba en la ambivalencia de la representación de la corte española: en el proscenio aparece un grupo de personajes secundarios con relación a la concepción jerárquica de la sociedad del siglo XVII.

Entonces, el germen de la diferencia, de la diversidad, incluso de la deformidad, se instila en la obra de arte de Diego Velázquez, reduciendo los reyes a una imagen en miniatura y permitiendo que damas de honor, enanos

y bufones estén en el candelero: Doña María Augustina de Sarmiento y Doña Isabel de Velasco, con las miradas indiferentes, descuellan sobre la infanta Margarita; la enana Mari Bárbola se encuentra en el plano más avanzado de la representación, en pose estatuaria, con la dignidad de una mujer de sólidos valores morales; el bufón de corte Nicolás Pertusato golpea con el pie al perro durmiente, despreocupado por lo que ocurre alrededor de él.

En resumen, *Las Meninas*, la obra inmortal de Diego Velázquez, eleva el arte pictórico a fuente de verdad, deconstrucción de un orden social ficticio aparentemente inmutable, en realidad edificado sobre arena.

Y como si quisiera recordar su carácter revolucionario a lo largo de los siglos, el pintor sevillano intencionalmente omite el marco del cuadro, último acto de desafío a la rígida esquematización de una sociedad que no puede ignorar más su alma, su futuro, el pueblo.

#### 4. *Diego Velázquez entre mito y realidad*

Diego Velázquez es, sin duda, hombre de su tiempo: víctima de un sistema de pensamiento que discrimina a la diversidad, frenando la vida en la codificación de una norma social sin aparentes posibilidades de escape, busca durante toda su existencia un reconocimiento nobiliario, la cruz roja de la Orden de Santiago de la que hace gala con orgullo en *Las Meninas*, marca de identificación en la corte palaciega y medio para borrar las huellas de una descendencia manchada por la sangre judía.

Entonces, ¿cómo puede un hombre obsesionado por el estatuto de la “limpieza de sangre”, por la consecución de un título altisonante, ser la voz de la modernidad, de la instancia democrática de la realidad, símbolo de la conciencia del pueblo llano, verdadero motor de la historia?

Si por una parte el pintor sevillano es el fruto de las estrictas relaciones entre saber y poder en la época del Barroco, por otro lado la búsqueda personal de un reconocimiento general en la ficción de la vida de corte persigue una meta superior, es decir la elevación de la pintura a arte noble, fuente de verdad en un mundo construido sobre apariencias.

El maestro de *Las Meninas* vive una doble existencia, obligado a respetar el vetusto código de la corte madrileña y al mismo tiempo decidido a liberar el poder creador del arte pictórico.

La tolerancia de las obligaciones palaciegas, la obediencia a los límites impuestos por el sistema monárquico son el precio a pagar para obtener el reconocimiento de su talento, de su trabajo arduo e incesante, de la fuerza ínsita en la pintura.

Desafortunadamente, en el siglo de la ficción y de los presumidos engaños, del menosprecio por la labor manual y la actividad artesanal, el artista y su arte necesitan un galardón, una marca de distinción en un mundo que no deja espacio a la libre expresión del ser, a la toma de conciencia personal y colectiva.

Consecuentemente, la cruz roja de la Orden de Santiago representa el pase para entrar en la elite del país, única vía para conseguir el supremo ideal de convertir el arte en el medio de revelación de la realidad, en un mensaje de libertad, democracia y verdad en el tiempo de la mentira, del absolutismo, de la prisionía espiritual.

En los espacios de autonomía de que goza en el ambiente de la corte, Diego Velázquez pone su arte al servicio de una instancia superior, desvelando la hipocresía celada detrás de los juegos de poder y subvertiendo el orden social constituido.

De esta manera, el maestro sevillano confiere a la Virgen el rostro de la mujer, Juana Pacheco, y al Niño el aspecto de la querida hija Francisca; quita la corona al rey Felipe IV y los títulos a los nobles del ambiente palaciego, retratándolos con suma ironía en actitudes y poses cotidianas, captando el alma más que la fisicidad exterior; ridiculiza las escenas mitológicas, convirtiendo los momentos heroicos en desfiles de *pícaros* y hombres de su tiempo; transforma la conmemoración convencional y magnífica del acontecimiento histórico de *La Rendición de Breda* en un instante de profunda humanidad; disemina las piezas de la armadura a los pies del bufón Juan de Austria; dona dignidad e identidad a damas de honor,

enanos deformes, *bobos*; representa con orgullo a su criado Juan de Pareja, al que concede la libertad y acerca al estudio del arte pictórico.

Y sobre todo, se pone como centro vivo de su obra maestra, *Las Meninas*, con el autorretrato índice de su genio creador, de su superioridad espiritual, de su libertad de expresión.

La influencia de Diego Velázquez en los artistas posteriores es considerable, sobre todo a partir de 1819, año de la apertura de las puertas del Museo del Prado: de hecho, el maestro de Fuendetodos, Francisco de Goya y Lucientes, se inspira en su obra inmortal para la realización del cuadro *La Familia de Carlos IV*, mientras el gran pintor malagueño Pablo Picasso reinterpreta *Las Meninas* según la perspectiva cubista<sup>9</sup>.

De todas maneras, es en el campo literario donde la huella de la “teología de la pintura” resulta más imborrable: trescientos años después, el famoso dramaturgo español Antonio Buero Vallejo le dedica una obra histórica, con el título *Las Meninas. Fantasía Velazqueña*<sup>10</sup>.

La idea del escritor teatral es rendir homenaje al pintor inmortal y a su fantástica creación artística con un drama que pone en escena el conflicto interior de Diego Velázquez, es decir la relación entre pintura y poder, entre libertad y autoridad.

En la obra de Buero Vallejo, los personajes del cuadro se convierten en personajes del drama histórico, enfocado en la traición perpetuada a daño del pintor sevillano por los hombres de corte, movidos por sentimientos de codicia, de envidia y de remordimiento, que desemboca en el proceso a Diego Velázquez, acusado de la realización de una obra lasciva, *La Venus del espejo*, de la falta de respeto hacia los monarcas y la nobleza en la pintura *Las Meninas*, del hospedaje de un mendigo rebelde, un tal Pedro

9 Para más información, véase el sitio web <http://losbastosyelmisterio.blogspot.it/2013/05/la-influencia-de-velazquez-y-las-meninas.html>, consultado en julio de 2013.

10 Véase Buero Vallejo Antonio, *Las Meninas. Fantasía Velazqueña*, Espasa, 1960.

Briones, definido criminal por una sociedad que no conoce el significado supremo del valor de la solidaridad.

Ante un Tribunal donde reina la hipocresía, la mentira, la ficción, Diego Velázquez se presenta como portavoz de la verdad individual y de su tiempo: a quien lo acusa de lascivia, el pintor sevillano replica que la impudicia reside en los ojos del espectador; a quien critica su manera de pintar cuadros en los que destaca lo humano más que lo sagrado y lo aristocrático, él contesta “Vos creéis que hay que pintar cosas. Yo pinto el ver”<sup>11</sup>; defiende su obra inmortal *Las Meninas*, definiéndola la pintura que “reúne todo lo que sé”<sup>12</sup> y refiriéndose a la misma como “una de las verdades de Palacio”<sup>13</sup>.

Sin embargo, su gesto más memorable es la defensa del pobre y ciego Pedro Briones, símbolo de orgullo para un pueblo oprimido a lo largo de los siglos: la rebeldía del pintor sevillano se hace patente en las últimas palabras dirigidas al rey Felipe IV: “Señor, dudo que hay nada inmovible. Para morir nace todo: hombres, instituciones... Y el tiempo todo lo lleva... También se llevará esta edad de dolor. Somos fantasmas en manos del tiempo”<sup>14</sup>.

Finalmente, la afirmación de verdad choca admirablemente con el corrupto y podrido ambiente del poder: es la victoria del pintor, del hombre, de la recuperación histórica del pueblo, ocultada durante siglos bajo la superficie de la historiografía tradicional.

Diego Velázquez es, sin duda, hijo de su época, caracterizada por la cerrazón política y social y por la ostentación de lo vacío y de lo inexistente; sin embargo, es sobre todo el hombre de arte que logra moverse en los lugares de la cultura imperante en búsqueda de espacios de autonomía y de libertad espiritual.

---

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

Su pintura revolucionaria y subversiva se pone al servicio del diverso, del deforme, del menor, democratiza el lugar de la observación, se dirige directamente al espectador: es el mensaje universal del arte, es la voz y el espíritu del pueblo.

#### *Bibliografía y Sitografía*

Alpers Svetlana, "Interpretation without Representation, or, the Viewing of *Las Meninas*", en *Representations*, Núm. 1, páginas 30-42, University of California Press, Febrero de 1983

Buero Vallejo Antonio, *Las Meninas. Fantasía Velazqueña*, Espasa, 1960

Crovetto Pier Luigi, *La Spagna da Cid a Zapatero. Storia, opere, idee*, Editori Riuniti University Press, 2009

De Palo Riccardo, *Il ritratto di Venere. La vita segreta di Diego Velázquez*, Cavallo di Ferro, 2012

Foucault Michel, *Las Palabras y Las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, capítulo 1, Siglo XXI Editores Argentina, 1968



García de Cortázar Fernando, González Vesga José Manuel, *Breve historia de España*, Alianza Editorial, 2009

Maravall José Antonio, *La cultura del Barroco*, Ariel, 2008

Nova Alessandro (a cargo de), *Las Meninas. Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Il Saggiatore, 1997

Palomino Antonio A., *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*, Miguel Morán Turina, 2008

Searle John R., "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", en *Critical Inquiry*, Vol. 6, Núm. 3, páginas 477-488, The University of Chicago Press, 1980

Snyder Joel, "Las Meninas and the Mirror of the Prince", en *Critical Inquiry*, Vol. 11, Núm. 4, páginas 539-572, The University of Chicago Press, Junio de 1985

Steinberg Leo, "Velázquez' Las Meninas", en *October*, Vol. 19, páginas 45-54, The MIT Press, 1981

Urrutia María Eugenia, "Las Meninas. El Debate entre la Inteligencia y el Poder", en *Cifra Nueva*, Vol. 16, páginas 123-131, Trujillo, Julio-Diciembre de 2002

*Velázquez. Luci e ombre del secolo d'oro*, Leonardo Arte, 1999

<http://losbastosyelmisterio.blogspot.it/2013/05/la-influencia-de-velazquez-y-las-meninas.html>, consultado en julio de 2013

<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/4787.htm>, consultado en julio de 2013

<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/videos/221.htm>, consultado en julio de 2013