

LAS MENINAS: DIEGO VELÁZQUEZ, BUERO VALLEJO Y ESOPÓ

Contrariamente a la afirmación de Swinburne de que "los muertos nunca resucitan", en 1960, tricentenario de su muerte, Diego Velázquez parecía estar vivo, bien y más activo que nunca¹. Esto se debía a que figuraba como personaje principal de una obra dramática entonces en escena en Madrid, *Las Meninas*, de Antonio Buero Vallejo, uno de los mejores dramaturgos contemporáneos de España. La presentación gozó de buen éxito, en general, y fue bien recibida por el público y los críticos de teatro, aunque durante una temporada inflamó evaluaciones y juicios contradictorios, algunos relativos a la figura de Velázquez.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, mejor conocido como Diego Velázquez, uno de los grandes maestros de la pintura, nació en 1599 en Sevilla, y por eso a menudo se le llamaba "el sevillano". Sus antecedentes eran españoles y lusitanos, y algunos escritores han sugerido que esta combinación ha contribuido a que haya en sus pinturas cierta blandura y suavidad poética, con un motivo nostálgico², considerado comúnmente como característico de los portugueses, tan bien reflejado en su palabra *saudades*. Se casó con la hija de Francisco Pacheco, con quien había estudiado pintura, y a la edad de veinticuatro años llegó a ser pintor de la corte de Felipe IV en Madrid. Beruete, su biógrafo, dijo que si España no hubiera hecho más que producir un pintor como él, ya hubiera sido suficiente para glorificarla³. Baste esto como introducción. Agregar algo más sería, en el concepto de Shakespeare, pintar el lirio y echarle perfume a la violeta.

¹ Este artículo es una adaptación y ampliación de una ponencia presentada, por invitación, en la Central Renaissance Conference. Iowa City, Iowa.

² Por ejemplo, ANTONIO R. ROMERA, "Dos aspectos de *Las Meninas*", *Atenea*, 141 (enero-marzo de 1961), pp. 192-193.

³ Véase el prólogo de Julián Morct, en ANTONIO J. ONIEVA, *Velázquez. Su vida y su obra*, Madrid, Gráficas Yagües, 1960, p. 19. En mi trabajo uso, como hacen Onieva y otros, letras minúsculas al referirme al cuadro, *Las meninas*, y mayúscula para el drama: *Las Meninas*.

Antonio Buero Vallejo, nacido en 1916 en Guadalajara, ha conseguido su alta fama por haber evitado los extremos en su obra dramática, la cual se dirige a la presentación de un teatro social modificado dentro de una matriz artística. Algunos críticos han llamado a esto "dorar la píldora". Así, ha resultado que, aunque sus obras no han estado a salvo de la censura, habiendo sido necesario efectuar algunos cambios, han sido sin embargo presentadas al público y han ganado varios premios literarios. Caracterizado por una gama de temas y asuntos varios, el teatro de Buero está esencialmente basado en un fondo de verdad y realidad, en el cual el dramaturgo representa con compasión los problemas del ser humano, como formidables y apremiantes, pero no sin esperanza. Algunas piezas revelan un interés especial en la historia de España, que es mucho más que un mero impulso dramático, extendiéndose más allá de lo obvio a posibles interpretaciones y aplicaciones contemporáneas⁴.

Buero también ha sido fascinado por la pintura y, en verdad, es un pintor frustrado. Estudió pintura, pero estos estudios fueron interrumpidos por la guerra civil, en que luchó con el partido vencido, y fue condenado a muerte cuando terminó la contienda; pero fue indultado. En 1970 escogió a Goya para una de sus obras dramáticas: *El sueño de la razón*. En ella, este pintor español sueña con mejores condiciones y sufre su frustración hasta que, al no poder más, estalla la rebelión del artista, expresándose mediante su pincel en sus famosas pinturas. La obra de Buero y la presentación de ella son, en realidad, un *tour de force* dramático, en el cual se recurre a efectos escénicos auditivos y visuales especiales, entre ellos la proyección de diapositivas, algunas de las cuales son las "pinturas negras" de Goya, que sirven de fondo⁵. El título viene del "capricho"

⁴ Por ejemplo, su *Un soñador para un pueblo*, que Buero clasificó como versión libre de un episodio histórico, y que se presentó en 1958, dos años antes de *Las Meninas*, toma como fondo los problemas de España en el siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III. Otra obra, *El tragaluz* (1967), trata de la más reciente guerra civil española.

⁵ Algunos de los artículos que se refieren a *El sueño de la razón* son: KENNETH BROWN, "The Significance of Insanity in Four Plays by Antonio Buero Vallejo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 8 (1974), pp. 247-260; JOHN DOWLING, "Buero Vallejo's interpretation of Goya's Black Paintings", *Hispania*, 56 (1973), pp. 449-457; MARTHA T. HALSEY, "Goya in the Theater: Buero Vallejo's *El sueño de la razón*", *Kentucky Romance Quarterly*, 18

cuarenta y tres de Goya, citado en la obra "El sueño de la razón produce monstruos"⁶. Así, fue natural que Buero sintiera la atracción de Velázquez y *Las meninas*.

Este cuadro, como es bien sabido, representa una escena de la vida en el Palacio Real durante el reinado de Felipe IV. En el centro se ve a la infanta Margarita, a la edad de cinco años, hija de la segunda esposa del rey, doña Mariana de Austria. Dos meninas se encuentran a su lado. A la derecha, en primer término, hay dos enanos. Detrás de estas personas y a la derecha, un guardamujer conversa con un guardadamas. Más al fondo, en el centro, en la puerta, está José Nieto Velázquez, primo del pintor. Diego Velázquez está a la izquierda, ante un lienzo grande.

Según una descripción incluida en el catálogo del Museo del Prado, Velázquez estaba pintando un retrato de los reyes cuando fue interrumpido por el animado grupo que figura en el cuadro, y su atención se desvió hacia ellos. Los monarcas reales se reflejan en un espejo que se ve en un segundo plano, a la izquierda. Sin embargo, algunos críticos de arte, entre ellos Onieva, no han aceptado esta explicación. Ellos creen que el propósito inicial de Velázquez era pintar esta magnífica escena de elementos de la corte, y que los monarcas habían aparecido durante el proceso. Indican que el lienzo situado frente a Velázquez es muy grande para pintar a dos personas, que el rey no incluía a la reina en sus retratos y que no existe tal pintura⁷. Entonces ¿por qué también figura el pintor en el lienzo? Otra teoría mantiene que él estaba reproduciendo la situación como la veía en el espejo grande, o en una serie de espejos, y así decidió completarla, incluyéndose en ella⁸. No es mi propósito razonar sobre este aspecto ni ahondar en los muchos rasgos distintivos y méritos de la pintura, pero me parece conveniente dar alguna información más sobre la obra.

Se advierte un orden parcialmente jerárquico, que se extiende desde el perro y los enanos del primer plano a la derecha,

(1971), pp. 207-221; y JOHIS W. KRONIK, "Buero Vallejo y su sueño de la razón", *El Urogallo*, 5-6 (1970), pp. 151-155.

⁶ ANTONIO BUERO VALLEJO, *El sueño de la razón*, Madrid, Escelicer, 1970, p. 86.

⁷ ONIEVA, p. 277.

⁸ Véase PEDRO PENZOL, "Velázquez y los espejos", *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1948), pp. 227-230, y ANTONIO ROMERA, "El claro espejo de *Las Meninas*", *Atenea*, 138 (abril-junio de 1960), pp. 199-216.

siguiendo por las meninas y la infanta, radiante ésta a la luz en su vestido blanco, hasta llegar a los reyes reflejados en el espejo⁹. Yuxtapuestos a los lados, en lugares intermedios, están el pintor a la izquierda, y la dueña y el escudero a la derecha. Más al fondo, el otro señor, el primo de Velázquez, se ve en un nuevo flujo de luz. El cuadro fue originariamente catalogado como *La familia*, pero es obvio que esta designación no era adecuada. Más tarde se cambió a *Las meninas*, refiriéndose a las jóvenes que servían a la infanta.

Si tuviéramos el lienzo ante nosotros, quedaríamos encantados por lo que, a primera vista, parece ser una simple escena palaciega; pero gradualmente se apodera de nosotros su poderoso efecto tridimensional. Velázquez ha captado tan intensamente y con tanto realismo un momento del tiempo y una porción del espacio, que el observador siente que forma parte de la escena y que puede entrar y salir de ella. Este sentido de profundidad, espacio y realidad impresiona fuertemente cuando en el Museo del Prado se contempla el cuadro en un espejo colocado frente a él. Teófilo Gautier, situado en esa posición, preguntó: "Pero ¿dónde está el cuadro?". Se ha dicho que Manet, al verlo, exclamó: "Después de esto, no sé para qué pintamos los demás"¹⁰. La obra es de 1656, del último y mejor periodo del "sevillano". Muchos la consideran su obra maestra, "la perla" del Prado.

Casi todas las personas vistas en el cuadro aparecen en la obra de Buero Vallejo, *Las Meninas*. No obstante, la figura central, la infanta Margarita, no toma parte, ni tampoco la joven reina. En cambio, el papel del rey es importante. Felipe IV, nacido en 1605, era ya rey a los dieciséis años, pero a lo largo de unos veintidós años, comenzando en 1621, el poder estuvo verdaderamente en manos del Conde-Duque de Olivares.

En la pieza teatral aparecen también personajes que no existen en el cuadro. En primer lugar, María Teresa, hija de la primera esposa de Felipe, Isabel de Borbón, con unos diecisiete años en aquel entonces, sólo diez años más joven que la reina doña Mariana. Es curioso que falte ella en el cuadro, lo cual comprueba la incongruencia del primer título dado al cuadro, *La familia*. En el drama, María Teresa toma el partido de Velázquez y en una temprana, atrevida e independiente manifes-

⁹ Véase ELVIRA COLLADOS DE JARA, "El sortilegio de *Las Meninas*", *Atenea*, 133 (enero-marzo de 1959), pp. 56-63.

¹⁰ ONIEVA, pp. 269 y 266.

tación de protesta, y tal vez de mal entendimiento entre generaciones (cuando tal cosa no estaba de moda), se une a la crítica que Velázquez hace de la inepta política administrativa y del predominante descuido del bienestar del pueblo. Buero parece haberse apoyado en algunos elementos históricos para incluir este episodio en su obra¹¹. Otros defensores son Juan Mazo, discípulo y yerno de Velázquez, y Juan de Pareja, mulato y antiguo criado que había sido favorecido por Diego y que también fue pintor; más tarde él amparó a la viuda de Velázquez. Esta Juana Pacheco, hija de su maestro de pintura, es representada como celosa e incapaz. Ella se siente abandonada por su ocupadísimo y muy atareado marido.

En el drama se añade un aura de misterio con respecto a un cuadro que se pinta y se mantiene en una sala de puertas cerradas. Esto se refuerza mediante indicaciones de varios posibles conflictos, intrigas palaciegas y envidias personales, todo en marcha hacia un momento culminante y decisivo.

La oposición viene principalmente de Angelo Nardi y del primo de Velázquez, el que figura en el cuadro. Nardi era un pintor italiano que se había instalado en Madrid. Diferencias de opinión y envidia profesional le habían llevado, a él y a ciertos otros pintores de la ciudad, entre ellos Carducci, o Carducho —como era conocido en España—, a ser enemigo del maestro¹². En la obra de Buero, durante una audiencia con el rey, Nardi presenta la acusación contra Velázquez, refiriéndose a la obra que éste está pintando. Sostiene que refleja falta de respeto: las figuras bajas, el perro y los enanos, han recibido tanto relieve como las meninas y la dama. Otro cortesano agrega que los reyes ocupan un lugar vil y que apenas son visibles, mientras que Velázquez tiene una posición destacada, y así se está glorificando. Más tarde, ante el rey, el sevillano explica que el cuadro representa “una de las verdades del Palacio”¹³.

¹¹ Sánchez Cantón habla de una carta, escrita tal vez poco después de acabarse el cuadro, que dice con respecto a María Teresa: “Dícese que la Señora Infanta mayor habló los días pasados a su padre muy cuerda y ajustadamente sobre esto que está sucediendo, que tiene brío y valor para todo, y quedó el rey admirado y pensativo de lo que había oído” (cf. *ONIEVA*, p. 276).

¹² Carducci, por ejemplo, quedó muy disgustado y molesto al ganar Velázquez un concurso en el cual él había participado, y aparentemente nunca lo olvidó ni se lo perdonó (cf. *ONIEVA*, pp. 75-77).

¹³ ANTONIO BUERO VALLEJO, *Las Meninas*, 6ª ed., Madrid, Escelicer, 1972, p. 67. Todas las referencias de página en el texto se hacen por esta edi-

Pero la oposición continúa el ataque, a tal punto que el monarca decide explorar la situación y llama al pintor. En la confrontación, Velázquez es criticado por haber pintado un desnudo de mujer, de modelo vivo, acción considerada muy atrevida en la España de esa época y que bien se podría juzgar violación de la ley contra "la ejecución y exposición de imágenes lascivas" (p. 103). Aunque el cuadro en cuestión ha desaparecido, otro semejante se encuentra en la Galería Nacional de Londres. Es *La venus del espejo*, probablemente pintado en Italia. Presenta de espaldas, como suponemos hacía el otro, a la diosa desnuda, mirándose la cara en un espejo pequeño. Se reitera, así, el motivo del espejo. Velázquez, por su parte, afirma que no sólo había en España desnudos pintados por artistas extranjeros, sino que también se podían encontrar en el palacio y hasta en iglesias. Pide el mismo derecho para artistas españoles. Además, al enfrentarse con su acusador, insiste en que la lascivia, si existe, está en el ojo y la mente del espectador.

Nardi enumera las deficiencias que encuentra en la producción total de Velázquez, haciendo referencias a algunas de estas obras. Señala una posible reticencia a pintar gloriosas escenas de batallas, con la única excepción de *La rendición de Breda*, también conocida como *Las lanzas*, y declara que la obra es tan tranquila, que más parece ser una escena de corte, que la apoteosis de una gran victoria militar de España. Acusa también a Velázquez de mofarse, en general, de las figuras guerreras: se refiere al Marte velazqueño y reitera su declaración de que en las obras del sevillano es evidente una falta de respeto en el tratamiento concedido a los personajes reales. Además protesta ante la falta de verdadero ardor religioso en las pinturas de Velázquez y, por un pintor de la corte, su propensión a retratar a figuras viles, poco atractivas.

Velázquez se defiende bien contra estas acusaciones y otras que se le hacen, incluso una crítica de su "manera abreviada", estilo que ha motivado a algunas autoridades a llamar sus obras "cuadros sin acabar". Explica que sus atrevidas pinceladas anchas y la ausencia de detalle en ciertas partes son conformes a su filosofía artística de no pintar las cosas exactamente como son, sino más bien sólo como son verdaderamente vistas por el

ción. También me he aprovechado de la edición de Juan Rodríguez Castellano, *Las Meninas*, New York, Charles Scribner's Sons, 1963, con introducción y notas informativas.

ojo; así revela la impresión. Lo mismo acontece, agrega él, con sus colores.

En la escena siguiente, ante el rey y María Teresa expresa Velázquez enérgicamente sus quejas (y las de Buero) sobre las condiciones que imperan en España, "las tristezas" y "las injusticias del reinado" (p. 123); el hambre, el abuso de autoridad, los impuestos, el predominio de mentiras y de pecados de silencio: todo ello está arruinando al país. El rey, naturalmente, queda asombrado ante esta acción acusatoria por parte de quien había favorecido tanto, pero María Teresa se atreve a apoyar al pintor, insistiendo que ésa es la verdad y que el monarca tiene que elegir entre la verdad y las mentiras. Velázquez es vindicado, mantiene su cargo en la corte y continúa con el cuadro.

Durante el desarrollo del drama se hacen otras referencias a la decadencia que está desgastando a España: la bancarrota política, económica y moral, las ejecuciones, la miseria de los pobres y abandonados, la falta de oportunidades. Una comparación, que estuvo a punto de ser eliminada por los censores¹⁴, dice que "el león español ya no es más que un perro" (p. 71). El mendigo Pedro afirma que el cuadro en cuestión revela esto, porque tiene "toda la tristeza de España dentro" (p. 71).

Está claro que en esta obra Buero no se limita —una vez más— a representar un periodo histórico del pasado. Lo está relacionando con el presente, particularmente con los años que pasó España bajo la dictadura de Francisco Franco. Además, usando al estimado gran pintor como vehículo, defiende también la independencia artística e individual, el poder decidirse y seguir la inclinación personal, el derecho a ser diferente.

La técnica teatral de Buero está bien lograda. La existencia de este sólido dramaturgo en un casi yermo de producción dramática le ha ganado aceptación y elogio arrolladores. Esto ha sido reforzado por la franqueza del autor, generalmente accesible al público, a los críticos y aficionados, y por sus artículos, entre ellos alguna "autocrítica", y de vez en cuando por la defensa de una obra particular o de ciertos aspectos de su producción total. Esto facilita que se sepa y se comprenda su filosofía creativa, su propósito y su método. Muchos artículos y alguno que otro libro han sido escritos, a menudo, repitiendo estas

¹⁴ Véase PATRICIA W. O'CONNOR, "Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo", *Hispania*, 52 (1969), p. 285.

declaraciones y teorías, a veces con alguna documentación y referencias a los dramas. El resultado ha sido una reacción ante sus obras que es tal vez demasiado constante y uniforme, y no bastante perspicaz, especialmente con respecto a varios elementos que se presentan en ellas. A veces, sin embargo, un crítico se ha atrevido a ir a contrapelo, dando a conocer faltas o descuidos de mayor o de menor importancia.

Como ya se ha indicado, no fueron favorables todas las reacciones ante *Las Meninas*. Se mostró desagrado ante el movimiento brusco de escena a escena, sobre todo en la primera "parte" (acto). A pesar de la defensa ofrecida por otros escritores, que opinan que ello se hizo para sugerir las vicisitudes y la incertidumbre de la vida española del siglo diecisiete, para mí la crítica es válida, y estoy de acuerdo con los que atribuyen esta falta a flojedad de plan y de estructura. Además, aunque la participación concedida por el autor a algunas de las figuras menores que aparecen en el cuadro fue mal recibida por unos y alabada por otros, la mayor parte de la acalorada polémica se dirigió a la representación de Velázquez, y aquí las líneas de desacuerdo quedaron bien marcadas¹⁵.

No me propongo echar más leña al fuego sobre la historicidad de Diego Velázquez según lo presenta Buero; sí creo que

¹⁵ Por ejemplo, Guillermo Díaz-Plaja califica la representación de Velázquez como irreal y contraria a la historia: Cf. "Velázquez, personaje teatral", en *Cuestión de límites. Cuatro ejemplos de estéticas fronterizas*. Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 182-183. Rodríguez Méndez se quejó: "Velázquez debe ser Velázquez y no Buero Vallejo", en JAIME SALOM, ANTONIO CHIC y RODRÍGUEZ MÉNDEZ, "Los que no han hecho *Las Meninas*", *La Carreta* (Barcelona), nº 2 (1962) [pp. 7 y 20]. Gonzalo Fernández le la Mora dice que la representación de Velázquez es "absolutamente inadmisibles" y sitúa a *Las Meninas* entre las peores obras de Buero (Cf. "Demasiada fantasía", *ABC*, 17 de diciembre de 1960, p. 3). C. L. Álvarez, no compartiendo la opinión de Angel Fernández Santos, califica de "artificio" el uso de Velázquez, una explotación del artista, y describe la pieza como "desgraciada" (cf. "Un Velázquez de ocasión", *Índice*, nº 145, 1961, p. 27). Consta que Fernández Santos sí había alabado el personaje como uno de los mejores del dramaturgo, en "*Las Meninas* de Antonio Buero Vallejo", *Índice* nº 145 (1961), pp. 27-28; Ricardo Doménech agregó su admiración en "*Las Meninas* o la 'intelligentsia proscrita'", *Primer Acto* nº 19 (1961), páginas 7-8; y Buero mismo ofrece una defensa de su Velázquez, señalando la independencia de éste, en su artículo, "*¿Las Meninas es una obra necesaria?*", *La Carreta* (Barcelona), nº 2 (1962) [pp. 7 y 20]. Otros sostienen que la precisión histórica no debe ser factor de importancia: por ejemplo, Jaime Salom, quien dice: "Lo que menos importancia tiene, es si Velázquez fue o no como lo pinta el autor" (SALOM *et al.* [pp. 7 y 20]).

el pintor se vuelve de repente demasiado rebelde y acusador ante el rey, excesivamente insistente en esta muy dramática y obvia *scène à faire*. La confrontación podría aún ser real, si se presentase más en armonía con la conocida relación favorable que existía entre Felipe y el artista de la corte. Aquí me refiero a la cuestión de la *verosimilitud* dramática, la cual me parece violada en el exceso de la *intensidad*; pero no me preocupa mucho el asunto de la autenticidad de la representación de Velázquez en general. A pesar del renombre de este titán del mundo de la pintura, la historia de su vida todavía está acribillada de lagunas. Es verdad que existieron relaciones antagónicas, inclusive envidias profesionales, y aun después de su muerte los enemigos de Diego hablaron mal de él y pidieron inventarios inmediatos de sus bienes. Lo que más importa es que se trata aquí de literatura dramática y no de historia, con todo lo implícito asociado con la licencia poética y concepción artística.

El derecho creativo es tradicional en las artes y se ha manifestado por su desarrollo en general. En obras que tratan de sucesos o personajes históricos, existen ejemplos notables de interpretaciones singulares, no siempre de acuerdo con los hechos o con el carácter de la persona representada¹⁶. Sin embar-

¹⁶ Por ejemplo, Irving Stone ha logrado buen éxito en su serie de novelas históricas (sobre Miguel Angel, Abigail Adams, Mary Todd Lincoln, Rachel Jackson, Van Gogh, Jack London, Clarence Darrow y otros). En efecto, las familias Adams y Lincoln han sido tratadas por varios escritores, y Gore Vidal ha contribuido con su versión de la vida de Aaron Burr. En el teatro, Francisco Pizarro fue resucitado por Peter Shaffer con imaginación y arte dramática en su *The Royal Hunt of the Sun*. Otros escritores han aportado al tablado nuevas, aunque no siempre verídicas, dimensiones a la vida de Shakespeare (Edward Bond, *Bingo*), Bruto y la conspiración (Paul Foster, *Marcus Brutus*). Una obra dramática más reciente de Phillip Hayes Dean sobre Paul Robeson, escrita y presentada poco después de la muerte de éste, no fue aceptada por miembros de la familia y amigos del actor-cantor. Hubo una reacción de sumo interés en 1972, cuando un drama estrenado en Nueva York relativo a la muerte de Patrice Lumumba y Dag Hammarskjöld —*Murderous Angels* de Conor Cruise O'Brien— fue atacado por críticos de teatro (quienes generalmente están contra todo tipo de censura o de restricciones al escritor) por, según ellos (el subrayado es mío) haber tomado demasiadas libertades con los hechos conocidos y, en la opinión de algunos de ellos, por haber ido más allá de los derechos permitidos por la licencia artística. Brendan Gill, crítico de la revista *New Yorker*, dijo que un dramaturgo "que se le supone estar relatando hechos no debe falsificar la documentación; no debe mezclar la realidad y el ensueño; no debe introducir ficciones convenientes para conseguir buen

go, a despecho de algunas —pocas— protestas contra estas designadas variaciones, la tendencia, salvo en casos de tratamientos inmoderados, ha sido, para autores, artistas y amparadores de las artes, la de defender estas obras dentro de la esfera de la libertad creativa. Debemos tener en cuenta que Buero mismo le dio al drama que estamos considerando el subtítulo de "Fantasía velazqueña en dos partes" y que justificó claramente su proceso: "Yo he dicho que no intenté historia estricta sino drama"¹⁷.

Más censurables me parecen ciertas técnicas teatrales empleadas por Buero, especialmente una no bien examinada por la mayoría de los críticos e inclusive ponderada por algunos comentaristas. Me refiero a los papeles de los dos mendigos. No estoy tanto en desacuerdo con el de Martín, que representa, en vestido y aspecto, el modelo que había usado el artista dieciséis años antes para su pintura de Menipo, filósofo cínico de Grecia. Al comienzo del drama él se identifica, presenta al público a su compañero, proporciona el año de la acción (1656) y el lugar de la escena e indica que la historia "pudo ser verdadera" (p. 12). Fuera de algunas breves entradas, generalmente con su compañero, la otra contribución importante suya es la de cerrar la acción, repitiendo algunas de las frases claves de la pieza, al tomar los actores sus lugares en el escenario en un *tableau* que representa el cuadro *Las meninas*. Estos también hacen algunos comentarios, entre ellos el del enano que manda al "león" despertar. Se oye a Velázquez gritar "Pedro... Pedro..." (p. 28), al terminarse el drama. Corresponde a Martín servir de narrador o comentarista, recurso teatral de larga tradición, que en algún caso —como en *Our Town*, de Thornton Wilder— alcanza el papel de verdadero director de escena. Pero el papel de Martín es sosegado, más controlado¹⁸.

efecto dramático o una llamada verdad 'superior'; no debe aprovecharse de la ignorancia de su público para engañarlo como polemista". (Ésta y otras traducciones incluidas en este artículo son mías). Véase LOUIS CALTA, "Critics Deplore; 'Theater of Fact'", *New York Times*, 4 de enero de 1972, p. 28.

¹⁷ Lo dijo en relación con la figura de Esquilache en *Un soñador para un pueblo*: véase "Tres preguntas a Buero Vallejo", *Insula*, nº 147 (1959), p. 4.

¹⁸ Otro caso de empleo de este recurso por parte de Buero, pero más elaborado, se encuentra en *El tragaluz*, donde hay dos comentaristas, llamados "investigadores", que le explican al público varias acciones. Algunos críticos opinan que no son necesarios y que inclusive resultan intrusos. Véase

Es más bien el de Pedro Briones el que no satisface. Corresponde al modelo usado por Velázquez para su Esopo, cuadro también pintado dieciséis años antes. Briones es un desgraciado, una ruina humana, una figura trágica que aparece inesperadamente en la casa de Velázquez. Es hospedado afablemente por el pintor, movido a compasión por la triste vida de su visitante: esperanzas perdidas de ser pintor (cf. el propio Buero) por falta de oportunidades, acusación injusta de robo, por lo que fue condenado a pasar seis años en galeras, servicio militar durante el cual mató a su inescrupuloso oficial superior, prófugo de la justicia que, además, fomentó levantamientos contra los impuestos, de los cuales fueron víctimas dos jueces. No obstante todo eso y el patente disgusto de su esposa, el pintor recibe en su casa a ese demacrado bulto de huesos y poca carne. Velázquez se considera recompensado, porque este abandonado, en parte ciego, reconoce grandes valores en sus pinturas que han escapado a otros y porque él, más que cualquier otra persona, percibe lo que el artista está tratando de conseguir en su obra general y lo que representa el cuadro en cuestión¹⁹. Velázquez le confiesa que da más importancia a su evaluación que a la del rey, aunque éste determinaría si podría terminarlo y —podemos agregar— a pesar del hecho de que el rey mismo presumía de pintor.

El propósito del autor está bien claro. Ha empleado a Pedro como un símbolo patético de lo que era y, hasta cierto punto, todavía ha sido en este siglo el mal de España. Al desarrollarse plenamente este potencial, en su aspecto de miserable, con su vida de persecución y su muerte al fin del drama, al tratar de escapar de la justicia, Pedro llega a ser una fuerza catalítica que

JOSÉ MARÍA DE QUINTO, "El tragaluz, de Buero Vallejo", *Insula*, nº 252 (1967), pp. 15-16.

¹⁹ Para la ceguera y su función en las obras de Buero, véase en particular sus dramas *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, y reseñas y artículos sobre ellos, incluyendo la explicación del propio Buero, "La ceguera en mi teatro", en *La Carreta* (Barcelona), nº 12 (1963), p. 5. También se trata en varios libros sobre Buero, por ejemplo, en RICARDO DOMÉNECH, *El teatro de Buero Vallejo; una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 53-62; WILLIAM P. GIULIANO, *Buero Vallejo, Sastra y el teatro de su tiempo*, Long Island City, New York, Las Américas, 1971, pp. 87-92 y 120-124; MARTHA T. HASLEY, *Antonio Buero Vallejo*, New York, Twayne, 1973, pp. 40-42, 99-104, 137-143 y 149-150; y JULIO MATHIAS, *Buero Vallejo*, Madrid, EPESA, 1975, pp. 72-75.

impele la acción desafiadora de Velázquez ante su rey y patrono, el cual, sorprendido, la toma como forma de rebeldía.

Que no haya equívoco. No me opongo a que se incluya y se use esta figura en la obra, sea como perspectiva histórica, sea como recurso teatral en sí. Lo que me preocupa es la *intensidad* del empleo, la presencia desproporcionada y la inverosímil concentración y dependencia puesta en ella, hasta el punto de llegar a ser el *deus ex machina* de la trama. Pedro se desliza por la acción como fantasma. Tal vez ésta fuese la intención del autor, pero para mí estorba lo que, fuera de esto, forma una representación bien lograda del ambiente de un periodo histórico importante. Este entremetimiento fue bien obvio y confirmado durante un examen cuidadoso al cual fue sometida la obra durante un estudio que de ella hice en España. Pedro permanece en escena una tercera parte del tiempo y es mencionado o se alude a él en otros casos, formando así un elemento activo en un cuarenta por ciento de la producción total. Igualmente, el que figure como punto oficial en el careo de Velázquez con el monarca resulta un tanto inverosímil. En la presencia de éste, Velázquez llama inclusive al desgraciado "mi único amigo verdadero" (p. 122), ante el asombro del rey. ¡Y el pintor agrega que quiere ser digno de él!

No es tanto la impresión de torcimiento de los *hechos* lo que me deja insatisfecho. Es más bien el hecho de haberse torcido la *impresión* del periodo que se presenta. Va contra la unidad de ambiente, composición y equilibrio. Buero ha comprendido y ha trasplantado admirablemente al escenario el espíritu de la corte de España del siglo XVII; ha dotado a sus personajes de una sensación de vida y de ser y, como hizo Velázquez en sus cuadros, ha logrado captar vivamente un momento histórico, una escena en el tiempo. De un modo u otro, magistralmente, lo ha hecho parecer real y relacionado con la existencia contemporánea de su país. El excesivo énfasis puesto en el papel del desgraciado, resulta algo incompatible, produce un efecto chocante y disminuye lo que es, de otro modo, una reconstrucción experta.

Aclaro que soy admirador de Buero Vallejo y de sus obras. He apoyado esfuerzos para conseguirle más honores y mayor reconocimiento internacional. Sin embargo, en nuestra admiración de su pericia y su arte no debemos cometer la falta de no encontrarle ninguna a él. Tal vez, como se ha dicho, las limitaciones del artista son a menudo las de la época; las virtudes

son de él. O, como dijo Coleridge, "las faltas de los grandes autores son generalmente excelencias llevadas a exceso".

Como epílogo, puedo agregar que Velázquez siguió pintando, completando, entre otras obras, *Las hilanderas*, otro cuadro maestro en técnica, luz y profundidad. No obstante, sus cargos en la corte (era aposentador del rey) interfirieron en sus deberes de artista. Estuvo ocupadísimo haciendo arreglos de boda para el casamiento real de María Teresa y Luis XIV de Francia. El rey Felipe —contento finalmente con el heredero varón— había accedido a los deseos del monarca francés, y María Teresa había renunciado a sus derechos a la corona española. Pero, en una de las ironías de la historia, sería su nieto Phillipe d'Anjou quien, con la muerte de Carlos III, último representante de la casa de Austria, sería coronado, en 1700, como Felipe V de España, instaurando así la dinastía Borbón en el país. Estas actividades adicionales y los viajes cansaron a Velázquez y, después de una noticia prematura de su muerte, murió en efecto el 6 de agosto de 1660 a la edad de sesenta y un años.

Algo antes, Felipe IV había decidido honrar a su súbdito, el cual —reconocía— dejaría al mundo el sello de su genialidad, glorificando a España y a la familia real. Le propuso para que recibiera la codiciada Orden de Santiago, pero la aprobación no había de ser fácil. La Sociedad insistía en imponer condiciones rigurosas, relativas a la limpieza de sangre y al estado de nobleza. Demoraba el proceso artificialmente, alegando que las pruebas no eran todavía completamente satisfactorias. El rey, que no estaba en vena para ser contrariado, nombró a Velázquez noble por decreto real, asegurando así su elegibilidad. Pero la Orden de Santiago no quedó satisfecha con esta solución. Ningún miembro se presentó en el velatorio, aunque el rey había ordenado vestir a Velázquez en el hábito del capítulo. Quizá como otra afirmación real de autoridad, que sellaba su victoria para siempre, y a modo de último homenaje al pintor, Felipe, después de la muerte de Velázquez, pintó o hizo pintar²⁰, tal vez por el yerno del artista, Juan Mazo, la cruz, símbolo de la Orden de Santiago, que ostenta Velázquez en el cuadro de *Las meninas*.

Buero Vallejo hizo buena elección al tomar a Velázquez, y a uno de los grandes cuadros de todos los tiempos, como inspi-

²⁰ ONIEVA, pp. 318-322.

ración y motivo para la trama de *Las Meninas*, un excelente drama dentro de la mejor tradición del teatro español. Ambas obras, una del Renacimiento y la otra contemporánea, nos han dado —en palabras de Eugenio d'Ors, referidas a los principales cuadros de Velázquez— “unas ventanas abiertas a la realidad”²¹.

ÓSCAR FERNÁNDEZ

University of Iowa.

²¹ EUGENIO D'ORS, “Diego de Silva Velázquez”, *Mundo Hispánico*, nº 155 (febrero de 1961), p. 5.