

**Carlos Jiménez Llamas**

**Consejería de Desarrollo Educativo y Formación  
Profesional de la Junta de Andalucía**

<https://orcid.org/0009-0006-6736-3297> 

## **Los rostros perdidos de Velázquez**

Velázquez's lost faces

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2023.i05.06>

ISSN:1697-6479 . Núm. 5 -- Año 2023. pp: 94-104

Recibido el : 15-11-2023

Aceptado el : 30-11-2023

**Resumen:**

Velázquez es un pintor universal, referente de la pintura española del siglo XVII y del barroco europeo. La destreza del pintor ha sido siempre demostrada por los críticos e historiadores del arte a lo largo de cuatro siglos. En este artículo, exploraremos algunos rostros perdidos de Velázquez poniendo como ejemplos algunos cuadros. Desentrañaremos la maestría con la que retrató de forma especial a algunos personajes en éstos. Nos adentraremos de una forma superficial en el análisis de dónde se encuentran esa característica y por qué ha pasado siempre desapercibida para el espectador, siendo siempre un motivo secundario de observación que se convierte en una técnica muy usada por el pintor.

**Palabras Clave:** Velázquez, miradas, siglo XVII, Sevilla, Madrid, barroco, naturalismo, realismo, perspectiva aérea.

**Abstrac:**

Velázquez is a universal painter, a reference of 17th-century Spanish painting and the European Baroque. The skill of the painter has always been demonstrated by critics and art historians over four centuries. In this article, we will explore the lost faces of Velázquez with some paintings as examples. We will unravel the mastery with which he portrayed some characters in theses in a special way. We will enter in a superficial way into the analysis of where that characteristic is and why it has always gone unnoticed by the viewer, always being a secondary reason for observation which becomes a technique widely used by the painter.

**Key words:** Velázquez, looks, 17th century, Seville, Madrid, baroque, naturalism, realism, aerial perspective.

Decía Jacques Aumont que *“la imagen mental no es, pues, una especie de fotografía interior de la realidad, sino una representación codificada de la realidad”*. Quizás llevara razón, si lo miramos desde el punto de vista del que observa la obra. Los grandes artistas como Picasso, Dalí o Velázquez han dejado siempre una puerta abierta a la imaginación del espectador; es, en el momento de la observación directa, donde el receptor de la imagen se pregunta qué ha querido expresar el autor. Estas interpretaciones aparecen sobretodo con las Vanguardias a lo largo del siglo XX siendo en demasía las críticas, juicios y análisis que se han hecho sobre obras concretas. En muchas ocasiones, se le ha preguntado al propio autor, en vida de éste, para tener un conocimiento iconográfico o sociológico más exhaustivo.

Las interpretaciones del que observa han llegado a crear más controversias entre los propios críticos. Los artistas nunca han sido propensos a contar la lectura iconográfica de sus obras. No por ello, si recorremos cuatro siglos atrás, nos encontramos un Velázquez que, aún trabajando para la Corte, siempre tuvo un carácter reservado y celoso de sus obras. (Aumont, J., 1992).

Con motivo del Cuarto Centenario de la llegada de Velázquez a la Corte española, me animo a escribir estas líneas sobre Velázquez, tarea ardua y complicada. ¿Qué no se ha escrito de este magnífico pintor del siglo XVII? Lo haré de una forma discreta y divulgativa, y para ello he buscado y desgranado algunas curiosidades y características que residen en sus cuadros; objetos, personajes, anécdotas, misterios, técnicas o lugares.

A Velázquez siempre se le ha considerado el genio español por antonomasia, revolucionario en la técnica, con originalidad, precursor del impresionismo, autor de la perspectiva aérea, y de muchas otras características propias de un pintor que bebió de las fuentes y técnicas del Barroco pleno. Es cierto que, a Velázquez se le ha considerado un autor realista, característica que es evidente en casi todos sus cuadros, bien por los ambientes, por las escenas costumbristas, por la temática, o bien por el producto final que es la obra en sí misma. Pero, si algo no le falta en sus obras, tanto las de su etapa sevillana, madrileña e italiana, es el concepto de lo irreal o irrealizado, inacabado, abocetado, etc..., le podríamos llamar de muchas formas.

*El naturalismo de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son... fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen... Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva a la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre en su realidad, es decir, en tanto que viables, los cuerpos son imprecisos* (Ortega y Gasset, 1925).

¿Qué diferencia podemos buscar entre lo real, lo preciso y lo natural? Es cuando Velázquez pinta lo natural y no lo real, de ahí que la acuñación de Realismo a su pintura haya quedado un poco obsoleta. Velázquez no pinta escenas de manera fiel y detallada,

como podríamos observar en el cuadro de la *Rendición de Breda o Las Lanzas*, ya que se inventa el paisaje donde transcurre la escena. El pintor sevillano tampoco pinta interiores con precisión, dispone a los personajes sobre fondos neutrales y a los objetos en perspectiva aérea, enseñándonos el fondo de los cuencos o cazuelas como hace en la *Vieja friendo huevos*. Sin embargo, el pintor engaña al receptor con lo Natural, captura la apariencia esencial de la realidad, se enfoca en lo simple, en lo armónico como en la silueta corporal de la *Venus del Espejo*, y nos deja muchas formas en lo subjetivo, distorsionado, esfumado, inacabado, y ahí también veremos a personajes que jamás conoceremos.

La expresión y la mirada de sus personajes están llenas de expresión, aunque algunas no llegase a pintarlas, no son más que una mancha de óleo gris, un matiz que irradia naturalidad al resto de la obra.

Hay una característica que Velázquez conoció de sus contemporáneos de la escuela sevillana, y es el punto de fuga asimétrico en los ojos, en las formas de hacer los rostros de algunos personajes. Esta característica atípica pero peculiar, propia del dramatismo barroco, la podemos encontrar en imágenes universales como en *Nuestra Señora de la Esperanza Macarena*, en el *Cristo de la Clemencia o de los Cálices de la Catedral de Sevilla de Juan Martínez Montañés*, o en la *Virgen de las Fiebras de la Parroquia de la Magdalena*, por citar algunas obras diferentes. Pero, claro está que Velázquez no era escultor, aunque posiblemente conociera el hacer de otras artes para emplearlo en la pintura. Para ello, podríamos citar algunas obras de sus maestros dónde encontramos esos ojos a *la virulé*, que viene del francés girar o voltear, una expresión que mira hacia varias direcciones y que posiblemente le enseñara Francisco Pacheco. Su maestro y suegro, nos muestra esta característica en *Santa Inés*, como se puede apreciar en la (Figura 1). Igualmente, su otro maestro Francisco Herrera *El Viejo* hizo uso de esta extravagancia como podemos comprobar en su obra *San Francisco* (Figura 2), una imagen que mira con ternura al Cielo, pero que desvía el ángulo de un ojo con respecto al otro, iconografía que se va a seguir practicando por diferentes artistas a lo largo del



Fig.1. (Detalle) Santa Inés. Francisco Pacheco. 1603.

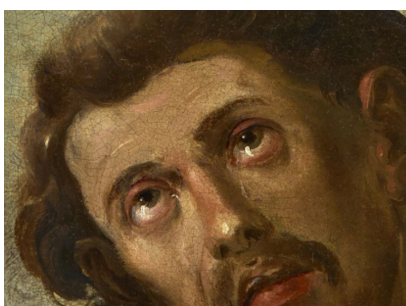


Fig. 2 . (Detalle). San Francisco. Herrera el Viejo. 1635



Fig. 3. (Detalle). Stmo. Cristo de la Expiración, el Cachorro. 1682.

siglo XVII, como podemos observar en el *Cristo de la Expiración o del Cahorro* (Figura 3), de Francisco Antonio Ruíz Gijón.

Podríamos puntualizar un antes y un después según qué temática ejecutara. Ciertamente, que en su etapa sevillana, la mayoría fueron temas religiosos o populares, donde el autor siguió consejos de su maestro y suegro Francisco Pacheco. Hay que recordar que, éste fue censor de pinturas del Santo Oficio, aunque este asunto parece que no le proporcionó a Velázquez ninguna inquietud, ya que siempre fue un autor de iconografías fieles a lo que se dictaba, y lo hizo siempre a través de mensajes y símbolos que impuso la Contrarreforma. Según Camón Aznar, Velázquez “*muestra la falta de sentido místico [...], no hay en estas obras idealidad ni raptos religiosos que transfigure expresiones y materia*”. Independientemente de cumplir con las normas del Santo Oficio, para Velázquez era más fácil aceptarlas que complicarse la vida. Son muchos los estudiosos del artista e historiadores del arte los que han recogido apuntes sobre su posible “*back ground familiar con objeto de ocultar para su ingreso en la orden militar*”<sup>2</sup>. Este asunto tenía que ver con la “limpieza de sangre” que había en España en aquella época, una incógnita que aún hoy se plantea, si la procedencia de Velázquez era morisca o judía. Volviendo a las técnicas brumosas, asimétricas, irreales o inconclusas, podemos destacar los ojos y miradas con las que el autor que nos ocupa pintó a sus personajes. Fuesen imágenes de Santos, imágenes populares, modelos como Diego de Melgar “el aldeanillo”, bufones, Velázquez le va a dar a sus obras una capa de cola y polvo de mármol o de rosa-ladrillo. Esta peculiaridad la vamos a observar en muchos de sus fondos neutros y grises, de ahí, que el autor pintara hendiduras en los ojos con formas vacías de contenidos en las cavidades oculares. Esos grises y neutros subyacen en esa zona, dando la sensación de que los personajes representados carezcan de realismo y aparenten tener las miradas perdidas. En esta segunda característica que hemos destacado en las miradas, parecen inmortalizar nuevamente momentos y escenas, un hecho que podemos comprobar en muchos de sus cuadros. Seguidamente vamos a comentar varios detalles de



Fig. 4 . (Detalle). *La Rendición de Breda*. Museo Del Prado. 1634.

algunas obras, como por ejemplo en la *Rendición de Breda o de las Lanzas* (Fig. 4), que se encuentra en el Museo Del Prado. Si nos acercamos y nos detenemos en el cuadro, independientemente de la escena central, que es la que le da vida y sentido a la temática del mismo, podemos observar un personaje que casi no se aprecia y que está dispuesto en sentido contrario a la escena que está sucediendo en ese momento; decía el escritor

<sup>1</sup> José Camón Aznar fue un gran conocedor de la figura de Velázquez y de la pintura española.

<sup>2</sup> Esta cita la contempla el Catedrático Rafael Cómez Ramos, donde a su vez cita a K. Ingram, en su artículo del Laboratorio de Arte nº 15-2002, de la Universidad de Sevilla.

Eugenio Montes en una exaltación patriótica y refiriéndose a esta obra “*con más de cien años de vejez y la Muerte en los ojos, las tropas del Imperio rinden Breda un buen día*”. Es interesante la cita, ya que es cierto el hecho histórico y el cansancio de las tropas en aquellas tierras, pero tan sólo un soldado de “los tercios” es representado por Velázquez de forma abatida, y con rostro fantasmagórico propio de los signos de la muerte.

Seguimos en el Museo Del Prado, y nos encontramos con una obra llena de colorido, de temática religiosa, es la *Coronación de la Virgen*. En esta obra podemos encontrar unas imágenes donde predominan los rojos, los violetas y un resaltado azul del manto que atrae la mirada del fiel, dejando de lado los representados. A la izquierda aparece Jesucristo que mira en oblicuo hacia el infinito; y a la derecha un Padre Eterno, representado calvo y con los ojos cerrados; en el centro una Virgen María adolescente que asciende a los Cielos, una imagen muy lejos de la iconografía impuesta y con los ojos cerrados, una técnica muy montañesina. ¿Qué similitud podemos encontrar de una imagen pictórica que hace Velázquez en 1641-1644 y una obra escultórica que hace Juan Martínez Montañés sobre la Virgen, que ha pasado a la Historia del Arte como *la Cieguecita*? Ambas, tienen las mismas formas fisiológicas, una cabeza descubierta, con ralla en medio de los cabellos caídos por encima de las orejas a cada lado de cada rostro, y una mirada perdida hacia abajo, con ojos entreabiertos o casi cerrados, una iconografía que les sirvió a ambos artistas en formatos diferentes y en pasajes distintos de la vida de la Virgen. En la Figura 5, observamos una Virgen niña en bulto redondo en madera policromada donde se representa la Inmaculada Concepción y en la Figura 6 vemos una imagen pictórica donde nos muestra la Coronación de la Virgen. Sin embargo, aunque sean pasajes que se deben representar de distinta forma, Velázquez toma la iconografía del Tratado del Arte de la Pintura de Francisco Pacheco, su yerno, que, a su vez, diez años antes le sirvió también de postulado iconográfico a Martínez Montañés, y que con toda probabilidad el propio Pacheco policromara. Por tanto, Velázquez de una forma muy sutil, se salva nuevamente de la llamada de atención que le pudiera ocasionar el Santo Oficio, y nos deja símbolos de libertad como creador, nuevamente nos engaña al espectador haciéndonos ver una Virgen que en ningún momento podía ser la de una adolescente hermosa que asciende al Cielo<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Recoge Francisco Pacheco en su Tratado del arte de la pintura sobre cómo representar a la Virgen: “...hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio, esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel...”



Fig. 5. Inmaculada Concepción, la Cieguecita. (Detalle). Juan Martínez Montañés. Catedral de Sevilla. 1629-31.



Fig. 6. La coronación de la Virgen. Diego Velázquez. 1641-44. Museo Del Prado. Madrid.



Fig. 7. Coronación de la Virgen. (Detalle).

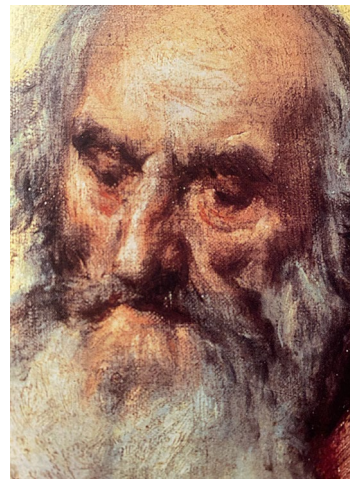


Fig. 8. Coronación de la Virgen. (Detalle del Padre Eterno).

En la Galería Nacional de Londres podemos ver una de las obras más universales del Arte, la *Venus del espejo*. Una obra que fue realizada en Roma, y que por su color y su pincelada tan difuminada, los estudiosos en la materia, la han catalogado siempre como una obra de su etapa italiana. Lo primero que hay que destacar es su controvertida temática, donde se representa el cuerpo de una mujer desnuda y de espaldas, aunque el pintor lo camuflara con el título de Venus, colocando a un Cupido sujetando un espejo donde se refleja la cara de la modelo. El uso del espejo como juego óptico en Velázquez es muy frecuente, y en esta obra utiliza el espejo para no acabar la imagen del rostro de la modelo, la difumina dentro del



Fig. 9. *La Venus del Espejo*. 1650. Velázquez. Galería Nacional de Londres.

mismo, como un reflejo. En esta obra no vamos a fijar nunca la mirada en el espejo, sino en la silueta corporal, llena de sensualidad, una escena inmortalizada, una exaltación de la belleza femenina. En el espejo hay una mirada oculta bajo el rostro, nuevamente el autor no nos ha desvelado de quien se trata, ni qué modelo utilizó para ello, ya que realmente la difumina en el espejo. Aunque estudios recientes, nos ha permitido sacar a la luz que la representada en dicha obra es la pintora Flaminia Triva, con la que Velázquez tuvo una relación sentimental, y fruto de ello tuvo un hijo, Antonio De Silva. De ahí, que podamos extraer como conclusión la probabilidad de que el pintor sevillano nos quisiera ocultar la cara de la Venus, mostrándonos así una nueva estampa inconclusa, otra mirada perdida (Portús, J., 2004).

Volvemos al Museo del Prado en Madrid, y sin entrar en detalles precisos de la obra, puesto que es la más universal del artista e incluso una de las más conocidas en la Historia del Arte, nos adentramos en una de las particularidades intrínsecas de las *Meninas*. Primeramente, he de destacar que en el cuadro todos son miradas perdidas, ninguno de los personajes dispuestos en la pintura tienen conexión entre ellos, todos se encuentran conectados en un todo. Las imágenes son naturales y reales, sin embargo, vuelve a llamar la atención los representados en el fondo, sin saber aún a ciencia cierta por los críticos si es un cuadro, un espejo, etc. Justo al lado, está el aposentador, que abre la puerta y que a la inversa nuestra hace también de espectador de la escena que se está llevando a cabo



Fig.10. *Las Meninas*. 1656. (Detalle). Diego Velázquez. Museo Del Prado. Madrid.



en ese momento. La participación de adentrarnos como espectador en la obra es una característica propia del barroco español. En esta obra nos encontramos un nuevo visitante de escena, que es esta figura fantasmagórica, donde sólo vemos una mancha y una cara sin rostro, con ojos difuminados, técnica que vuelve a emplear el autor, dejando libre a la imaginación del que está en este lado de la obra.

Otro cuadro que podemos observar en el Museo Del Prado es Mercurio y Argos, de 1659. Estos dos personajes de la mitología griega son representados dentro de un paisaje a la manera italiana, teniendo en cuenta la fecha de la obra y la técnica con la que hace la obra es propia de sus aprendizajes adquiridos en su estancia en Italia. Aunque hay quien ve influencias de diferentes autores, cita Javier Portús, como del *desnudo bronceo encima de la escena de la vigilia de Ezequías en la Capilla Sixtina* (Portús, J, 2004). Pero

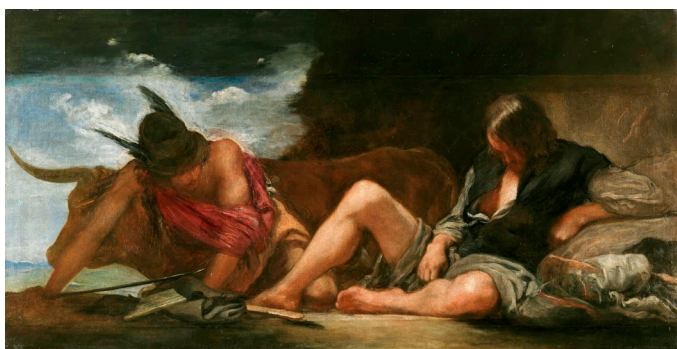


Fig. 11. Mercurio y Argos. 1659. Velázquez. Museo Del Prado, Madrid.

recordando esta estancia en Roma, no está menos exento de otros parecidos e influencias como por ejemplo del propio Leonardo da Vinci, en su obra *San Jerónimo*, que hoy se encuentra en la pinacoteca vaticana, aunque el cuadro tuvo diferentes caminos y recorridos a lo largo de estos siglos. Posiblemente, Velázquez

conociera este cuadro que le inspiró para hacer su obra de Mercurio y Argos, similitud que vemos en la disposición de los personajes en una cumbre rocosa con cueva, donde los representados se encuentran agachados y en la que ambos autores han destacado la musculatura de las piernas; utiliza tonos grisáceos para los fondos de paisajes, lo que Colalucci denominó *técnica de pintura dactilar y manual* o lo que conocemos como esfumado con transiciones fluidas. En ambos cuadros se incluye un animal; en la escena de Velázquez aparece una vaca que representa a la joven Ío, cuando se transforma para que no sea descubierta y seducida por Júpiter; y en la escena de Leonardo aparece un león símbolo de San Jerónimo.

Esta característica del abocetado, lo inacabado, la fluidez, el esfumado casi dos siglos después, interpretado por nuestro pintor sevillano, propia de sus aprendizajes en su estancia en las diferentes ciudades italianas. Debemos tener en cuenta que siempre se habla de un Velázquez en Roma, en la Villa Médicis en Florencia; pero también tenemos constancia de que Velázquez viajó y conoció otras ciudades italianas, como Venecia, Génova y Milán. Quizás, en esta última es donde vio esta obra de San Jerónimo que luego influenció en su Mercurio y Argos, una obra que no es de las más glorificadas, pero no se encuentra exenta de encanto y de técnicas diferentes de su última etapa. Si a estas características, le unimos el pasaje mitológico, en el que el príncipe Argos, que lo era

del Peloponeso y que dice la leyenda que tenía cien ojos, le damos más misterios a esta obra si conocemos la iconografía. Porque si vamos al Prado y nos postramos ante esta obra, lo primero que haremos es buscar los múltiples ojos, sin embargo, nos encontraremos un personaje recostado sobre una roca, con la mirada perdida y dormida hacia abajo, un hombre más propio de la picaresca cervantina, o de aquellas escenas costumbristas que quedaron atrás en su etapa sevillana.

*“Y he aquí que nuestro Velázquez, reúne unos cuantos ganapanes, unos pícaros, hez de la ciudad, sucios, ladinos e inertes. Y les dice: Venid, que vamos a burlarnos de los dioses. En medio de la viña desnuda, a un mozancón rollizo, de carne linfática, le pondré una hojas de vid en torno a la cabeza. Este será Baco...”*, hacía esta descripción José Ortega y Gasset sobre el cuadro del Triunfo de Baco o Los Borrachos. Una obra que igualmente

podemos ver en el Museo Del Prado, en el que el autor ha reunido una serie de pícaros, campesinos, personajes populares que Velázquez ya había utilizado en otras obras suyas de la etapa sevillana. Todos ellos rodean al muchacho semidesnudo que se encuentra en el centro de la escena, que es mitad costumbrista y mitad mitológica; una naturaleza muerta a los pies de Baco, y un personaje inacabado en el



Fig. 12. El triunfo de Baco. Velázquez. Museo Del Prado. 1628-1629.

lado izquierdo, de espaldas al espectador y que le hace honores a Baco. Es un hombre desconocido, sólo sabemos que lleva cuatro siglos en el mismo sitio, no conocemos su rostro, ni su mirada, ni su gesto; igual hizo en su obra *La túnica de José*, donde dispone a un personaje en la parte derecha de espaldas al espectador, característica muy natural que utiliza el pintor, que nos inquieta y nos gusta a la vez. Y volviendo a la de antes, ¿por qué pintó a uno de ellos de espaldas en forma de silueta, de mancha oscura, sin diálogo, rompiendo toda escena de luz, creándonos incógnitas y misterios durante tantos siglos? Secretos de rostros inconclusos, rostros que no están, miradas perdidas, personajes de espaldas; son los secretos que Velázquez se llevó con él para siempre.

## Referencias

- Camón Aznar, José (1964). Velázquez. España: Madrid. España-Calpe.
- Campoy, Antonio M. (1983). Velázquez. España: Madrid. Cursa Editorial.
- Gállego, Julián (1994). Velázquez en Sevilla. España: Sevilla. Arte Hispalense, Excma. diputación de Sevilla.
- Ortega y Gasset, José (1925). La deshumanización del Arte. España. Revista de Occidente.
- Portús, Javier, (2004). Velázquez. Italia: Florencia. RCS Libri.
- Zöllner, Frank (2011). Leonardo da Vinci. Taschen.