

VELAZQUEZ

Velázquez nace en 1599, Ribera en 1591, Zurbarán en 1598, Alonso Cano en 1601, Claudio Lorena en 1600, Poussin en 1593, Van Dyck en 1599. Todos estos famosos pinceles pertenecen a la misma generación. Entre las plumas españolas, coetáneas de Velásquez, las más conocidas en Europa son Calderón, 1600 y Gracián, 1601. Conviene presentar, desde luego a nuestro pintor moviéndose entre esa fauna de pluma y pelo. En cambio sorprenderá la advertencia –y lo hago precisamente para producir determinado choc en el lector—que a esa generación pertenece también Descartes, 1596.

La vida de Velásquez es una de las más sencillas que un hombre haya podido vivir jamás. Si atendemos a la altitud de su figura histórica, extraña que poseamos tan poco datos sobre esa vida. El historiador suele ser voracísimo en materia de datos: todos le parecen pocos. Se presenta casi siempre ante nosotros insatisfecho y hambriento hasta el punto de que, conmovidos, nos da la gana de falsificar algunos para echárselos entre los dientes y que el hombre mastique. La razón de esta incontinente «datofagia» es que el historiados procura de ordinario evitar fatigas a su cabeza y preferiría que la historia se compusiese por sí misma, espontáneamente, como las islas de coral –a fuerza de datos. Pero la verdad es que, aunque poseyésemos todos los datos imaginables, no tendríamos historia y que con muchos menos de los que ya hay podría existir algo que, remotamente siquiera, se pareciese a una Historia del Hombre.

En el caso de Velásquez la escasez de datos tiene un carácter curioso. Sabemos poco de su vida; pero ese poco nos descubre que, en rigor, no necesitamos saber más, porque basta para revelarnos que a Velásquez no le paso en toda su vida más que una cosa importante, entre las que se puedan averiguar mediante datos: ser nombrado pintor del rey cuando contaba veinticuatro años. El resto de la vida visible de Velásquez es pasmosa cotidianidad. Se suelen citar otros tres hechos que quiebran la monotonía de esa larga existencia. Pues Velásquez muere a los sesenta y un años, precisamente en ese año de la vida que los antiguos –más observadores que nosotros de la difícil realidad que es vivir– consideraban como el más peligroso y del cual Augusto, en uno de los pocos trozos de sus cartas que han llegado hasta nosotros, nos dice alborozado que acaba de trasponerlo. Aquellos tres hechos son: la convivencia con Rubens, que está en Madrid ocho meses en 1628-1629, y los dos viajes a Italia, en 1629 y en 1649. No pretendo decretar –y menos aquí donde no puedo extenderme en pruebas y discusiones– que estos tres hechos sean indiferentes, pero si afirmo que no son, de verdad, importantes. No vale emplear los adjetivos vagorosamente. En una biografía es importante un hecho cuando al suprimirlo, mediante una construcción imaginaria, nos vemos obligados a modificar, también imaginariamente, la trayectoria de esa existencia. Esto acontecería si fantaseásemos que Velásquez no hubiera sido nombrado «pintor del rey» o que hubiese llegado a ese honor y puesto mucho más entrado en años. Entonces habríamos tenido otro Velásquez, ya veremos cual. Hubiera sido pues, como si imagináramos un Goethe sin Weimar. ¡He aquí por cierto un tema para un estupendo libro que debía estar ya escrito ¡Goethe sin Weimar! Ahora bien, nada puede hacernos ver que la obra y la vida de Velázquez, sin los dos viajes a Italia, hubiesen sido distintas. Sólo habría traído consigo la supresión de “La fragua de Vulcano”,

la “Túnica de José” y “La Tentación de Tomás de Aquino”, los tres cuadros más equívocos de toda su obra, en la que constituyen un extraño paréntesis sin comunicación –salvo, naturalmente, los rasgos generales de su pintar- con lo antecedente ni con lo consecuente. El único efecto claro de esos viajes que en Velázquez percibimos es que vuelve siempre de ellos tonificado, como quien vuelve de una cura de aire libre.

Mayor fue el influjo del encuentro con Rubens, que facilitó su íntima liberación ayudándole a perforar la película de provincialismo que envolvía la vida española de aquel tiempo, a pesar de que era aún España el poder preponderante en el mundo. Pero nadie que haya intentado construirse con alguna precisión como era el hombre Velázquez, puede dudar que no habría tardado mucho más en romper por su propia inspiración esa costra limitadora. Se trata precisamente de una de las criaturas más resueltas secretamente –es decir, sin gesticulaciones ni retórica- a existir desde sí misma, a obedecer sólo sus propias resoluciones, que eran tenacísimas e indeformables.

Con esas reservas, no hay inconveniente en decir que la vida de Velázquez se articula espontáneamente en cuatro periodos, de la siguiente manera:

1º. 1599-1623. Diego de Silva Velázquez nace en Sevilla de una familia oriunda de Portugal, por parte de padre, los Silva de Oporto. El abuelo había emigrado a Andalucía arrastrando algunos aunque sobrios haberes y una intensa tradición doméstica de antigua y elevada nobleza. Muy pronto reveló Diego dotes extraordinarias para el dibujo y la pintura. A los trece años entra como discípulo en el taller de Francisco de Herrera, hombre atrabiliario, artista con más impetuosidad que talento, pero que camina por buenas pistas. No se puede negar que Herrera el Viejo, aunque pintor sin calidad, braceaba en las avanzadas artísticas del tiempo. Pocos meses después, espantado, sin duda, por el temperamento ferocísimo de aquel maestro, Velázquez que en toda su vida aborreció las cuestiones, transmigra al taller de Francisco Pacheco, como de un polo se pasa a otro, Pacheco era un mal pintor, pero hombre excelente, de amplia cultura, de blandos modos y relacionado con la gente ilustre de Sevilla –artistas, escritores, nobles. Cinco años después –en 1618- Pacheco casa a Velásquez, aun adolescente con su hija Juana de Miranda. Esta mujer le acompañará calladamente toda su vida y, viceversa, no se conoce otra complicación de Velázquez con el «eterno femenino». Juana de Miranda se extinguirá una semana después que su marido en el mismo cuarto donde este había expirado.

2º. 1623-1629. En 1621 muere Felipe III y le sucede el joven Felipe IV, seis años menor que nuestro pintor, aficionado él mismo a la pintura que había practicado bajo la enseñanza de Mayno. Felipe IV pone el Gobierno en manos del conde-duque de Olivares, nacido en la familia sevillana de más rancia y alta alcurnia: los Guzmanes. Como los jefes políticos de todos los siglos, al llegar al poder se presenta el conde-duque con equipo propio, escogido en su clientela. Sus amigos son sevillanos y son los amigos de Pacheco. Velásquez es enviado a Madrid para tentar la fortuna y de paso agrandar su educación artística visitando las colecciones de Madrid y El Escorial. Demasiado reciente el cambio político, son días de gran ajeteo en Palacio y no se presenta ocasión para que Velázquez luzca ante el nuevo monarca. En cambio pinta un estupendo retrato del poeta Góngora (una cabeza maravillosa de gran intelectual resentido, mala persona, como tantos ilustres poetas). Vuelve Velázquez fracasado a Sevilla, pero pocos meses después es llamado oficialmente a Palacio con ayuda de costas para el viaje. En el equipo del Conde-Duque, Velásquez representará la pintura. Llega a Madrid e inmediatamente hace un retrato del Rey. La obra produce tal entusiasmo en Felipe IV que le nombra al punto su pintor de cámara y promete no dejarse retratar por nadie más. Velázquez vivirá siempre adscrito a Palacio, de uno de cuyos aposentos le sacarán para enterrarle. Repárese: una sola mujer es visible en su vida, un solo amigo –el Rey-, un solo taller –Palacio.

Desde este momento, que es cuando propiamente empieza, la vida de Velázquez ofrece al contemplador un radical equívoco: no se sabe si es la vida de un pintor o la de un palatino. Con normal ritmo irá recibiendo uno tras otro los cargos y dignidades en que consistirá la carrera de un servidor del Rey, hasta el importantísimo de «apostador mayor». Todo ello acabará, como es de rigor, con la concesión a Velázquez de un hábito de Santiago, es decir, de la nobleza.

En 1628 llega Rubens a Madrid. Se halla en la cima de su universal fama. Viene enviado por la Archiduquesa Gobernadora de los Países Bajos, tía de Felipe IV, para encargarse de una misión diplomática cerca del Rey de Inglaterra. Importa subrayar las faenas ajenas al arte en que se hace entonces intervenir a los pintores, porque ello revela, mejor que nada, el poder social que la pintura había llegado a gozar en las sociedades europeas y solo esa exuberancia de prestigio nos explicará ciertas cualidades paradójicas de la obra velazquina.

Velázquez acompaña a Rubens durante los ocho meses de su permanencia en Madrid. Era la primera gran figura europea de artista con que se agrega en él un hombre de mundo, un gran empresario de la industria pictórica, un político y el rumbo de vida propio a un gran señor. Esta presencia hace entrever a Velázquez que el mundo, incluso el mundo del arte, es más grande de lo que hasta entonces creía. Puede atribuirse a esa convivencia con el flamenco el impulso para sacudirse un momento España y ver otras tierras. Con pretexto de comprar cuadros para el rey, embarca en Barcelona el 10 de agosto de 1629 con destino a Génova. Va en las galeras con Ambrosio de Spinola, el ganador de Breda.

3º. 1629-1649. Génova, Milan, Venecia. Luego baja por Boloña. Visita Loreto. Tres años antes había estado allí Descartes, en cumplimiento de la promesa hecha a la Virgen por haber recibido la inspiración de la geometría analítica. Por fin, Roma y Nápoles. En esta ciudad conoce y trata al pequeño español de los martirios y las Magdalenas, a Julepe Ribera.

En 1630 regresa a España y su vida hasta 1649 es una línea recta en que un día se parece a otro. Veinte años significan muchas, muchas horas. ¿En qué las ha empleado Velázquez? Pinta, claro está. Pero si queremos aclararnos bien quien es este hombre tenemos que caminar por su vida con máxima alerta. Por lo pronto nos encontramos con esta sustancial paradoja: Velázquez es el pintor que se caracteriza por ... no pintar, quiero decir, por lo poco que pinta. Este, como otros rasgos aparentemente negativos de la obra de Velázquez, que luego subrayaremos, son esenciadísimos. Tan poco ha pintado que ya su primer biógrafo, casi contemporáneo –Palomino- y tras él todos los demás hasta el día, se han sentido forzados a explicar esa parsimonia y la han atribuido sobre todo en su último decenio, al tiempo que le hacían perder sus otras ocupaciones palatinas. En efecto, desde su vuelta primera de Italia lo vemos intervenir cada vez menos en la ordenación y aderezo de las casas del Rey. En estos años de 1630 a 1640 se crea el palacio del Buen Retiro, se reforman las casas del Pardo y el mismo Alcázar. Sin embargo estas ocupaciones no llevan demasiado tiempo. En ningún caso suponen mayor pérdida de él que la representada en la vida de cualquier pintor normal por tener que atender a la ejecución de los encargos, sin interés artístico, a las copias y réplicas de su propia creación. Velázquez está libre de todo esto. No acepta encargos en absoluto. ;Pinta solo lo que el rey le manda y el Rey le manda muy pocas veces. Siento discrepar de los biógrafos y sostengo que ningún pintor ha tenido más tiempo que Velázquez. Luego la causa de su sobriedad productiva tiene que ser otra. Tampoco puede atribuirse a que le fuera difícil la creación. Todo lo contrario, Velázquez pinta la mayor parte de su obra “alla Prima”, sin la complicada preparación que es habitual en los demás pintores. Ni siquiera dibuja las figuras. Desde luego, con el pincel, ataca el vacío del lienzo y suscita el cuadro. En tal medida es rápida su pintura que esos mismos biógrafos con ejemplar ingenuidad, quieren explicar por su falta de tiempo no solo que pintase poco, sino su modo mismo de pintar. Construye el cuadro con unas cuantas pinceladas.

A veces hay porciones del lienzo desnudas de pigmento y es el color mismo de la tela quien funciona como color del cuadro. Sobre todo en su última época, la reducción de pinceladas es tal que se le ha llamado la «manera abreviada». Para sus biógrafos, Velázquez tenía tan poco tiempo que necesitó ejercitar una especie de pintura estenográfica. No es necesario insistir mucho sobre la improbabilidad de esta explicación.

Sabemos que pintaba velozmente, pero sabemos también, por cierta frase de un embajador italiano, que era famosa su tardanza en acabar y entregar sus cuadros, no porque le diesen mucho quehacer sino porque trabajaba poco en ellos, olvidándose de ellos. Mas aun: la mayor parte de los cuadros de Velázquez son cuadros sin acabar. Todo esto es sorprendente, enigmático ¿no es cierto? Falta de tiempo, Velázquez ¿Prisa, Velázquez? Ciertamente, la existencia humana tiene sus horas contadas, y en este sentido la vida es ante todo, prisa. Mas, por lo mismo, nada caracteriza tan hondamente a cada individuo humano como el modo de comportarse ante esa sustancial prisa, el modo de tratarla. Hay quien siendo, como todos, prisa, no la tiene. Hay quien reacciona ante la prisa existencial negándola, es decir, llenándola de calma. Esto implica que esa persona no tiene empeño en existir. Por muchas razones y en muchos sentidos, yo veo en Velázquez uno de los hombres que más ejemplarmente han sabido...no existir. Ello es que en su segundo viaje a Italia, transcurridos dos años de estancia en aquel país en vista de que no se resuelve a volver, Felipe IV el hombre que mas horas ha pasado junto a Velázquez, escribe con su propia mano a su embajador, el duque del Infantado, instándole para que apremie a Velázquez y le haga retornar enseguida «porque dice ya conocéis su flema». Era pues famosa la flema de Velázquez. Pero flema es el superlativo de la calmosidad y el flemático un multimillonario del tiempo, aquel a quien siempre le sobra tiempo.

El biógrafo de Velázquez no tiene más remedio que dedicarse a la recherche del temps perdu por el pintor. Aunque simplificaban el problema, han presentado esto cuantos se han ocupado de él.

Porque tampoco cabe atribuir la escasez de su obra a que gastase mucho tiempo en el trato social, en tertulias de artistas y de escritores. Refiriéndonos a un español podía presumirse que hubiese dedicado cuantiosa porción de su vida a la operación en que mayor delicia encuentra nuestro pueblo y en la que emplea mayor genialidad y energía: hablar. Pero es frecuente que los pintores, en quienes perdura cierto fondo admirable de artesano, de obrero manual, sean taciturnos y de Velázquez sabemos que lo era en grado sumo. Tuvo unos cuantos, muy pocos, compañeros de profesión con quienes trataba cuando aparecían por Madrid: Alonso Cano, Zurbarán y algún otro. Pero, conviene advertirlo, eran relaciones de su adolescencia. Amistades nuevas no aparecen en la vida de Velázquez. Era melancólico, nos dice Palomino. Era retraído. Era distante. La prueba principal que cabe dar de que ocupó muy poco tiempo en el trato social es que solo así se explica el hecho extrañísimo de lo poco que se habló del él mientras vivió. Es natural que se hablase poco de Zurbarán, el cual pasó casi toda su vida sumergido en lo profundidad de conventos excéntricos, pintando hábitos de fraile de un patético blancor. Pero Velázquez está en la corte y nada menos que en Palacio y es notorio que el Rey le trata como personal e íntimo amigo. Velázquez no es la luz bajo el celémín. Sin embargo nadie se ocupa de él. Una vez, Quevedo dedica a su modo de pintar tres o cuatro palabras. Eso es todo. Pero Quevedo fue el único escritor de quien, tras su instalación en Madrid, hizo el retrato, probablemente por indicación de Conde-Duque, a la sazón en excelentes relaciones con el retorcido cojo. De modo que aun esta excepción pierde valor positivo y sirve sólo para subrayar el silencio de los escritores en torno a Velázquez.

Los historiadores de los hombres famosos debían procurar dibujarnos, con la mayor precisión posible, la figura de su fama mientras vivieron, pues pocas cosas son tan reveladoras de cómo esos hombres fueron. No se es famoso así en general y en abstracto. Cada fama tiene su estricto perfil. Hubiera

bastado el nombramiento de Velásquez como pintor del Rey en tan juvenil sazón para hacerle famoso. Y, en efecto, aquel triunfo fulminante tuvo una resonancia estruendosa. Mas por lo mismo hizo al punto salir silbando de sus negros agujeros todas las sierpes de la envidia. Desde ese momento hasta la muerte, la legión infinita de los envidiosos mantendrá sitiada la fama de Velásquez. No podían permitirse ataques violentos porque el Rey amparaba al pintor, hacia el cual sentía no solo admiración, sino profunda amistad. La estrategia de la envidia consistió en ir desnucando esa fama conforme iba naciendo. Para ello se valió de sus dos métodos perpetuos. En vista de que cada retrato pintado por Velásquez, en ésta su primera época, era mejor que el anterior y dejaba a infinita distancia cuantos entonces se hacían, los envidiosos dirán que no sabe pintar más que retratos. Este es uno de los conocidos métodos con que el envidioso pretende vaciar la fama del hombre de talento. De lo que maravillosamente hace, llama la atención del público sobre lo que no hace e insinúa que la omisión es incapacidad. En efecto, Velásquez se negaba a pintar cuadros de composición, lo que entonces se llamaba «historias». ¿Por qué? Luego lo veremos. El otro método consistía en organizar el silencio en torno, hacer que se hablase lo menos posible de Velásquez.

La conducta de nuestro pintor frente a esa permanente labor de la envidia es ejemplar. La ignora: no se ocupa de ella, a no ser que al desdén llamemos ocupación. Velásquez ha sido un genio del desdén. Pocos hombres han logrado desdeñar tan íntegramente, tan naturalmente como Velásquez. Su falta de reacción a la envidia envolvente es tal que en un primer momento pensamos si no obedecerá a falta de brío combativo. Pero el caso es que cuando la envidia se le acerca demasiado y es ineludible alguna respuesta, Velásquez alarga la quijada y da en torno una dentellada de león. Se sabía que sus «salidas» eran mortíferas. Un día, no mucho tiempo después de ser nombrado pintor de cámara, Felipe IV interesado en que defendiese su fama, le comunica que las gentes dicen de él que no sabe pintar más que cabezas. El joven y dulce Velásquez sacude entonces un instante su gran melena negra y responde al Rey: «Seños, pues me hacen gran honor, porque yo no he visto todavía una cabeza bien pintada». Es una de las tres o cuatro frases que del artista nos han llegado, y como las demás, en su sentenciosa brevedad nos orienta, a la vez, sobre su carácter, sobre la conciencia clara con la que seguía su designio artístico y sobre la intención pictórica que le guiaba. Velásquez es el hombre saturado de talento a quien le trae sin cuidado lo que sobre él opine la gente sin talento.

No solo elude defenderse de la envidia, sino que jamás dará un paso con el fin de propagar y consolidar su fama. La relación con su obra se reduce a crearla, y de su talento se ocupa únicamente cuando lo hace funcionar. Nadie más ajeno al reclamismo e intriga. Vive desconectado de todo partido y camarilla, cosa nada fácil en un palacio. Aunque llevado a Madrid por el Conde-Duque, y nunca le fue desleal, acertó a desprenderse de su comitiva y a vivir por cuenta propia. A ello se debe que la caída del Conde-Duque no produjese mudanza alguna en su situación.

De todo esto resulta la condición peculiarísima de la fama que tuvo mientras vivió. Fue esta en España, y desde luego, como no podía menos, de gran amplitud. No obstante, podemos andar por aquella época sin tropezárnosla casi nunca. Era pues, aunque grande, una fama tenue, inactiva y como estática. No irradiaba, no producía efectos y siendo el significado de la palabra “fama” “dar que hablar”, en torno a Velásquez se callaba. Los envidiosos ya que no podían aniquilarla procuraban volverla parálitica, detener sus efectos e impedir su irradiación. Esto contribuye a explicar que su nombradía tardase tanto tiempo en trasponer las fronteras y que no llegase nunca en Italia, no obstante los triunfos conseguidos en su segundo viaje, a levantarse sobre el horizonte de la pintura coetánea que tan superlativamente dominaba, con el esplendor adecuado. Es de sobra extraño, en efecto, que tras ese segundo viaje, después de haber pintado el retrato de Inocencio X y tantos otros de la corte papal, que se han perdido, ningún joven pintor italiano viniese a Madrid para aprovechar sus enseñanzas. En suma, importa

mucho hacer constar que Velázquez no fue en su tiempo «popular». No tuvo buena prensa. Para ello hubo, sobre lo dicho, razones sustantivas que luego enunciaremos, pero convenía detenerse en el lado “demasiado humano” del asunto, no solo porque nos revela cómo era Velázquez sino porque significa un ejemplo inmejorable de cómo es la fama de un artista o de un pintor cuando es pura, quiero decir, cuando renuncia al reclamo y la intriga. Cuando estas dos bellaquerías no intervienen es improbable que la fama posea los atributos de irradiante, invasora y consolidada.

4º Desde 1640 rebrota en el alma de Velázquez, con periódica vehemencia, la nostalgia de Italia. La cosa no tiene nada de particular: es el lugar común en todas las vidas de artistas del tiempo. Desde 1550 los jóvenes pintores de los Países Bajos, de Alemania, de Francia, visitan Italia, y durante el resto de su vida la imagen de aquel país se les queda bailando en la memoria, iridiscente y voluptuosa. Aunque, en todas partes, el arte había acabado por imponerse, como un nuevo poder social, sobre las clases directoras, sólo en Italia es una realidad pública que anda por las calles y que forma parte de la atmósfera. De aquí que todo artista se sintiese ciudadano de Italia y fuera de ella como un desterrado. No estoy, sin embargo, muy seguro de que fuera este el motivo de la nostalgia que a intervalos pulsaba dentro de Velázquez. Haríamos mal en representarnos su relación con el arte de una manera simple y tópica. La «beatería artística» le repugnaba y algunos síntomas nos permiten sospechar que le parecía insufrible el tipo de “hombre artista”.

Más probable parece que le atrajese de Italia la forma general de vida a que aquel país había llegado y en que el arte era sólo un ingrediente. Era, en efecto, el estilo más “moderno” de existencia que había entonces en Europa, una vida libre y luminosa, sin provincialismo, de ancho horizonte que los recuerdos de la antigüedad cosmopolita contribuían a ensanchar. «¡La vida libre de Italia!» exclama Cervantes siempre que, de viejo, se le enciende la memoria con las jornadas juveniles pasadas en Nápoles.

Pero Felipe IV no le dejó volver a Italia hasta 1649. Cada vez más resuelto en Rey a constituirse la mejor colección de cuadros sobresalientes envía, por fin, a Velázquez para que adquiriera cuantos pueda. El propósito es tanto más de admirar cuanto que el Rey no tenía dinero. El resultado de sus esfuerzos es el actual Museo del Prado.

Este segundo viaje de nuestro pintor tiene carácter oficial. Va como enviado especial del más poderoso monarca. Se sabe, además, que el Rey le trata como amigo personal. Ello es que esta vez ven llegar los artistas de Italia bajo el nombre de Velázquez un «caballero» noble, un gran señor. Tal es la impresión que nos transmiten quienes entonces le trataron en Roma y en Venecia –Boschini, por ejemplo:

Cavalier, che spiraba un gran decoro

Quanto org'altra autorevole persona.

Al terminar su retrato de Inocencio X, el Papa le envía como remuneración una cadena de oro. Con inaudito gesto Velázquez la devuelve haciendo saber que él no es un pintor sino un servidor de su Rey, al cual sirve con su pincel cuando recibe orden de hacerlo. Este gesto solemne con que Velázquez repudia el oficio de pintor nos aclara toda su vida anterior. En el decenio último de 1650 a 1660 se acusa cada vez más la secreta verdad de toda su biografía, la enorme paradoja. Velázquez no quiere, no

ha querido nunca ser pintor. Bastaría esto para hacernos comprender por qué pintó tan poco sin necesidad de recurrir a explicaciones ingenuas, como la falta de tiempo.

Retorna a Madrid en 1651. En 1652 solicita el cargo de “apostador mayor”, uno de los más aventajados de Palacio, que solían ejercer personas nobles. En 1658 el Rey le manifiesta su voluntad de premiarle los servicios y la larga amistad, concediéndole un hábito de las Órdenes Militares que implicaba la titulación de nobleza. Velázquez elige el hábito de Santiago y se procede al expediente para la prueba de limpieza de sangre y de hidalguía familiar. Uno tras otro, los testigos hacen constar que Velázquez no ha ejercido nunca el oficio de pintor, que ha vivido siempre con el decoro y la actitud de un noble, que su pintura es un don, una “gracia” y no una manera de vivir.

En 1660 cumpliendo la tarea de su nuevo cargo, dirigirá el viaje de Felipe IV a los Pirineos, cuando este entrega a Luis XIV como mujer a su hija María Teresa. En la isla de los Faisanes que surge como una canastilla de flores en medio del río Bidasoa, paraje neutro entre Francia y España, tiene lugar la ceremonia. Los grandes señores de ambos países han acudido allí con todas sus galas y joyas. Pues bien, entre los recuerdos de la histórica jornada que los asistentes tanto españoles como franceses, conservaron, descuella la impresión que les produjo la presencia de Velázquez. Una semana más tarde, apenas vuelto a Madrid, el gran pintor va a morir. Pero antes, en aquella fiesta puramente palatina, Velázquez goza su mayor triunfo. Es un triunfo extraño, pero que por lo mismo nos interesa acentuar. Fue un triunfo físico, de su cuerpo y figura, de su prestancia personal, de su elegancia aristocrática, de su porte señorial. Nos conviene retener esta imagen y no olvidar nunca de verla, como al trasluz, mientras contemplamos sus cuadros. Lo mismo que al leer a Descartes debemos tener presente que no era un plumífero sino el Señor du Perrón.

II

Esto es, en líneas generales, lo que suele considerarse como biografía de Velázquez. Pero claro está que no lo es. Es tan solo el montón de datos externos, el dermato-esqueleto de su auténtica vida, lo que de ella se ve desde fuera. Mas una vida es, por excelencia, intimidad, aquella realidad que solo existe para si misma y por lo mismo, solo puede ser vista desde su interior. Si cambiamos de óptica y de fuera pasamos adentro, se transforma por completo el espectáculo. La vida deja de ser una serie de acontecimientos que se producen sin otro nexo que la sucesión y nos aparece como un drama, es decir, como una tensión, un proceso dinámico cuyo desarrollo es perfectamente inteligible. El argumento del drama consiste en que el hombre se esfuerza y lucha por realizar, en el mundo que al nacer encuentra, el personaje imaginario que constituye su verdadero yo. La persona no es su cuerpo, no es su alma. Alma y cuerpo son sólo los mecanismos más próximos que halla junto a sí y con los cuales tiene que vivir, es decir, tiene que realizar cierta individual figura de humanidad, cierto peculiarísimo programa de vida. Este personaje ideal que cada uno de nosotros es, se llama «vocación». Nuestra vocación choca con las circunstancias, que en parte le favorecen y en parte la dificultan. Vocación y circunstancia son, pues, dos magnitudes dadas que podemos definir con precisión y claramente entenderlas, una frente a la otra, en el sistema dinámico que forman. Pero en este sistema ininteligible interviene un factor irracional: el azar. De esta manera podemos reducir los componentes de toda vida humana a tres grandes factores: vocación, circunstancia y azar. Escribir la biografía de un hombre es acertar a poner en ecuación estos tres valores. Pues aunque el azar es el elemento irracional de la vida, en una biografía bien planteada podemos definir cuáles de sus hechos y caracteres proceden del azar y cuales no, así

como la mayor o menor profundidad de la intervención que éste ha tenido. Si nos representamos la forma de una vida como un círculo, el azar será la indentación de su circunferencia y esa indentación será más o menos penetrante. De esta manera conseguiremos acotar racionalmente ese factor irracional de todo destino.

No sólo es la de Velázquez una familia de nobles emigrados y venidos a menos sino que en ella debió ser obsesionante la preocupación por su abolengo. En el recinto doméstico palpitaba constante la leyenda de que los Silva provenían nada menos que de Eneas Sylvio. Rey de Alba Longa. Pero la fortuna había sido adversa y en la humildad presente la grandiosa tradición familiar se estilizaba y depuraba en mito y religión. En el estrato inicial más hondo de su alma Velázquez encontraba este imperativo: «Tienes que ser un noble». Mas por lo pronto es esta incitación una línea esquemática, remota e impracticable. Más próxima, más concreta halla en los umbrales mismos de su vida una posibilidad magnífica: las más increíbles dotes de pintor. Velázquez, tengámoslo muy en cuenta fue un “niño prodigio”. Ni el serlo garantiza a nadie que será un gran artista ni el gran artista tuvo, por fuerza que ser niño prodigio. La prodigiosidad se refiere a las capacidades mecánicas que intervienen en la creación artística. El gran artista suele adquirirlas después de enormes esfuerzos y muy adentro en la vida. El niño prodigio las posee prematuramente y tras mínimo esfuerzo. Por eso se llaman dotes. Son un regalo. Velázquez las poseyó desde luego y con intensidad casi fabulosa. En pocos años, aún adolescente, se desarrollan por completo, vertiginosamente. Esta facilidad le mantuvo hasta los veinte años en una efervescencia y como frenesí de trabajo que, una vez despierta su auténtica personalidad de hombre, no volverá a sentir. En esta primera etapa, sus mágicas facultades tiraban de él y le obligaban a una labor continua. Su suegro Pacheco nos ha dejado, sin proponérselo, una imagen de esos años monstruosos, de feliz monstruosidad.

Mas por sí misma esa perfección teratológica lograda en su niñez carecería de importancia para su biografía y, por tanto, para su obra propiamente personal. La tiene, sin embargo, porque produjo estos dos efectos: uno, hacerle entrar en la vida con una sensación de seguridad superlativa. En sus primeros pasos, Velázquez sabe que ha dejado atrás a todos los pintores de su época. Velázquez no fue nunca engreído ni vanidoso. No obstante, una frase suya pronunciada en los últimos tiempos de su vida sevillana nos es testimonio de que poseía ya entonces conciencia perfectamente clara y firme de su superioridad. No despierta aún su auténtica persona, cree Velázquez entonces que su destino es ser pintor. Y he aquí que antes casi de proponerse llegar a serlo se encuentra con que lo es ya por encima de todos los contemporáneos.

El otro efecto de su prematura capacidad fue permitirle aprovechar, antes de la madurez, el puro azar representado por el cambio de Rey y la exaltación del Conde-Duque de Olivares. El hecho de que Velázquez entrase en Palacio cuando aún no había empezado a moverse por el mundo va a configurar toda su vida y esto significa que va a informarla y a deformarla. Fue, sin duda, un prodigioso golpe de buena fortuna al que se deben algunas de las más puras cualidades que su obra posee. Pero el azar es siempre el elemento inorgánico de la vida y es muy difícil que una intervención de él tan enérgica como fue ésta no aportase junto a sus favorables influjos algunas toxinas.

Anotemos, ante todo, el efecto más inmediato y radical que en Velázquez produjo. El imperialismo familiar de destino noble que, por la inverosimilitud de su realización, había quedado latente en Velázquez, rebrota al punto con vehemencia arrolladora. Para un hombre de aquel tiempo que se siente hidalgo, servir al Rey es, después de servir a Dios, el ideal supremo de existencia. Y Velázquez mozo va a servir a un Rey más mozo aún y en un cargo que trae consigo máxima proximidad con la regia persona.

En su carrera de noble equivalía esto a empezar por el fin, lograrlo todo desde luego, sin esfuerzo ni paciencia.

Trajo esto consigo que Velázquez despertase a su auténtica vocación. Rechaza ahora con horror la idea de dedicarse al oficio de pintor, de inscribir su vida externa e interna en esa figura de existencia. Proyecto tal había sido provocado mecánicamente –y esto quiere decir, insinceramente- por la complacencia en ejercitar la exuberancia de sus dotes. Se trataba, pues, de una confusión de destino tan frecuente en la adolescencia. Velázquez será un gentilhombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas.

Enumeremos las consecuencias ventajosas que este súbito y temprano favor de la fortuna produce en la vida de Velázquez:

1º. Queda a lúmine libertado de las prisiones y servidumbres que impone a una actividad creadora su conversión en oficio. Velázquez vivirá exento de tener que atender los encargos hechos por iglesias, conventos, municipios y ricos aficionados.

2º. Ello significa que, salvo la forzosidad de hacer retratos a la familia real, la pintura se convierte para Velázquez en pura ocupación de arte. No creo que antes del siglo XIX haya habido otro pintor que se encontrase en esta situación. El puro arte, la sustantivación del arte sólo es fenómeno relativamente normal en la Edad Contemporánea. Velázquez representa ya en este punto, tan esencial y previo a las particularidades de su estilo, una anticipación de nuestro tiempo. De aquí que, aparte los retratos palatinos, nos sorprende siempre tener que preguntarnos ante cada uno de sus lienzos por qué lo ha pintado, donde el por qué reclama casi siempre una respuesta de orden estético y no meramente de ocasión profesional. Es un caso único y paradójico en la historia de la pintura, hasta el punto de que cuantos han estudiado sus cuadros se sienten obligados, sin darse bien cuenta de la razón, a explicar por qué ha pintado cada uno de ellos como si lo natural en el pintor Velázquez fuese no pintar.

3º La vida en Palacio le evita desde luego el roce desgastador con los compañeros de oficio. Velázquez puede desentenderse de las envidias, luchas, enojos que trae consigo la convivencia gremial.

4º Los edificios reales de Felipe IV constituyen una de las colecciones de cuadros más importantes que había en su tiempo. Velázquez tiene toda su vida delante y a su disposición la historia de la pintura europea. También es en esto, pienso, un caso excepcional. Día tras día las obras de los grandes maestros solicitan la atención de Velázquez y procuran filtrar en su propia creación las más variadas influencias. Toda obra de arte se incorpora, claro está, sobre el nivel a que ese arte ha llegado a su evolución. Tiene, pues, como natural subsuelo, todo ese pasado. Pero sería un error llamar influencia a lo que es inevitable supuesto. La prueba más clara de ello está en que el hombre creador necesita absorber el pasado precisamente para evitarlo, para trascenderlo. Si tenemos en cuenta esto, el análisis de la obra de Velázquez, de este hombre que ha vivido encerrado treinta y siete años en un maravilloso Museo, nos deja estupefactos revelándonos que obraron en ella muy pocas influencias. Los historiadores del arte nos sorprenden por la arbitrariedad incontrolable con que, en sus estudios sobre pintores, hablan de influencias, lo mismo que los historiadores de la literatura carecen de un método riguroso para distinguir la coincidencia de la contaminación. No es éste lugar para detenerse en investigaciones muy particulares, pero si el lector quiere percibir la ingenuidad con que suele escribirse la historia del arte no tiene más que meditar un poco sobre los «orígenes» que se atribuyen a “Las lanzas”. Apenas hay cuadro con una lanza en alto que no se haya considerado como precedente del de Velázquez. Contémplese con atención esos precursores y se verá que implicaría mucha mayor genialidad haber dissociado de aquellos cuadros el componente de «las lanzas» para darle el papel que en “La Rendición

de Breda” tiene, que haberlo inventado “a nihilo”. Estos vicios de una metodología histórica perpetuados inercialmente ocultan el hecho de verdad importante que es la inesperada escasez de influencias en la obra de Velázquez. Porque habiéndose por otra parte ocupado, más que ningún otro pintor de su tiempo, con «cuadros antiguos» sin que haya llegado hasta nosotros el menor gesto de beatería ante el pasado pictórico, no tenemos más remedio que preguntarnos: ¿cuál era entonces la actitud del pintor Velázquez ante la tradición pictórica? He aquí una pregunta que merece la pena y que, como veremos en seguida, contribuye a ponernos en contacto con los caracteres más profundos, extraños, azorantes de la obra velazquina.

Fijémonos ahora en los efectos negativos que produjo en la vida de Velázquez su prematuro ingreso en Palacio. Una Corte en formación vive rebosando energía creadora y se llena de gérmenes, incitaciones, ensayos, posibilidades. Así era la Corte de Carlos V, sobre todo en la primera mitad de su reinado. Pero en una Corte ya hecha como la de Felipe IV, todo está hieratizado, mecanizado. A pesar de que el Rey era grande aficionado a las artes, en su contorno no aconteció nunca nada interesante. Era Palacio una atmósfera aséptica, esterilizadora. La vida en el Alcázar de Madrid empobreció el mundo de Velázquez, le apartó de experiencias fecundas. Lope de Vega que era un hombre de extraordinaria vitalidad, sentía por esto, horror hacia aquella vida palatina. «Los Palacios son sepulcros», dice. Y otra vez «aún a las figuras de los tapices de Palacio tendría lástima si tuviesen sentimiento». Imagínese el efecto de este ambiente parálitico en un temperamento apático como el suyo. El artista necesita de las presiones que una vida difícil ejerce sobre él, como el limón necesita ser estrujado para dar su zumo. Desde los veinticuatro años Velázquez tiene todos los problemas resueltos.

Porque si hacemos balance de todo lo dicho hasta aquí, tendremos que diagnosticar el «caso velázquez» de este modo: el afán de realizar nuestra vocación, de conseguir ser el que somos es lo que nutre nuestras energías y las mantiene tensas. La vocación de Velázquez se compone de dos resortes –la aspiración artística y la aspiración nobiliaria, y he aquí que ambas quedan satisfechas sin lucha, sin contienda, sin penalidades, sin demora, apenas sentidas, en el umbral mismo de su vida. La consecuencia es que quedó vacío de tensión vital como una pila eléctrica que se descarga de su potencia. De aquí la desesperante monotonía de su destino y la extraña tenuidad de su vivir. Nada podía incitarle a oprimir su circunstancia, puesto que ésta, demasiado favorable, no le ofrecía resistencia. Nativamente propenso a la retracción dentro de sí mismo, a mantenerse distante de todo, su suerte vino a aumentar esta inclinación llevándola al extremo. Es uno de los hombres menos prensiles que hayan existido. Vivir va a ser para él mantenerse distante. Su arte es la confesión, la expresión de su actitud radical ante la existencia. Es el arte de la distancia. Ya el haber dissociado de la ocupación de pintar lo que ésta tiene de premioso oficio le permite tomar su arte a distancia y verla depurada como estricto arte, es decir como puro sistema de problemas estéticos que reclaman solución. Por eso, salvo los retratos inevitables de la real familia, Velázquez no se repite nunca, cada cuadro es un teorema pictórico, ejemplar único de infinitos cuadros posibles. Más aún: Velázquez se distancia de sus propias creaciones dejándolas casi siempre sin concluir. Les suele faltar «la última mano», es decir, la definitiva presión. Ahora comprendemos que no se preocupase tampoco de su fama. Se mantiene lejano, retirado de ella. No nos extrañará que su estilo pictórico se resuma en pintar las cosas mirándolas desde lejos y que en sus cuadros la pintura abandone por vez primera y en forma radical los valores táctiles que son los que en el mundo visual representan cuanto en las cosas hay de posible presa y en el hombre de animal prensil. Sus figuras serán intangibles, puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma. De aquí, en fin, que Velázquez sea el pintor que menos se preocupa del espectador. No nos hace la menor confidencia –«no nos dice nada»-. Ha pintado el cuadro y se ha ido de él dejándonos solos ante su superficie. Es el genio de la displicencia.

Cuando encantados con la gracia sin par del pincel velazquino, que no da una sola pincelada sin punzante intención, nos irrita que haya pintado tan pocos lienzos y que de ellos, una tercera parte consista en retratos de un mismo personaje sin suficiente interés humano –Felipe IV-, no podemos menos de imaginar otra vida de Velázquez, la que hubiera llevado si Felipe III no hubiese muerto tan pronto. No queremos renunciar a lo peculiar de su inspiración, a ese lirismo de la distancia y la displicencia; al contrario, porque nos seduce querríamos verlo aplicado a un repertorio más amplio de temas y para ello suponemos un Velázquez perdido en la vida normal de su gremio, trotando por el mundo, viviendo en posadas y conventos, apretado por la necesidad económica y por la bellaquería de sus colegas, sufriendo a toda hora erosiones al contacto con la áspera vida española. Es decir, quisiéramos ver el espíritu de la distancia afirmándose frente a la invasión de las cosas que se acercan demasiado al hombre, que le rozan y le muerden y le acarician y le apasionan. No entendemos bien la vida efectiva del prójimo si no la vemos contrastando con la línea de otra vida suya posible, la que se obtiene restando la intervención deformadora del azar. Pertenece a la extraña condición humana que toda vida podía haber sido distinta de la que fue. Un puro azar decidió que Velázquez viviese a toda hora en un fanal.

III

Velázquez durante su adolescencia sevillana pintaba «bodegones». El tema del “bodegón” es una cocina o la mesa de una taberna donde hay platos, botellas, cántaros, hortalizas, pescados y algunas figuras humanas de las clases sociales más humildes. Al comenzar pintando «bodegones», Velázquez no hacía nada peculiar. Todos los muchachos artistas de su generación hacían lo mismo. Inclusive en la anterior no era raro encontrar algún pintor que se hiciera la mano pintando algún cuadro de este género, por ejemplo Herrera el Viejo, maestro de Velázquez. Ya hemos visto por qué había pasado esto. Lo más característico del bodegón estriba, precisamente, en lo que no es; no es un cuadro de asunto religioso, no es una «mitología», en suma, no es lo que entonces se llamaba una “historia”. En el bodegón no pasa nada ni aparece objeto alguno importante ni se busca en la composición una arquitectura rítmica de formas. El bodegón es la trivialidad pintada. Ahora bien, el arte tradicional y triunfante, el arte italiano había sido todo lo contrario. Pintaba la “belleza”. Una tras otra las generaciones y escuelas de Italia habían ido extrayendo de esa cantera que es la “belleza” todas sus posibles formas. Se habían acumulado las experiencias de “belleza”. Primero las más obvias, encantadoras y sanas –recuérdese a Rafael. Luego se había recurrido a la “belleza” de ciertas formas rebuscadas que eran ya formalismos. Cada vez más la pintura se hace retórica sin palabras. Hacia 1550 domina el prurito de producir “stupore”. Conste que este propósito y su enunciación con esta palabra tienen en la época carácter oficial. La “Belleza” se convierte en estupefaciente. Hemos llegado al barroco. Tintoretto como Rubens pintarán en sus cuadros el puro movimiento, un frenesí dinámico. Los “manieristas” exagerarán todo esto y el buen Greco pretenderá “épater les bourgeois” haciendo en su presencia ejercicios de descoyuntamiento. Mas cuando esto pasa en el arte es que un ciclo de posibilidades artísticas ha concluido porque esas posibilidades se han agotado. La cantera que eran la “belleza” y el formalismo está exhausta. En esta circunstancia de la evolución artística se encuentra con los pinceles en la mano un muchacho portentosamente dotado –Velázquez. Vio con radical claridad la situación y debió en su interior exclamar con irrevocable decisión: «¡La Belleza ha muerto! ¡Viva lo demás!»

La cuestión está en descubrir qué es lo demás. Por lo pronto, la pura anti-belleza, la trivialidad –el “bodegón”. Como no tomamos parte en las luchas que agitaron el pasado, nos parece tranquilo. Pero la especie humana es feroz y ha vivido en permanente pugna. Así, pintar bodegones, que hoy nos parecería la más mansa ocupación, significaba hacia 1615 una faena subversiva y el colmo de la insolencia. Treinta años antes, el hijo de un albañil lombardo, Miguel Ángel de Caravaggio, había ejecutado el primer acto revolucionario contra la tradición de la pintura italiana y, en general, europea. Había dejado entrar en sus cuadros el “natural”. Su arte se llamó “naturalismo”. Los cuadros de Caravaggio producen espanto como los actos de un terrorista. Todavía en 1633, Carducho, el viejo italiano que era pintor del Rey cuando llegó a Madrid Velázquez y persiguió a éste cuanto pudo con su envidia, llama a Caravaggio el “Antricristo”. La verdad es que el pintor lombardo conserva lo esencial de la pintura barroca, que era el empeño de producir “stupore” y dar una impresión de “terribilitá”. La innovación se redujo a introducir en sus lienzos personajes plebeyos y a cambiar el sentido del claroscuro. Había sido éste hasta entonces un elemento abstracto que se empleaba para acusar el volumen corporal: lo claro y lo oscuro, es decir, la iluminación era convencional, arbitraria, lo mismo que el dibujo y como este, por tanto, pura forma. Caravaggio se decidió a copiar una iluminación real, si bien, escogiendo combinaciones de luz artificialmente preparadas: luz de cueva, en que un rayo alumbraba violentamente una porción de la figura quedando el resto de ella en negra tiniebla. Era, pues, una luz estupefaciente, patética, dramática, pero al fin y al cabo luz real, luz copiada. Esta es la luz de los bodegones que pinta Velázquez en su adolescencia.

Sin embargo la intención es muy otra que la de Caravaggio. Veamos el famoso “Aguador Corso” que está en la colección Wellington. Notemos primero que el dramatismo del claroscuro está ya muy rebajado. No es, como en el lombardo y en todos los “tenebrosos”, verdadero protagonista del cuadro. Para éstos es el claroscuro una tenaza que en su resplandor y su tiniebla mantiene oprimidos, casi estrangulados cruelmente, los objetos. En el bodegón juvenil de Velázquez renuncia a su tiranía y se humilla a no ser sino medio para que los objetos aparezcan. Éstos son lo principal –los objetos, seres y cosas, no la composición, no el ritmo formal de las líneas, de masas y vacíos, de simetrías y arabescos, de luz y de sombra. Hay en este cuadro tres figuras: un cántaro, dos vasijas, una copa llena de agua. Se trata de un conjunto de retratos. La pintura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto. Es un error creer que solo cabe retratar a un hombre, tal vez a un animal. Aquí tenemos junto al retrato del viejo aguador y del muchacho y del personaje entrevistado en la oscuridad, el retrato de un cántaro, de unas vasijas, esta copa. El retrato –ya he dicho- aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa única.

En efecto, Velázquez es retratista. ¿Cuántas veces no se ha dicho esto? Pero al no añadir más, esa observación tan discreta oculta, más bien que declara, lo que en la obra de Velázquez, tomada en conjunto, hay de intento grandioso. No sólo porque se puede ser retratista de muchas maneras y aquella afirmación silencia cuál fue la peculiar, única de Velázquez, sino porque nos presenta el arte velazquino del revés. Pues no se trata sencilla y tranquilamente, de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura. Esto es ya cosa muy grave, audaz, peligrosa y problemática. Es hacer girar ciento ochenta grados el disco todo de la pintura. Téngase en cuenta que hasta el siglo XVII el retrato no era considerado como pintura propiamente tal. Era algo así como una para-pintura, algo secundario y adjetivo, de valor estético muy problemático, en cierto modo opuesto al arte. Porque el arte de pintar consistía en pintar la Belleza y, por tanto, en desindividualizar, irse del mundo. Un gran retratista no era considerado como un gran pintor.

Hay, en efecto, en todo cuadro una lucha entre las formas «artísticas» y las formas «naturales» de los objetos. Casi puede hablarse de una ley general en la evolución de todo gran ciclo artístico, según la cual

tras una primera etapa en que esa lucha es indecisa, comienza el predominio de las formas constructivas sobre las formas del objeto. Ciertamente que aun no violentan aquellas a estas. El objeto es, en última instancia, respetado, pero se le obliga a que sus formas “naturales” sirvan para realizar las formas «artísticas». Es el momento clásico. Mas pronto el dominio de lo formal comienza a ser tiranía y violencia contra el objeto. Empieza la “surenchere” del formalismo, cuya primera manifestación es el manierismo. Tras este llega el formalismo de las luces a sojuzgar, a su vez, el tectónico de las líneas. En la encrucijada de estos dos manierismos y saturado de ellos está, por ejemplo, el Greco. El arte no puede seguir más allá en esa dirección y solo puede salvarle un movimiento revolucionario que hace triunfar en el cuadro al objeto y sus formas propias. Esto es lo que se ha llamado “realismo” y esto es lo que representa Velázquez. Mas decir de su arte que es realista no es sino la manera más enérgica de no decir nada.

En el arte, claro está, se trata siempre de escamotear la realidad que de sobra fatiga, oprime y aburre al hombre fuera del arte. Es prestidigitación y transformismo. Pero los modos de esa desrealización, congénita al arte, son innumerables y aun opuestos. Cuando Velázquez abandona la Belleza formalista hasta entonces procurada en la pintura y va derecho al objeto según se nos presenta en su cotidianidad, a la vez humilde y trágica, no se crea que renuncia a desrealizar. Ello equivaldría a renunciar al arte. Pero antes de Velázquez la desrealización se lograba por el procedimiento menos difícil, a saber: pintando cosas que ni son reales ni pretenden serlo. Para Velázquez la cuestión se presenta en términos inversos y mucho más comprometedores: conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal. Contemplense esas Reinas e Infantas, ese Inocencio X, esa escena de “Las meninas”, aquellas damiselas envueltas en luz al fondo de “Las Hilanderas”. Son documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica.

¿Cuál es la magia con la que logra Velázquez esta increíble metamorfosis en que a fuerza de acercarse más que ningún otro pintor a la realidad le proporciona toda la gracia de lo inverosímil? Porque de esto se trata: convertir lo cotidiano en permanente sorpresa. Si pasamos la vista a lo largo de su obra ordenada cronológicamente, descubrimos en seguida el método de que se sirve. En efecto, desde aquel “Aguador Corso” hasta su último cuadro –sean Las hilanderas o el retrato de la Reina Mariana de Austria- la técnica de Velázquez es un progreso continuo en una destreza negativa: prescindir. Frente a todo el pasado de la pintura europea, se esfuerza en eliminar la representación del volumen sólido, es decir, de cuanto en la imagen es alusión a datos táctiles. Ahora bien, las cosas de nuestro contorno real son para nosotros aun más cosas tangibles que visuales, son cuerpos. Hasta el punto que al prototipo de lo irreal llamamos “fantasma”, es decir, imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestras manos.

Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el realismo de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial a todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté en el objeto cotidiano, en esa realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, realista. Pero de esa realidad pinta solo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esa proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. Hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización.

Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. Las “meninas” vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pintura logra encontrar así su propia actitud frente al mundo y coincidir consigo misma. Se comprende por qué ha sido llamado Velázquez «el pintor para los pintores».

Ahora que hemos aprendido a no emplear ingenuamente el término «realismo», podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que ésta posee, procura Velázquez aislar salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia. Pero entiéndase esta palabra en su significación verbal: la apariencia de una cosa es su aparición, ese momento de la realidad que consiste en presentársenos. Nuestro trato ulterior con ella –mirada en derredor, tocarla, etcétera- nos hace olvidar ese primer instante en que apareció. Mas si tratamos de aislarlo, de acentuarlo y trasladarlo al lienzo, hombres, paisajes, animales, cántaros, vasijas se convierten en «aparecidos», en espectros, en eternos “revenants”.

He ahí el único patetismo de este arte velazquino que es tan apático. En el cuadro, de pronto aparece un hombre o una mujer o un cántaro –es indiferente qué sea. Lo importante estéticamente es que ese acto de aparecer está siempre repitiéndose, que el objeto está siempre «apareciendo», viniendo al ser, al existir.

Solo un hombre de alma distante y displicente, de índole apática podía pintar así. Es muy raro que vislumbremos en él calor alguno. Es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico. No le importa nada de nada. Por eso no toma el objeto, no va a él, no lo prende ni toca, sino que lo deja estar ahí –lejos- en ese terrible “fuera” que es la existencia fuera de nosotros. Da unas pinceladas en el lienzo y nos dice: ¡Bueno ahí está ése...! –y se va sin más comentario, sin volver siquiera la cara hacia lo que ha pintado. Le atrae solo eso: que las cosas estén ahí, que surjan sorprendiéndonos, con aire espectral, en el ámbito misterioso, indiferente al bien y al mal, a beldad y fealdad –que es la existencia. Mas, aunque no es afectivo, es gran señor y por tanto, generoso: por eso al dejar ahí las cosas las deja con la gracia que ellas tienen. Pero, antes de aclarar este último punto, concluyamos con el tema de la «realidad apareciendo».

El «naturalismo» de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más que lo que son. De aquí su profunda antipatía hacia Rafael. Le repugna que el hombre se proponga fingir a las cosas una perfección que ellas no poseen. Esos añadidos, esas correcciones que nuestra imaginación arroja sobre ellas le parecen una falta de respeto a las cosas y una puerilidad. Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto lleva en la pintura a perfeccionar los cuerpos precisándolos. Pero Velázquez descubre que en su realidad, es decir, en tanto que visibles, los cuerpos son imprecisos. Ya Tiziano había advertido algo de esto. Las cosas en su realidad son «poco más o menos», son sólo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia. La precisión de una cosa es su leyenda. Lo más legendario que los hombres han inventado es la geometría.

Al hablar de Velázquez se dice siempre que pintaba el aire, el ambiente, etcétera. Yo no creo mucho en nada de eso ni he hallado nunca que se aclare lo que con tales expresiones se quiere enunciar. El efecto aéreo de sus figuras se debe simplemente a esa venturosa indecisión de perfil y de superficie en que las deja. A sus contemporáneos les parecía que no estaban acabadas de pintar, y a ello se debe que Velázquez no fuese en su tiempo popular. Había hecho el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada.

Este rasgo fundamental de la pintura velazquina solo aparece con plena claridad cuando contemplamos su obra entera. En general, las intenciones radicales de un pintor sólo resaltan teniendo a la vista todos sus cuadros y haciéndolos pasar ante nuestra memoria con cierta velocidad cinematográfica. Entonces vemos cuáles son sus caracteres continuos y progresivos, estos son los radicales. Sin embargo, aun hay que atender otra cosa más decisiva. No basta, en efecto, con advertir todo lo que un pintor ha hecho, sino que esa totalidad de su producción nos revela qué es lo que no ha hecho, y esto, más que nada, nos pone de manifiesto lo más íntimo de su intención artística. Se trata, claro está, de qué cosas, entre las que eran normales en la pintura de su época, se ha negado a hacer. Me sorprende en extremo que no hayan sido destacadas, como lo más característico de Velázquez, sus omisiones. Si no subrayamos éstas no podremos percibir lo que hay de supremo en su actitud ante el arte pictórico y le otorga una situación aparte entre todos los demás artistas anteriores al siglo XIX. Me explicaré.

En el siglo XVII consistía la pintura en pintar cuadros religiosos y cuadros mitológicos. Todos los demás temas eran, diríamos, infra-artísticos: valían solo como curiosidades, como “folies”, incluso los de conmemoración oficial de victorias bélicas. Pues bien, apenas Velázquez deja Sevilla, resuelve no pintar cuadros religiosos. Si no hubiese nunca faltado a esta resolución no tendríamos motivo para poder afirmarla. Pensaríamos que fue incapaz de pintar cuadros religiosos. Pero no: Velázquez pinta en Madrid cuatro cuadros de este género: el famoso “Cristo Crucificado” porque Felipe IV se lo pidió –caso excepcional- para las monjas de San Plácido: La “Coronación de la Virgen”, porque la Reina se lo pidió para su alcoba: el “Cristo atado a la columna” único cuadro con emoción que produjo probablemente bajo la angustia de haber visto morir a una de sus dos hijas, niña aún, y “La Tentación de Santo Tomás”, no sabemos por qué. La absoluta escasez del número y la excepcionalidad de los motivos nos sirven de documento para poder asegurar, con valor concreto, que Velázquez se niega a pintar cuadros religiosos. No es, sin duda, porque Velázquez fuera irreligioso. En España no había entonces libertinos, como los había en Francia, donde se dio este nombre a los ateos. Velázquez fue verosímilmente tibio en materia de religión –como lo eran muchos hombres de su tiempo-, pero sería antihistórico suponer que rehusaba pintar cuadros de iglesia por motivo de impiedad. ¿Por qué, pues, esta omisión?

Hacia 1630 en España, como en el resto de Europa, los grupos más selectos aficionados a la pintura, empezando por el propio Felipe IV, estaban cansados de cuadros religiosos. Un defecto de óptica histórica nos impide hacernos bien cargo del problema que este cansancio planteaba, porque suponemos que los temas pictóricos, los “asuntos” que posteriormente han sido conquistados para la pintura estaban ya entonces a la disposición de artistas y públicos. En general no se ha advertido lo difícil que es para la pintura justificar sus temas. Es siempre problemático y cuestionable qué sea lo que merece ser perpetuado en un lienzo. La religión, haciendo del tema religioso un pie forzado para la pintura, facilitó la solución del problema durante dos siglos, pero el historiador, que para entender el pretérito necesita deshacerlo e imaginar otros destinos posibles, debe “construir” en su mente lo que hubiera pasado con la pintura flamenca e italiana si la Iglesia hubiese prohibido pintar santos. Esta construcción nos permitiría determinar con alguna aproximación las ventajas y las desventajas que el favor prestado por la Iglesia a los artistas, incluso el amplísimo margen de libertad que les concedió, ha acarreado a la pintura. Ello es que hacia 1630 el cansancio que se sentía por los cuadros religiosos sólo podía responderse con otro tema: «las mitologías». Así se llamaban entonces las composiciones con asuntos tomados a la religión pagana. No deja de ser curioso que la única gran posibilidad pictórica frente a los temas de religión cristiana fueran los de otra religión poética. La Mitología, fue, pues, algo así como una para-religión al uso de poetas, pintores, escultores, que el Renacimiento había suscitado. Los dioses del paganismo representaban otra fauna, otras situaciones, otra tonalidad. La obra de

Rubens y luego de Poussin son el exponente de este apetito de mitos antiguos. ¿Qué actitud adoptará Velázquez ante esa exigencia de «mitologías»? Hemos visto que para Velázquez, a diferencia de todos los demás pintores de aquellos siglos, la pintura no es un oficio, sino un sistema de problemas estéticos y de íntimos imperativos. En él el arte, desprendido de sus servidumbres gremiales, se hace sustancia pura y es solo arte. De aquí el pasmoso puritanismo de Velázquez, que es tan evidente a lo largo de toda su obra y que no ha sido advertido, tal vez porque Velázquez fue muy parco en frases y no se dignaba subrayar con gesticulaciones teatrales sus profundas y radicales resoluciones. Esto es lo que descubrimos cuando tras su negativa a pintar cuadros de santos le enfrentamos ante la otra única posibilidad de cuadro: las mitologías. ¿Qué hará Velázquez? Es el “experimentum crucis” en que podemos entrever su más íntima, recóndita idea de la pintura.

Velázquez pinta “mitologías”. Ahí están “Los borrachos”, que es una escena báquica; “La Fragua de Vulcano, Marte, Argos y Mercurio”; algunos otros cuadros de asunto pagano que se han perdido. “Esopo y Menipo”, figuras semimitológicas. A todo esto hay que agregar su obra máxima –Las hilanderas–, en la cual, ignoro por qué, no se ha reconocido siempre una Mitología, siquiera sea la de representar las Parcas, tejiendo con sus hilos el tapiz de cada existencia. Pero todas estas mitologías velazquinas tienen un aspecto extraño ante el cual, confiésenlo o no, no han sabido qué hacerse los historiadores del arte. Se ha dicho que eran parodias, burlas, pero se ha dicho sin convencimiento. Es cierto que Velázquez, aun aceptando pintar mitologías, va a hacerlo con un sentido opuesto al que sus contemporáneos – pintores y público- buscaban en ellas. Para estos un asunto mitológico era una promesa de inverosimilitudes. Para Velázquez son un “motivo” que permite agrupar figuras en una escena inteligible. Pero no acompaña al mito en su fuga más allá de este mundo. Al contrario: ante un posible tema de este género Velázquez se pregunta qué situación real, la cual con aproximación pueda darse aquí y ahora, corresponde a la ideal situación que es el asunto mitológico. Baco es una escena cualquiera de borrachos, Vulcano es una fragua, las Parcas un taller de tapicería. Esopo y Menipo los eternos harapientos que con aspecto de mendigos pasan ante nosotros desdeñando las riquezas y las vanidades. Es decir, que Velázquez busca la raíz de todo mito en lo que podíamos llamar su logaritmo de realidad, y eso es lo que pinta. No es, pues, burla, parodia, pero si es volcar del revés el mito y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario obligarlo a retroceder hacia la verosimilitud. De este modo la jocunda fantasmagoría pagana queda capturada dentro de la realidad, como un pájaro en la jaula. Así se explica cierta impresión dolorosa y equívoca que estos cuadros nos producen. Siendo los mitos la fantasía en libertad se nos invita a contemplarlos reducidos a prisión.

Con ello se nos hace patente por qué Velázquez no quiso pintar cuadros religiosos. Son éstos también asuntos inverosímiles. Pero si Velázquez hubiese querido emplear en su ejecución la misma fórmula que aplicó a las mitologías, el resultado hubiera sido escandaloso. Uno de sus bodegones pintado en la adolescencia nos demuestra la clara conciencia con que Velázquez se comportaba ante esta cuestión. El lienzo llamado “Cristo de visita en casa de Marta y María” representa una cocina y en ella una vieja y una moza se afanan en la preparación de un yantar. En el aposento no aparecen ni Cristo, ni Marta, ni María, pero allá, en lo alto del muro, hay colgado un cuadro, y es en este cuadro interior donde la figura de Jesús y las dos santas mujeres logran una irreal presencia. En esta forma se declara Velázquez irresponsable de pintar lo que a su juicio no se puede pintar. La ingeniosidad de la solución nos manifiesta hasta qué punto está resuelto desde mozo a no aceptar la tradición artística para la cual la pintura es el arte de representar inverosimilitudes.

La constancia con que Velázquez se comporta en esta dirección y las hondas preocupaciones que todo ello revela no pueden quedar rebajadas considerándolas simplemente como peculiaridades de un estilo pictórico. No; se trata de mucho más. Se trata de una nueva idea de la pintura, esto es, de la función que

a la pintura compete en el sistema de las ocupaciones humanas. Velázquez, claro está, no ha manifestado nunca con palabras expresas su credo pictórico. No era su misión decir, sino pintar. El historiador del arte tiene que seguir otros métodos que el historiador de la literatura y del pensamiento. Tiene que hablarnos de hombres que no hablan. Ser pintor es resolverse a la mudez. Cuando un pintor se pone a “decir”, a teorizar sobre su arte, lo que nos comunica no suele tener apenas que ver con lo que él mismo hacía. Ejemplo, el “Tratatto Della Pintura” de Leonardo de Vinci. Ante una obra de rasgos tan acusados y tan permanentes –unos positivos y otros negativos- como la de Velázquez, tenemos la obligación de resolernos a trasponer en conceptos las acciones y omisiones del pintor. Si hacemos esto bien, el resultado será más firme que cuanto pudieran ofrecernos enunciaciones expresas del propio artista, las cuales, no en el caso de Velázquez, que fue un silencioso, pero, en general, suelen ser de ejemplar irresponsabilidad.

Ya me aventuraría, pues, a formular de este modo la actitud profunda de Velázquez ante el arte pictórico.

Para obtener sus efectos conmovedores –lo que suele llamarse emoción estética- la pintura había tenido siempre que huir a otro mundo lejos de este en que la vida humana efectivamente transcurre y acontece. El arte era ensueño, delirio, fábula, convención, ornamento de gracias formales. Velázquez se pregunta si no será posible con este mundo, con la vida tal cual es, hacer arte –un arte, por tanto totalmente distinto del tradicional, en cierto modo su inversión. Rompe amarras, en una resolución de enérgico radicalismo, con aquel mundo convencional y fantástico. Se compromete a no salir del contorno mismo en el que él existe. Durante dos siglos se habían producido sin interrupción en toda Europa enormes masas de pintura poética, de belleza formal. Velázquez, en el secreto de su alma, siente ante todo eso lo que nadie antes había sentido, pero que es la anticipación del futuro: siente hartazgo de belleza, de poesía y un ansia de prosa. La prosa es la forma de madurez a que el arte llega tras largas experiencias de juego poético. Si contraponemos la actitud latente en los cuadros de Velázquez a la que palpita en toda la pintura anterior, nos aparece aquella como una convicción de que todo ese arte anterior, aun siendo maravilloso, era pueril. No es posible, piensa Velázquez, que la prodigiosa destreza lograda en el manejo de los pinceles no tenga otra finalidad más honda, más seria que contar cuentos convencionales y crear vacías ornamentalidades. Este imperativo de seriedad es el que induce a la prosa.

Nadie entre los artistas contemporáneos sentía de modo parecido, al menos con suficiente claridad. Tenemos, pues, que representarnos a Velázquez como un hombre que, en dramática soledad, vive su arte frente y contra todos los valores triunfales en su tiempo. No sólo frente a la pintura de aquella edad sino igualmente frente a los poetas de entonces. Por eso ni Velázquez simpatizó con estos ni encontró en ellos adhesión y resonancia.

No podríamos soñar comprobación más eficaz de esta interpretación nuestra que la ofrecida recientemente con la publicación del catálogo de la biblioteca de Velázquez hecha por el señor Sánchez Cantón, uno de los más autorizados historiadores del arte español. Porque resulta que en esta biblioteca, de dimensiones importantes para el uso de entonces, no hay más que un libro de versos y ése, un libro cualquiera. En cambio, se compone el resto de libros de ciencia principalmente de ciencias matemáticas, a que acompañan unos pocos de ciencias naturales, geografía, viajes y algunos de historia. Sobre biblioteca tal podían estar escritos con mayúsculas estos dos títulos: Seriedad y Prosa.

Ahora se comprenderá por qué al comienzo de estas páginas he creído oportuno recordar que Descartes pertenece estrictamente a la misma generación de Velázquez. Las disciplinas en que ambos se

ocupaban no pueden ser más distantes –son casi los dos polos opuestos de la cultura. Sin embargo, yo encuentro un ejemplar paralelismo entre estos dos hombres. También Descartes, en su profunda soledad, se revuelve contra los principios intelectuales aún vigentes en su tiempo, es decir, contra toda la tradición: contra los escolásticos lo mismo que contra los griegos. También le parece que la forma tradicional de ejercitar el pensamiento es hierático formalismo, incapaz de integrarse en la vida efectiva de cada hombre, basado en convenciones mecánicamente recibidas. Es preciso que el individuo se construya por sí un sistema de convicciones forjado en las evidencias que en su fondo personal se producen. Para esto es menester limpiar el pensamiento de cuanto no es pura relación de ideas, desprenderlo de las leyendas que sobre la verdad nos proponen los sentidos. Así el pensamiento es traído a sí mismo y convertido en “raison”. Por otro lado, el ejercicio de esta pura razón tiene que ser sobrio, no complacerse en lucubraciones estériles, en contemplativos ensueños, sino partir resuelto con intención de llegar por el camino más corto, pero más firme, hacia una fundamentación de la técnica que alivie la existencia del hombre. El pensamiento tiene una misión de seriedad que hasta ahora no ha sabido cumplir. No olvidemos, en fin, que Descartes es el iniciador de la gran prosa que va a ser el estilo de Europa desde 1650 hasta la época romántica.

Uno y otro ejecutan, pues, la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad. Ambos enfocan la actividad de la cultura sobre la inmediata realidad. Ambos son cismundanos y se orientan hacia el futuro. Porque ahora podemos expresar la sospecha de que Velázquez, acaso el mejor conocedor del pasado artístico que hubo en su tiempo, ve su gigantesca mole con admiración, pero, a la vez, como arqueología. Por eso se coloca sobre él con soberana libertad, es decir, lo aprovecha pero no consiente que gravite sobre su obra. No lo coloca ante él como modelo, sino a la espalda, como algo que fue.

Ahí está, en torno nuestro, la realidad cotidiana. ¿Qué había hecho con ella hasta entonces la pintura? Retorcerla, exagerarla, exorbitarla, repulirla o suplantarla. ¿Qué debe hacer en el porvenir? Todo lo contrario, dejarla ser, esto es, sacar el cuadro de ella. De aquí uno de los rasgos que desde luego llamaron fuertemente la atención en los lienzos de Velázquez: lo que sus contemporáneos llamaron el «sosiego» de esta pintura.

Si el que contempla los cuadros de Velázquez compara la primera impresión que recibe con la que producen en él la de otros pintores anteriores y hace un esfuerzo para definirse lo que aquella tiene de peculiar, tal vez se diga que tiene una insólita comodidad. Nada en estos lienzos nos inquieta, a pesar de que en algunos se acumulan numerosas figuras y en “Las lanzas” se nos presenta toda una muchedumbre que en cualquier otro pintor presentaría un aspecto tumultuoso. Nos preguntamos cuál es la causa de este sorprendente reposo en la obra de un pintor que pertenece a la época barroca. Porque esta época había llevado hasta el frenesí la pintura de la inquietud. No sólo se presenta el movimiento material de los cuerpos sino que se aprovecha ésta para dar además al cuadro entero un movimiento formal como si en él soplaste una corriente veloz de fluido carácter, un abstracto vendaval. Incluso las figuras quietas poseen formas que están en movilidad perpetua. Las piernas desnudas de los soldados en el “San Mauricio” del Greco ondulan como llamas. Un ejemplo de lo que quiero decir y que es prototipo del movilismo barroco puede verse en el “Cristo con la Cruz” (Bruselas) de Rubens.

A todo esto se contrapone el sosiego de Velázquez. Pero lo más sorprendente de este sosiego es que Velázquez en sus cuadros de composición no pinta figuras quietas sino que también están en movimiento. ¿De dónde viene, pues, el sentir nosotros tanto reposo al contemplarlos? A mi juicio, de dos causas. Una es el don genial que Velázquez poseía para lograr que las cosas pintadas, aún moviéndose estuvieran ellas cómodas. Y esto, a su vez, proviene de que las presenta en sus

movimientos propios, en sus gestos habituales. No sólo respeta la forma que el objeto posee en su espontánea aparición sino también su actitud. De aquí que su movilidad sea sosegada. El caballo a la derecha en “Las lanzas” se está moviendo, pero de un modo tan cotidiano que para nosotros, espectadores, equivale a quietud. No hablemos de los cuadros en que hay una sola figura, y ésta en reposo. ¿Ha habido nunca Cristo más cómodamente colocado que el de Velázquez, un cuerpo que pueda estar más a gusto, más «arrellanado» en una cruz?

Pero Velázquez hace más en beneficio de sus figuras. No solo toma de ellas y no de su propia fantasía las actitudes en que nos las presenta, sino que entre los gestos y movimientos del objeto elige aquél en que éste muestra más gracia, lo que los españoles llamamos «garbo». Esta gracilidad de las figuras velazquinas es su elemento poético. Pero conste que esta poesía viene también de la realidad y no de un formalismo que la fantasía agregue a esta. Es, precisamente el género de poesía que he llamado antes prosa. El pueblo español tiene el don de moverse con gracia en todos los grados de la escala social: hay la elegancia del «grande de España» y el salero en el andar de la mujer popular y la gracia del torero, cuyas actitudes son una danza ante la muerte. En esto consiste el “aire español” que los hombres del Norte descubrieron siempre en las figuras de Velázquez y es para ellos uno de sus mayores encantos. Entre nuestros pintores solo Murillo ha tenido percepción de este tesoro étnico que es el repertorio de actitudes españolas, a la vez espontáneas y adquiridas en larga tradición. Como todo talento, este talento corporal para moverse con ritmo es una forma de cultura que tiene su iniciación y su progreso; en suma, su historia.

Pero hay otra causa más decisiva para que los cuadros de Velázquez engendren en nosotros esa impresión de sosiego tan inesperada ante un pintor de la época barroca. Esta causa es paradójica. Greco o los Carracci, Rubens o Poussin pintan cuerpos en movimiento. Estos movimientos aparecen justificados por una motivación vaga, imprecisa. De aquí que podamos imaginar las figuras en otras actitudes sin que el tema del cuadro varíe. La razón de ello es que los pintores quieren que sus cuadros «se muevan», así en general, y no se proponen retratar un movimiento individualizándolo. Mas observemos los grandes cuadros velazquinos. Los “borrachos” representan el instante en que Baco corona a un soldado beodo; La Fragua de Vulcano, el instante en que Apolo entra en el taller del Dios herrero y le comunica una maligna noticia; “La túnica de José”, el instante en que sus hermanos enseñan a Jacob los vestidos de aquel ensangrentados; “Las lanzas” el instante en que un general vencido entrega las llaves de la ciudad a un general vencedor y éste las rehusa; “Las meninas” un instante preciso... cualquiera en el estudio de un pintor. Es decir, que el tema de Velázquez es siempre la instantaneidad de una escena. Nótese que si una escena es real se compone por fuerza de instantes en cada uno de los cuales los movimientos son distintos. Son instantes inconfundibles, que se excluyen uno a otro según la trágica exigencia de todo tiempo real. Esto nos aclara la diferencia entre el modo de tratar el movimiento Velázquez y aquellos otros pintores. Estos pintan movimientos «moviéndose», mientras Velázquez pinta los movimientos en uno solo de sus instantes, por tanto, detenidos. Dos siglos y medio más tarde, la fotografía instantánea ha conseguido hacer lo mismo y banalizar el fenómeno. No deja de ser cómico que los pseudos-refinados de hoy arrojen a los lienzos de Velázquez, como un insulto, su condición de fotográficos. Es poco más o menos como si echásemos en cara a Platón ser platónico o a Julio Cesar haber sido un partidario más del cesarismo. En efecto, los cuadros de Velázquez tienen cierto aspecto fotográfico; es su suprema genialidad. Al enfocar la pintura sobre lo real llega a las últimas consecuencias. Por un lado, pinta todas las figuras del cuadro según aparecen miradas desde un punto de vista único, sin mover la pupila, y eso proporciona a sus lienzos una incomparable unidad espacial. Mas por otro, retrata el acontecimiento según es en cierto y determinado instante; esto les presta una unidad temporal tan estricta que ha sido menester esperar a la pasmosa invención mecánica

de la fotografía instantánea para lograr nada parecido y, de paso, para revelarnos la audaz intuición artística de Velázquez. Ahora entenderemos bien su diferencia con los demás pintores barrocos del movimiento. Éstos pintan movimientos pertenecientes a muchos instantes y, por lo mismo, incapaces de coexistir en uno solo.

La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto está condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y ésa es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante -¡casi una blasfemia!

He aquí lo que para mí significa hacer del retrato principio de la pintura. Este hombre retrata el hombre y el cántaro, retrata la forma, retrata la actitud, retrata el acontecimiento, esto es, el instante. En fin, ahí tienen ustedes “Las meninas”, donde un retratista retrata al retratar.

PARA EL TEMA: INFLUENCIA DE CARAVAGGIO

En España, antes de Goya, y dejando a un lado a Murillo porque es un típico epígono, no ha habido más que cuatro pintores importantes, de los que tres son gigantes: Ribera, Zurbarán, Alonso Cano y Velázquez. Cuando iniciamos su estudio nos encontramos, desde el umbral, con la sorpresa de que esos únicos cuatro grandes pintores españoles -Goya aparte- han nacido en el espacio de diez años, que pertenecen, pues, a la misma generación. Añádase que, salvo Ribera, natural de Valencia, los tres nacen en Sevilla o en torno a Sevilla, se educan como pintores con gran proximidad, son amigos desde la adolescencia. ¿Qué hay antes de estos colosos en la pintura española? Poco más que nada. Las únicas figuras de alguna importancia son Ribalta -éste tiene mayor que la que suele otorgársele- y Pablo Legot, de quien apenas se sabe nada. Los pintores sevillanos anteriores a estos grandes son poca cosa y casi todos extranjeros de oriundez. Tenemos pues, ante nosotros el caso extraño tantas veces por todos subrayado: la aparición subitánea y sin precedentes locales del gran pintor español. El caso se complica aquí superlativamente porque no es uno sino cuatro los que, a la vez y abruptamente surgen- y porque son, fuera de Goya, los únicos grandes pintores que antes de 1850 hemos tenido. Esos cuatro nombres constituyen principalmente lo que en el mundo se llama «pintura española» y tres de ellos representan una de las cimas de la pintura universal. El problema queda pues, planteado perentoriamente y sin escape posible: cómo una grandísima pintura nace y muere repentinamente, en una generación, sin preparaciones un tanto congruentes en el espacio nacional a que pertenece.

Que acertemos o no a comprender, esto es, a explicar en la medida posible tan sorprendente hecho, depende de que nos formemos una noción adecuada de lo que significa como una realidad histórica, el nombre «pintura española». Si lo tomamos como una realidad completa, aislada, independiente, estamos perdidos, porque entonces tendríamos que explicar a Ribera, Zurbarán, Cano y Velázquez derivando su obra de precedentes intranacionales que no existen.

En ese sentido no hay «pintura española», por supuesto, como no la hay –hablo siempre refiriéndome a antes de 1800-, como no la hay francesa, inglesa, alemana. Hablando con último rigor, que lleva dentro ciertos tácitos complementos, no ha habido en Occidente hasta fines del siglo XVIII más que una pintura: la italiana.

Cuando se hable, pues, de pintura europea anterior a 1800 entenderemos en ella el área continental de la pintura italiana y una isla adyacente, la pintura flamenca, cuyo territorio fue muy reducido y que – subrayo el hecho- desde 1500 comienza ya a ser absorbida por la pintura italiana, de modo que su duración, como entidad independiente, es sobremanera fugaz. Fijo en aquella fecha lo que podemos llamar anexión del arte flamenco por el italiano fundándome en la razón precisa de que desde ella los pintores flamencos bajan a estudiar en Italia y no pocos se quedan allí.

Me interesa que quede en este concepto básico, perfectamente claro mi pensamiento. La pintura española es la modulación producida en España y por españoles de una realidad mucho más amplia y autárquica que es la pintura italiana.

Puestas así las cosas conseguiremos alguna claridad. La pintura italiana es una inmensa área cultural, con su centro y su periferia, y valen para ella las leyes clarísimas de toda área cultural. La primera ley es que las formas y principios que van a regir en esa área son inventados, creados, y en la mayor porción de su desarrollo, sostenidos en el centro del área desde el cual van extendiendo el predominio de su inspiración por territorios cada vez más amplios hasta llegar a la periferia que, por serlo, es quien recibe más tardíamente aquel imperio. La segunda ley es ésta: la evolución de los principios de un área cultural, combinada con su expansión territorial, trae consigo que las últimas formas de aquellos, es decir, su último estilo, sea producido no en el centro sino en la periferia. Dudo que haya cosa humana importante en que no se hayan cumplido estas dos leyes. Ellas, sin más, ponen una primera claridad en el hecho que aislado sería inexplicable, de la súbita aparición y súbita defunción de lo que se llama con rigor «pintura española». El sorprendente hecho deja de serlo y se convierte en un caso particular de una ley general. La pintura italiana tiene una última hora, y esa su última hora es precisamente su hora española. La pintura italiana empieza en Giotto y muere gloriosamente en Velázquez.

Ahora se trata de demostrar esto, para lo cual vamos a refrescarnos la evolución del arte italiano, yendo a la carrera, pero buscando una cierta precisión de esquema en las grandes líneas del proceso.

Obtenemos esta precisión si al recorrer la evolución del arte italiano nos fijamos, por ahora, exclusivamente en un solo componente de ella, el más elemental, mas, por lo mismo, el fundamental.

En todo cuadro aparecen representados objetos, es decir, que en él reconocemos cosas y personas merced a que las formas de esas cosas y personas han sido más o menos aproximadamente reproducidos. Llamaremos a estas «fórmulas naturales u objetivas». Pero en el cuadro hay además otras formas; las que el pintor ha impuesto a las formas objetivas al ordenarlas y representarlas en el fresco o el lienzo. Ya el agrupamiento de las figuras –cosas o personas- se hace según líneas arquitectónicas más o menos geométricas. A esas formas que no son las de los objetos, sino que a ellas son sometidos estos, llamaremos «formas artísticas». Al no ser formas de cosas, sino puras formas vacías debemos considerarlas como «formas formales». Con lo que logramos esta ecuación: todo cuadro es la combinación de una representación y un formalismo. El formalismo es el estilo.

Aquí tienen ustedes un cuadro de Leonardo. Se han colocado las figuras de modo que su contorno total forma un triángulo: en la obra del Vincy eso será ley. Otros pintores complicarán la cosa: será un triángulo de triángulos, una gran curva, una diagonal en el fondo del cuadro. Apenas hay cuadro en

Ribera y en general, todos los del seiscientos que no estén divididos por una diagonal. Otras veces la diagonal es doble y forma aspa, otras son diagonales imaginarias que no coinciden con el plano del cuadro, sino que penetran en él, en su profundidad, oblicuamente. A veces, la forma estética o artística se obtiene representando los objetos en una perspectiva insólita, por ejemplo, de abajo arriba, lo que llaman los alemanes Froschperspektive, por ejemplo, en la "Presentación de la virgen", de Tintoretto. Estas son las formas estéticas más elementales. Pronto hallaremos otras, más sutiles, en que se hace que la forma misma del objeto se transforme en forma estética, en formalismo.

La evolución del arte italiano es uno de los procesos más normales, de mayor regularidad, continuidad, tranquilidad que pueden observarse en la historia humana. Sin embargo, dije el otro día que la historia es siempre historia de vidas. Las obras de arte no nacen en el aire.

Ahora bien, toda vida es drama y todo drama tiene un determinado argumento. La consideración tan simplicísima que acabamos de hacer según la cual el cuadro se compone de dos elementos –las formas de los objetos y las formas artísticas o estilísticas- nos descubre que esa tan suave y continua evolución es, no obstante, un drama permanente.

Hagámonos ahora presentes, a toda velocidad, los jalones de esta lucha entre las cosas y el estilismo o formalismo dentro del cuadro.

Pasada la etapa indecisa de los primitivos –en que ni las cosas son aún cosas ni el formalismo es consciente de sí mismo- sobreviene al destino pictórico de Occidente una aventura decisiva: la aparición de Miguel Ángel, un genio enorme en ambos sentidos de la palabra, es decir: gigantesco y fuera de norma, seductor y exorbitante. Miguel Ángel es esto que ven ustedes. Sobre la forma del objeto –una forma de mujer que representa a la Sibila líbica- ha caído un poder extranatural que la ha retorcido violentamente, enroscándola en torno a sí misma, según una línea monstruosa de dragón o de gran sierpe. He ahí ya el formalismo triunfando sobre el naturalismo u objetivismo. Con estas figuras aparece una nueva forma estilística, típica del arte italiano hasta su último momento. Lo que luego se llamará figura serpentinata. Dinamismo de la torsión.- La violentación es esencial: expresa la fuerza.

Pero el arte italiano, sobrecoigido por el genio terrible de Miguel Ángel, vacila un momento en dejarse arrebatado por él.

Da un paso atrás y restablece el perfecto equilibrio entre la forma del objeto y la forma estilizante. Este instante feliz de infinita mesura, de suave acuerdo es Rafael –y con él todo el arte llamado "sensu stricto", clásico. Parejo equilibrio hay en Andrea del Sarto y en Venecia el Tiziano de edad intermedia representará igual armonía.

Pero este equilibrio sabe a poco muy pronto. Como el paladar necesita siempre sabores más fuertes, el gusto estético, por lo visto, necesita constantemente más estilo, es decir, estilos más acusados, más saturados de su propia gracia formal. El arte italiano comienza la carrera del estilismo o formalismo- es decir, comienza a predominar la tendencia a respetar menos la naturalidad del objeto y a hacer consistir el cuadro sustancialmente en sus puras formas artísticas o formales formas.

Noten ustedes el avance que se ha cumplido entre lo anterior y los cuadros de Correggio. Desde Correggio desaparece la quietud de los frescos y lienzos italianos. Poco a poco va a ir ganando el cuadro en movimiento, el vibrar de líneas y coloraciones. El movimiento que no es éste o aquel concreto que sirva a aquella o esta finalidad, sino el movimiento puro y por sí, el movimiento como forma, va a ser el principio del formalismo subsecuente.

El arte italiano deja atrás Correggio de ascender creadoramente. Va a vivir de expresar lo que ya hay. Dos escuelas, una oriunda de Miguel Ángel, otra que prolonga y exaspera Correggio, buscarán deliberadamente el mero formalismo. La pintura empieza a dejar de ser forma artística que engarza y ennoblece la forma objetiva, para consistir predominantemente en forma sin materia, en puro estilo, en formalismo con un sentido peligroso de la palabra. Se busca la «manera» -el deliberado amaneramiento. Ellos mismos se llaman manierosos.

Recuérdese el “Descendimiento” de Daniel de Volterra, un exagerador de Miguel Ángel. No se puede complicar más ni hacer más dificultosa la operación de hacer que un cuerpo descienda. Recuerden esta imagen cuando se contempla a Rubens, amigo de Velázquez. Todo aquí se mueve. El viento, no se sabe qué viento, un mágico viento, en Miguel Ángel como en Daniel de Volterra –y según veremos en seguida en Tintoretto- sopla dentro del cuadro y hace de los paños velamen y nos parece oír sonar dentro del marco quejidos de jarcias y mástiles fatigados por la ráfaga. A dos pasos de esta Ascensión de Tintoretto está ya el Greco.

El manierismo procedente de Correggio es más suave. Culmina en el Parmigianino, pero no menos que la otra rama expresará su intención de arte con las palabras «stupore, prodigio, pasmo, portento». La cosa, repito, comienza con lo que llamaron sus contemporáneos la «terribilitá» de Miguel Ángel. Mas véase que diferente manera de ser estupefaciente encuentra la línea correghiesca frente a la de Volterra.

La obra cumbre del manierismo centro-italiano es la “Madona del collo lungo” de Parmigianino (¿hacia 1540?). No se comprende cómo esta obra suprema en su casta es tan poco conocida en España. Su autor procede de Correggio y representa en esta dirección la última y más egregia y más avanzada creación del manierismo o estilismo. Reconocemos, sin duda, en este lienzo humanos cuerpos. Pero reparemos mejor: ¿qué de las formas humanas reales ha trasladado el pintor al cuadro? Casi nada. Observemos con alguna atención esta pierna, sin duda entenderemos esta forma del cuadro como una pierna, pero la entendemos como se entiende el esquema de una cosa, no como cuando se asiste a la presencia efectiva de ésta. De pierna hay aquí solo un trasunto. Dos líneas continuas y de geométrica regularidad lineal y un vago difuminado que sugiere la redondez corporal. Nada más, no es una pierna determinada –es la pierna en general. Lo que tiene de singular no es lo que tiene de pierna sino, al contrario, la rectificación que a la línea de una pierna –suponiendo que la pierna real posea nada que se pueda llamar sin metáfora línea- le ha impuesto el artista para conseguir dos líneas geométricas de una suavísima ondulación. Nuestra mirada al deslizarse por ellas siente una peculiar delicia que sólo podemos descubrir como consistiendo en la percepción de un cierto ritmo ondulatorio y de una melodía que él engendra, ondulación, ritmo y melodía que del muslo continúa en el pie del niño Jesús y sigue por su cuerpo, un cuerpo infantil arbitrariamente alargado para conseguir ese ancho y tranquilo ondular. Este motivo ondulante del niño pasa al brazo de la Madonna, a su hombro, a su cuello y termina en el óvalo ejemplar de su menuda cabeza. Si dibujamos escueta, exenta la trayectoria que el cuadro ha hecho seguir a nuestra mirada, nos encontramos que es una S, pero una ese que al ser recorrida por nuestro aparato visual, se hace dinámica y es más bien un movimiento en ese, un voluptuoso serpenteo. Como la pierna de la figura a la izquierda, el cuerpo todo de esta maravillosa mujer no tiene de tal sino un abstractísimo esquema, lo justo para que reconozcamos en el cuadro algo así como una mujer. Sus formas no han sido tomadas de una mujer real –los dedos de la mano derecha se alargan y afilan inverosímilmente, terminan en breves yemas agudas cuyas puntas parecen emitir no se sabe qué mágica electricidad: su cuello se alonga y se curva de modo extrahumano, con lo cual esta figura que no es ya casi de mujer, es casi ya un cisne- y como esto en muchas otras cosas más que, a la vez, es y no es. Estamos en plena metamorfosis. Estas formas, repito, no han sido tomadas de una mujer real, han sido inventadas y con deliberado propósito de que no representen ni puedan representar

mujer alguna real, sino algo que es mero soporte de puras gracias estéticas –cuya cualidad llamaban «belleza». No vamos aquí a definir lo que es la «belleza» porque nos llevaría lejos. Leamos tan solo lo que dice Mengs, aquel austriaco, gran pintor y cuidadoso teorizador estético, discípulo de Winckelmann, que pretende a mitad del siglo XVIII volver a la pintura idealista del Renacimiento y que, llamado por Carlos III, es quien encarga a Goya sus primeros cartones para tapices: «Debe considerar el pintor –dice cada cosa por sí, pensando lo que querría que hubiese en ella, para escoger lo que más se acerca a su deseo; y cuente con que éstas serán las bellezas». ¡Desideratismo! La Imitación y lo Ideal: aquella «la más necesaria pero no la más bella; pues lo más necesario no es siempre lo más adornado y bello; porque el ser necesario denota pobreza, y el adorno es señal de abundancia. La Pintura en el mundo generalmente hablando, más tiene de adorno que de necesidad, y debiendo las cosas ser estimadas según su primer fin y causa, se infiere que en la Pintura se debe preferir la belleza a la necesidad».

La belleza consiste, pues, en lo que las cosas serían si fuesen como las deseamos. La pintura italiana toda –me refiero a la que se inicia en el siglo XIV y atravesando el Renacimiento finaliza en Tiépolo– pinta deseos, desiderata, y como lo deseado en cuanto tal sólo es idea nuestra, pinta ideas, y como lo en estas ideado no es lo que las cosas son sino lo que “debían ser” a juicio de nuestro deseo, pinta ideales y es idealismo artístico o estilo idealista. El arte italiano es fuga de este mundo y viaje exaltado a trasmundos. Crea objetos extramundanos, como lo son todos los objetos poéticos. Esta Madonna es, decía hace un momento, una mujer maravillosa –y esto significa que es, en efecto, una maravilla y no una realidad. Por eso Mallarmé, que ha sido quien, en teoría al menos, supo mejor qué era lo poético, creaba sus objetos líricos por medio de puras negaciones de lo real. ¿Qué hora puede valer como la esencialmente poética? Mallarmé responderá: «la hora ausente del cuadrante». ¿Qué mujer será la estéticamente bella? Vitalmente bellas hay muchas en este mundo, tantas que hacen de la vida del varón un casi infinito destierro; pero bella estéticamente, ¿cuál será? Mallarmé responde: “la femme aucune”, la mujer ninguna. La pintura italiana se ha extenuado durante casi cuatro siglos en pintar- como esta Madonna del cuello cisnieto- mujeres ningunas.

La Madonna debió ser pintada hacia 1540: El “Aguador de Sevilla” es pintado por Velázquez lo más tarde hacia 1618. Ahora se trata de percibir cómo en setenta y cinco años el arte ha pasado de lo uno a lo otro, de pintar lo que las cosas debían ser a pintar lo que por desventura son, de figurar deseos a representar viles cosas, de habitar un como divinal trasmundo a sumergirnos todavía más de lo que estamos en nuestro mundo habitual.

Procuremos ahora asistir al desplazamiento continuo y paso a paso que se produce en el arte italiano entre una y otra fecha –a reproducir rápidamente su viaje de aquel trasmundo a este mundo. Veremos primero a que extremos llega el manierismo o estilismo en su corriente veneciana.

Aquí tenemos el “Milagro de san Mateo” –obra de Tintoretto. Mientras Parmigianino estiliza deformando las líneas de los cuerpos. Tintoretto, educado en Tiziano, no se atreve por ahora a hacerlo. Sus figuras, aunque no pretenden representar individuos reales y son representaciones genéricas, conservan aproximadamente la factura normal del ser humano. El estilismo de Tintoretto –que será el triunfante e invasor y que hallaremos todavía atravesando, como un torrente, los cuadros de Rubens- va por otros lados. ¿Dónde está en este cuadro la suave y larga y tranquila ondulación de las formas que hallábamos en la Madonna hace un rato? En ninguna parte: en vez de aquello, vemos muchas figuras agolpadas y todas agitadas por frenético movimiento, como histéricas. Noten bien: ninguno de los movimientos representados es un movimiento real, que sirve a una finalidad, como los que en nuestra vida ejercitamos. En Tintoretto la pintura italiana, sin abandonar su principio de complacerse en lo visible y externo de los cuerpos hace por vez primera que esta corporeidad exprese estados de alma,

generalmente de místico arrebatado. Así este cuadro se propone expresar lo que en las almas pasa cuando asisten a un milagro. Y eso que pasa es, claro está, una tremenda conmoción, es espanto, es maravilla, es crispación de éxtasis. Todo se expresa, no en movimientos precisos, sino en un movimiento puro, en un movimiento formal que invade todo el cuadro. La estilización aquí, como en Miguel Ángel, solo que aquí exagerada, consiste en el formalismo del puro movimiento. En cierto modo, quien se agita, vibra, se mueve y retiembla es todo el cuadro, compuesto de acusados dinamismos que acentúa, como el acento sobre una palabra impresa, esa figura de San Mateo, que raudo, como un buitre o un gerifalte, como vuelo de avión que va a aterrizar, penetra por lo alto en el cuadro, en oblicua diagonal, es decir, yendo hacia el fondo imaginario de él.

Veán ahora esta “Ascensión de Cristo”. Las formas objetivas están ya casi dominadas por puro movilismo formal. Estamos ya en la zona misma del Greco, que es mucho menos original de lo que se supone. En él toda forma corporal manifiesta la nostalgia de ser pura llama.

Para que se vea claro en qué consiste el movimiento como pura forma estilística, a diferencia de un movimiento concreto real y efectivo, véase el “San Pedro” del Greco, que está quieto y sin embargo nada en él está quieto. Esta inquietud, este vibrar llega al extremo en “La Pentecostés”. El cuadro es ya francamente un ataque de nervios, una “parálisis agitans”. Aquí todo es combustión: las llamas que el Espíritu Santo pone sobre las cabezas y los cuerpos humanos que a ellas siguen y que tienen ya tan poco de humanos, son puro ardiente temblor. Estamos en el extremo frenético del manierismo barroco y superlativo de la inquietud y del temblor. Los cuadros del Greco, como los párrafos de Quevedo, su coetáneo, padecen el baile de San Vito.

¿Qué pasa después? Ya la generación de 1536 –la del Greco y el Baroccio- es pobre de grandes figuras. La que sigue es nula. Adviértase que se ha llegado al fondo del arca. Hay que abrir otra.

II

Hacia 1590, el hijo de un albañil lombardo, Miguel Ángel Merisi, natural de Caravaggio, ejecutará el primer acto que se consideró y se considera, erróneamente a mi juicio, como revolucionario contra la tradición de la pintura italiana. ¿Qué es lo que en aquellos primeros lienzos pareció revolucionario? Caravaggio –se dijo y se sigue diciendo- había dejado entrar el «natural» en los cuadros. Su arte fue llamado «naturalismo». Los cuadros de Caravaggio producen en su tiempo espanto, como los actos de un terrorista. Adviértase con ello lo real que es siempre la realidad histórica. Veamos esos terribles cuadros poco a poco. Todavía en 1633, Carducho, el viejo italiano que era pintor del Rey cuando llegó a Madrid Velázquez, y persiguió a este cuanto pudo con su envidia, llama a Caravaggio el «Anticristo» y el «AntiMiguel Ángel». Un Miguel Ángel, el de Caravaggio, trataba de derrocar de su imperio al otro Miguel Ángel, el Buonarroti. En todas partes –y no solo en Italia- los primeros que comenzaron a pintar según su manera eran tenidos como terroristas y pistoleros del arte, gente –como de Caravaggio decían sus primeros biógrafos- «tórbida y contenciosa». Es curioso que el propio suegro de Velázquez, al hablar de sus bodegones iniciales, dice que pintaba «a lo valentón», como otros muchos de su tiempo, entre ellos Herrera el joven (el viejo Herrera también pintó bodegones). Por lo visto, pintar así valía entonces como chulada, insolencia y aún más, como agresión a muchas cosas socialmente consagradas.

Aludía yo en mi segunda lección a haber leído, dos semanas hace, en un periódico de San Sebastián, la crónica de su corresponsal en Italia, donde refiere que en un arrebatado de desaforado nacionalismo, un italiano ensalzando a Caravaggio, había dicho que no es Velázquez sino «un segundo Caravaggio». Este entusiasmo por Caravaggio en la Italia contemporánea es cosa nueva. En un estudio mío sobre Velázquez publicado hace más de tres años por la gran casa editorial de libros de arte que hay en Berna, el Iris-Verlag, me lamentaba yo de que ni en Italia se concediese a Caravaggio el rango que con exuberante derecho reclama porque es un enorme artista. Por lo visto ahora se quiere corregir en Italia ese descuido. Pero he de hacer constar que ni en Italia ni en parte alguna existe –como no haya aparecido, lo que no es probable, en estos dos últimos años- un solo libro en que se intente ir a fondo en el estudio de Caravaggio. Es inconcebible que no lo hayan procurado los italianos, pero lo es también que los historiadores españoles de la gran pintura española –que es la que ahora nos ocupa- hayan podido creer ni dar dos pasos dentro de ella sin haberse puesto antes bien en claro que cosa es Caravaggio. No sería esto tan perentorio si nuestra gran pintura estuviese exenta de caravaggismo o, viceversa, si pudiera en su conjunto calificarse con ese ismo. Pero la relación con Caravaggio es mucho más complicada y por eso será forzoso afinar. Por lo pronto, urgiría precisar cuándo, cómo y qué de la obra de Caravaggio ha sido vista por los pintores españoles a comienzos del siglo XVII. La cuestión se condensa en torno a Francisco Ribalta.

No conozco, claro está, lo que el italiano aquél haya podido formular acerca de este genial pintor, pero esa única expresión transmitida por el cronista de que Velázquez es «un segundo Caravaggio» me permite asegurar que el tal no conoce su Caravaggio y desconoce nuestro Velázquez. No tenemos más remedio que detenernos un momento en este punto, porque es decisivo, pues pudiera ocurrir que Velázquez, habiendo comenzado, como todos los pintores de su tiempo en España y fuera de España, por seguir el rumbo caravaggiesco, pusiese muy pronto la proa hacia una pintura no sólo distinta de la de Caravaggio, sino esencialmente antagónica.

¿Qué pareció a sus contemporáneos y que hay de efectivamente revolucionario en Caravaggio? Comenzó pintando lo que en España se llamó «bodegones» y en Italia «bombachadas» como son los dos primeros cuadros de él ahora proyectados. Con estos nombres se quiere indicar que el lugar de la escena es una taberna, figón o cocina y que los personajes representados ni son santos o escenas bélicas, ni dioses o figuras mitológicas –la mitología, religión de los antiguos, representa en estos tiempos algo así como una parareligión-, ni son tampoco príncipes. Son gentes de condición vulgar o resueltamente ínfima. El hijo del albañil hace entrar la plebe en el cuadro y esto produjo una impresión aterradora, de motín popular –que trastornaba a la vez el orden pictórico, en lo que se refiere a los temas, y el orden social. Esto nos hace reparar que “il popolo” en la “Madonna del popolo”, de Baroccio, es un pueblo idealizado, es un pueblo nada popular. Por eso, cuando aquí el pueblo asoma su auténtica fisonomía, sorprende, desazona y asusta. Pero, en estricto sentido pictórico, ¿qué innovación, pretendidamente revolucionaria, descubrimos?

Todo lo que sigue debía ir referido a la “Conversión de san Pablo”, donde la forma caravaggiesca aparece, a la vez, más acusada y más completa. Pero, siendo lo que ahora interesa los principios de su estilo que van a penetrar en toda una generación de pintores, prefiero exponerlos a la vista del cuadro que hay en el Museo del Prado, cuya atribución a Caravaggio es problemática, mas que todos reconocen producido en su máxima proximidad. Representa a David, que ha cortado la cabeza a Goliat. El tema había sido tratado innumerables veces. Parecían agotados los posibles modos de manejarlo. Sin embargo, aquí nos aparece repristinado, nuevo y sorprendente. El efecto que nos produce es de la misma casta que el buscado por Tintoretto y el Greco y el Baroccio –lo stupore. Si recuerdan los cuadros hoy expuestos, notarán que casi todos llevan análoga intención estupefaciente. Ahora bien: en un estilo

es fundamental su actitud ante el contemplador, el efecto que el artista premedita causar en él. Caravaggio no significa en este orden básico nada esencialmente nuevo. Como los demás manieristas y barrocos desde el primer Miguel Ángel, se propone espantarnos. Para espantarnos ha ejecutado el Greco ante nosotros todos esos ejercicios de descoyuntamiento que el otro día y hoy hemos tenido el gusto de volver a presenciar. Lo que paso es que, tras casi dos generaciones de italianos que no habían logrado inventar un nuevo modo de conseguir la estupefacción, Caravaggio lo encuentra. ¿En qué consiste? En estas tres cosas y en este preciso orden. Primera: ocurrió a Caravaggio la idea simplicísima y genial de no dejar apenas espacio libre y vacío en la parte superior del cuadro. A ello se debe el carácter monumental, como sobrehumano, que tiene este davídico efebo. Porque conviene advertir que el cuadro no es de grandes dimensiones -1,10 por 91. Es una idea estilística y formal como otra cualquiera –se entiende, como otra cualquiera genial. No se dirá que por esta razón Caravaggio es naturalista. Se trata de una relación puramente geométrica, que se puede medir con un metro. Es de todos, el principio de estilo más distintivo de Caravaggio, y dondequiera lo encontramos, habrá de ser reconocida su influencia. Si los historiadores del arte hubiesen analizado bien la obra de Caravaggio, habrían caído en la cuenta de este su principio estilístico, en vez de perderse en la vaga noción de su «naturalismo», y no necesitarían quedarse perláticos, paralíticos como hoy lo están, ante la cuestión – decisiva para la historia de nuestra pintura- de si Ribalta fue o no caravaggiesco. Más viejo que Caravaggio, Ribalta comenzó, claro está, por no serlo, pero como era de Valencia, por donde entraban todas las nuevas y primicias referentes del arte italiano, suponiendo que él mismo no viajase por Italia, apenas comienza Caravaggio, Ribalta lo conoce y hace cuadros como el del Museo del Prado, la “Coronación con espinas de San Francisco”, donde la falta de espacio libre en la parte superior equivale al más preciso documento para afirmar su caravaggismo.

Segundo rasgo de la obra de Caravaggio: el modo de emplear el claroscuro. Había sido este hasta entonces un elemento abstracto que se empleaba para acusar el volumen corporal, la redondez de las figuras: lo claro y lo oscuro es decir la iluminación era convencional, arbitraria, lo mismo que el dibujo – como hemos visto en los manieristas. Era pues, el claroscuro pura forma y mero instrumento, algo “con que” se pintan las cosas, no él mismo una cosa que se pinta y copia. En Caravaggio experimenta una modificación de su función. Esta función es en Caravaggio doble y los dos lados de esta doblez son completamente distintos. Por no acertar a descubrir esta dualidad y sus dos distintos sentidos no se ha definido nunca bien la obra de Caravaggio.

Por uno de los lados, Caravaggio no es sino un paso más en la tradición del claroscuro manierista: este paso más consiste en su extrema exageración y su desaforada estilización. Caravaggio hará que lo claro sea refulgente claro y lo oscuro tenebrosamente oscuro, con lo que logra un fortísimo contraste que engendra un puro dramatismo formal. En sus cuadros, la luz y la sombra se combaten a muerte y se tiran estocadas. Caravaggio continúa y exaspera la llamada pintura «tenebrosa» que se inicia en los Bassano. Noten ustedes cómo, en los cuadros que acaban de ver, lo claro y lo oscuro, como los dos brazos de una pinza, mejor, de una tenaza, agarran fieramente al objeto –figura de persona o cosa- y lo atormentan ante nuestra mirada.

Tercera: el otro lado de la función conferida por Caravaggio al claroscuro no tiene nada que ver con la anterior. En esta su nueva función o papel, el claroscuro no es ya mera forma estilizante. Consiste en esto. En vez de derramar sobre el cuadro una luz convencional como se había hecho hasta entonces. Caravaggio se decidió a copiar una iluminación real, si bien escogiendo combinaciones de luz artificialmente preparadas: luz de cueva en que un rayo alumbra violentamente una porción de la figura, quedando el resto de ella en negra tiniebla. Es, pues, también por esta razón, una luz estupefaciente, patética, dramática; pero, al fin y al cabo luz real, luz copiada y no imaginaria. Esta es la

luz de los bodegones que pinta Velázquez en su adolescencia y que hemos visto en El Aguador de Sevilla.

Pero si ahora nos fijamos en los restantes elementos de los cuadros, reconoceremos, sin que pueda caber la menor duda, que Caravaggio es, por todo lo demás, un perfecto continuador de la tradición italiana idealista: este David y esta cabeza de Goliath acusan la redondez de su volumen, muestran la superficie de la carne tersa e idealizada –por tanto una carne que no existe- en fin, todas las formas estilísticas del manierismo. La prueba máxima, véanla ustedes en “La muerte de San Mateo”, uno, creo, de sus últimos cuadros –donde podemos contar nada menos que cinco figuras “serpentinote”, es decir, torsionadas, retorcidas.

El efecto de Caravaggio sobre los ámbitos del área continental pictórica –que es, dijimos, la pintura italiana- fue enorme y fulminante. Casi sin excepción, todos los pintores, en todos los países se pusieron a pintar, por lo menos durante algún tiempo, al modo caravaggiesco.

Ahora bien, tenemos que precisar el resultado de nuestro análisis. Es éste: en Caravaggio sólo hay una cosa que justifique calificar su obra de naturalismo o realismo: la luz. La luz es el primero y anónimo ser que ha sido pintado realistamente. Pero todo el que sea sincero reconocerá que cuando ha empleado la expresión “realismo pictórico” la entendía en el sentido de que el pintor copiaba lo más exactamente posible los objetos –cosa, personas-, pero que no copiaba solo la luz real. De lo cual deducimos estos dos juicios enérgicos: uno, ser bastante tonto llamar sin más naturalismo o realismo al arte de Caravaggio; otra, más fértil, importante sugestión metódica, ésta: lo que hay que perseguir en los años inmediatos – que son tan pocos- entre Caravaggio y Velázquez es lo que pase con la luz. Desde Caravaggio hasta el último cuadro de Velázquez –que es el punto de arribada- la historia de la pintura es el gran viaje al país de la luz, de la luz efectiva que alumbró el mundo que vivimos.

Creo que los historiadores del arte debían hacer el ensayo de ver a Velázquez como emergiendo de la pintura italiana del “seicento” en su primera mitad. No es sino lo más natural del mundo que durante mucho tiempo hayan sido atribuidos a Velázquez retratos pintados por italianos de esa época. Pero es preciso no entregarse en ese estudio al prurito de buscar influencias. En la historia de todas las artes son tan importantes y reveladoras como las influencias, las concomitancias –la coincidencia espontánea y simultánea en ciertos caracteres de muchos artistas que pertenecen al mismo estadio de la evolución dentro de aquel arte.

Por malaventura, la pintura italiana del “seicento” considerada como decadencia, se halla insuficientemente estudiada. Mas no es poco lo que, aun sin ir a Italia, se puede aprender estudiando con calma los cuadros que hay en nuestro museos madrileño de pintores hoy poco estimados, pero que fueron, cuantitativamente, la compra mayor que en tiempos de Felipe IV se hizo. Me refiero a los Gentileschi, Guercino, Saraceni, Serodine, Stancione, Lanfranco, Vaccaro, etc. En esos cuadros lo que nos importa es la forma como tratan la luz.

TEMAS VELAZQUINOS

Tintoretto quiere dar la ilusión de la profundidad. Velázquez, no. En nada se ve mejor la interpretación errónea que éste ha sufrido. Tómense casos bastante extremos: el ecuestre del Conde-Duque, el de Baltasar Carlos. La figura entra o sale del lienzo en diagonal de penetración. Es el medio más clásico en Tintoretto para forzarnos a vivir lo profundo. Pero en Velázquez ese efecto ilusionista queda reducido a lo justo para «representar» la tercera dimensión, mas no para dar ilusión de ella. Sigue triunfando el plano que es el cuadro y en él –es decir, in modo poniendo tollens-, la profundidad. Es exactamente lo mismo que hace con el volumen. El estar sin estar.

Los paisajes de Rubens con sus rayos de sol en claros del último término son profundos. No se parecen en nada a los de Velázquez.

Los fondos de Velázquez no son propiamente paisajes, sino formalmente fondos. Las formas, valores cromáticos, etcétera, están esquematizados casi excesivamente para no entrar en la emulación con las figuras. Son, pues, meros telones de fondo y no espacios, no ámbitos. Tienen un papel meramente funcional para el retrato: son contraste de la figura o aparejo de formas con el fin principal de monumentalizar la figura (sobre todo en las ecuestres) y amenizar el conjunto. Los paisajes de la Villa Médicis son inesperadamente poco profundos, a pesar de que uno de ellos, al buscar con sus arcos los escapes, hubiera impuesto lo contrario.

Digo que aquellos dos retratos son un caso extremo porque son los únicos casos de figuras que están oblicuas al plano; es decir, que penetran del primer plano a los interiores –característico de Tintoretto, Greco, Rubens, manieristas.

En general, pienso que convendría revisar lo que suele repetirse sobre la espaciosidad de los cuadros de nuestro pintor.

En muchos cuadros de Velázquez hay una presencia de lo atmosférico. Se ha dicho que pintaba el aire. Pero este efecto no tiene nada que ver con su modo de tratar el espacio. Ese «aire en torno» lo tienen sus cuadros incluso estos no tienen espacio en torno a la figura e incluso, como en el Pablillos, donde ni siquiera tienen fondo.

El ambiente aéreo proviene en Velázquez de las figuras mismas y no de su contorno, espacio o ámbito.

El “naturalismo” de Velázquez consiste en no querer que las cosas sean más de lo que son, en renunciar a repujarlas y perfeccionarlas; en suma, a precisarlas. La precisión de las cosas es una idealización de ellas que el deseo del hombre produce. En su realidad son imprecisas. Esta es la formidable paradoja que irrumpe en la mente de Velázquez, iniciada ya en Tiziano. Las cosas son en su realidad poco más o menos, son sólo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, no tienen superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en el margen de imprecisión que es su verdadero ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario en ellas.

En cuanto a su modo de tratar el espacio, es decir, su profundidad, habría que decir, aun arrojando la paradoja, que es un modo más bien torpe. No obtiene la dimensión profunda mediante una continuidad, como Tintoretto o Rubens, sino, al revés, merced a planos discontinuos. En general emplea tres: el primero y el último luminosos, sobre todo éste último buscando pretexto para «rompientes» de

luz. Entre ambos intercala un tercer plano oscuro, hecho con siluetas sombrías, que entristece sus cuadros y en que, por cierto, se ha cebado más la faena mordiente del tiempo.

En “Las Lanzas” sorprende ese telón intermedio de figuras arbitrariamente oscuras y sordas de color. En “Las hilanderas” hace el mismo servicio la criada que en medio recoge ovillos o copos y todo lo que hay en su plano. En “Las meninas” representan esta función de ensombrecer la dueña y el guardadamas.

Está, pues, obtenido el espacio en profundidad mediante una serie de bastidores como en el escenario de un teatro.

*

Cuando se compara el arte del XVII, y especialmente la idea de Velázquez, con lo que fue para Miguel Ángel y Rafael, se percibe la enorme disminución de sus pretensiones. En Miguel Ángel es escultura y pintura –como la música en Wagner- la disciplina superior humana: el arte plástico quiere serlo todo o por lo menos imperar sobre todo –es ciencia, es religión, es suprema revelación de los destinos humanos. En las bóvedas de la Sextina hace Miguel Ángel retumbar el trueno de lo eterno y trascendente. Frente a esto el arte del XVII no es sino... arte, modesta ocupación humana, mueble cotidiano, distracción, documento.

Entre la pintura de cúpulas (como en Corregio; v. Dovrack, laminas 34-35) y el cuadro de Velázquez, la distancia de función de la pintura es radical. Allí ornamentación –aquí un tête-a-tête del espectador con el lienzo. Una pintura de cúpula no está hecha para mirarla de verdad, en su detalle. Razones fisiológicas se oponen a ello: tortícolis, mareo, pérdida del equilibrio. Esa pintura es como un discurso de mitín –para ser oído como burundun-burundun, no para ser entendido.

Pero algo aún más hondo: esa pintura es “decorativa” porque se incorpora a la arquitectura y esta incorporación es tanto mayor cuando la pintura, como en estas cúpulas, anula la arquitectura insertando en ella espacios imaginarios. El cuadro, el propio y puro cuadro de caballete, por el contrario, reclama el muro para pender de él como tal muro y sin pretender incorporarse a él ni menos anularlo, sino ser un área nueva respecto al muro, una nueva superficie que nada tiene que ver con él.

*

El careo del espectador con el cuadro produce a veces ante los de Velázquez, por ejemplo, ante sus retratos de enanos, un efecto azorante. Porque en algún instante casi llegamos a dudar de si somos nosotros quienes miramos la figura o si no es más bien la figura quien nos está observando a nosotros. Las causas de ello están en toda la manera de pintar velazqueña, pero aíslalo aquí sólo dos que son rápidas de enunciar. La renuncia a todo manierismo trae consigo que el pintor esté ausente del cuadro. La “manera”, el “estilismo” es un gesto personal y donde se halla, está presente el sujeto cuyo es el gesto. Velázquez nos deja solos con sus personajes para que nos los arreglemos con ellos como podamos.

La otra causa es de pura técnica en la perspectiva. Ya Curtius notó que el punto de vista de Velázquez al pintar sus figuras –sobre todo sus retratos, pero también sus composiciones- es rarísimo: es de arriba abajo. El ojo del pintor está dominando un poco las figuras que, por esto, aparecen: primero, como sumergidas en el cuadro: segundo, dominando ellas a su vez al contemplador. Esto, sea dicho de paso, contribuye a su aspecto aéreo. Es como si se viera algo de su detrás.

*

En Velázquez, la pintura se libera, por fin, radicalmente de la escultura, que desde Giotto se había tragado y protuberizaba los cuadros, dando a todo la hinchazón del volumen, la plasticidad. No se si se ha advertido que la técnica de Giotto –por ejemplo “Adoración de los Reyes”- parece indicar como si se hubiese aprendido a dibujar copinado bajorrelieves. Venecia hubiera libertado antes la pintura, pero tropezó con la roca gigantesca de Miguel Ángel, que inyecta aún más dosis de escultura en el cuadro. La plasticidad, el volumen procede de la visión próxima. Velázquez hace triunfar la visión lejana que hace a la figura incorpórea y en este sentido plana –plana, no como una superficie, sino como un fantasma.

*

Importa mucho hacer ver que Velázquez apenas llega a Madrid –es decir, a los veintiún años- abandona la disciplina caravaggista de su adolescencia para tomar una dirección en todos sentidos opuesta. Más aún: mientras todo el siglo, lo mismo en Italia que en los Países Bajos prosigue inscrito en unas u otras dimensiones de Caravaggio, es el único que descubre otro continente al cual, la verdad es que nadie le seguirá hasta bien dentro del siglo XIX. Hay, pues que verlo desde luego frente a Caravaggio, y lo que interesa más, frente a Ribalta, Zurbarán y Ribera.

Lo decisivo, lo profundamente nuevo es la descorporización, la espectralización del objeto.

Como el maestro italiano, los tres españoles siguen agarrados al cuerpo por eso funden las tintas, empastan, pulen. Sus figuras son corpóreas, compactas y en este sentido, pesadas. Velázquez comienza: primero: Por reducir radicalmente lo que del objeto transcribe: es una abreviatura de sus valores cromáticos. Segundo: reduce al extremo el modelado. Las manchas no se juntan y al no juntarse es indecisa su mutua relación espacial –que es lo visual frente a lo táctil. El tacto es inequívoco –procede por continuidades. Tercero: Apenas pone pasta –es casi “acuarela”. De aquí su dosis de “sequedad”. Si a la precisión de su color añadiese la modelación, sería terrible, pesadísimo y asqueroso su “realismo”. Pero el arte de Velázquez es la gran paradoja: idealiza la realidad misma, desde ella misma, simplemente por convertirla en puro vocabulario de color, de relaciones de color –no de forma- es decir, ni línea ni modelado. Qué sea esta pesadez, puede verse en alguna de sus primeras obras: en la “Adoración”, en algunos de los bodegones, en el “Retrato de desconocido”, del Prado.

La pintura de Velázquez –desde que llega a su propia manera- ha sido llamada pintura plana. La denominación puede valer en cuanto se denuncia con ella el abandono de la preocupación por reproducir el «relieve», el «bulto», la «rotundidad» -esto es, el volumen lleno. Pero por otro lado es

absurda. Con ese nombre habría que denominar la pintura bizantina o la china, Gauguin o Matisse. Al evitar el bulto Velázquez no convierte el cuadro en un plano sino en un hueco, en una profundidad. Por eso, cada figura no es, en rigor, plana, sin ser, por ello, de bulto. Cada elemento de ella está en su lugar de profundidad. Sólo esto explica que evitando el bulto tenga, sin embargo, tercera dimensión –es tercera dimensión hacia dentro del cuadro. O dicho de otro modo, el Mundo no es un bulto, sino un hueco- un hueco dentro del cual hay bultos. Pero al hallarse estos en aquel participan de su oscuridad. En puros ingredientes visuales, todo cuerpo es la vez hueco y bulto por estar en un lugar del gran hueco, ser elemento de éste.

*

El pintor crea su fauna, suscita un pueblo aparte. Y como es un pueblo, habla un lenguaje peculiar.

Nadie es gran pintor si no es en un idioma. Por eso es un grande artista no se entiende con nadie. ¿Cómo se va a entender si su misión es ser otro lenguaje? Por eso la historia de las artes es la torre de Babel. No se entienden entre sí –se excluyen. El gran artista edifica en torno a sí su propia soledad y se asfixia dentro. Tal es su destino.

Pero pasamos junto a unos hombres que hablan chistando, y decimos: son chinos. Y pasamos junto a un muro desde el cual nos llegan ciertas insinuaciones, y decimos: se oye Velázquez. Por lo mismo que éste reduce al extremo la estilización y se adscribe tanto al objeto, sería de sumo interés el ensayo de definir con rigor la especie zoológica que constituyen sus figuras.

*

No vemos con precisión cómo era la fama de Velázquez dentro y fuera de España en su tiempo. Como no podía menos, sorprende a la gente de entonces la inaudita capacidad que Velázquez manifiesta para copiar lo que se ve –pero no saben en qué región del Arte y menos aún en que rango situar esa producción. Faltaba en la mente de la época el alvéolo, el «marco» donde colocar un artista como Velázquez, y por eso la sorpresa admirativa ante sus obras no puede terminar en una apoteosis, en una fama precisa y sólida. Es un extemporáneo.

*

El autor de Noticias de Madrid desde el año 1636 hasta el 1838, dice (ed. Rodríguez Villa, 27-28):

«A Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M. que tira a querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano».

Esta noticia tiene suma importancia. En primer lugar, la profecía es egregia, lo que revela que el autor –como en toda su obra se evidencia- era muy inteligente.

Segundo: que no son mercedes dadas al buen tun tun, sino que son un “cursus honorum”, la carrera del noble.

Tercero: que el autor está ya alerta y en la pista de que lo que Velázquez quiere es ser noble.