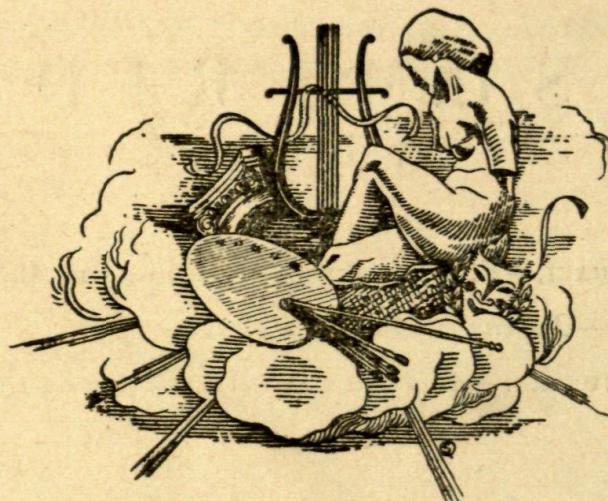


ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats



PRIMER CUATRIMESTRE

M A D R I D
1961

ARTE ESPAÑOL

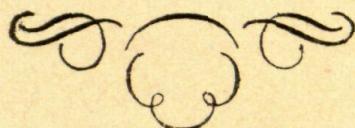
UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE
AÑO XLIV. XIX DE LA 3.ª ÉPOCA ~ TOMO XXIII ~ 1.º CUATRIMESTRE DE 1961

AVENIDA DE CALVO SOTELO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

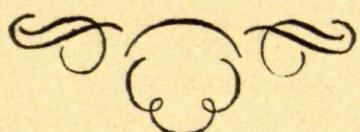
DIRECTOR: MARQUES DE LOZOYA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: D. JOAQUÍN DE LA PUENTE PÉREZ



S U M A R I O

	Págs.
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.— <i>El boceto para la cúpula de San Antonio de la Florida.</i>	133
JOAQUÍN DE LA PUENTE.— <i>Dos ensayos sobre Velázquez.....</i>	139
DOMINGO CARRATALÁ FIGUERAS.— <i>Algo más sobre el Velázquez de Orihuela.....</i>	169



El boceto para la cúpula de San Antonio de la Florida

Por E. LAFUENTE FERRARI

TUVE en 1955 la satisfacción de poder contribuir al mejor conocimiento y a la difusión de una de las más geniales obras goyescas; los frescos de San Antonio de la Florida. Ya en 1947, al publicar la Sociedad de Amigos del Arte mi estudio sobre *La situación y la estela del arte de Goya*, como preliminar al catálogo ilustrado de la Exposición social de 1932 (1), dedicada a las influencias ejercidas sobre el maestro, a las coincidencias con otros pintores y a los que le siguieron o le imitaron, me lamentaba de que el estudio y restauración de los frescos de la ermita realizados después de la guerra no hubieran dado por resultado la publicación de un libro digno del tema. Se hacía preciso difundir, como merecían serlo, estas pinturas, de siempre conocidas pero mal estudiadas y juzgadas y cuyo asombroso desenfado sólo podía apreciarse debidamente viéndolas desde el andamio que entonces para la reparación se levantó y al cual tuve la suerte de tener acceso, como muchos otros estudiosos y pintores lo hicieron.

Mi deseo se cumplió años después, de la manera para mí más impensada, incluso haciéndoseme el encargo por Albert Skira (2) de publicar la obra que yo deseaba y en condiciones de riqueza y perfección de láminas que en España no hubiera podido ni soñarse. No hay vanidad ninguna, porque a la belleza de las láminas se debe, y no a mi texto, el decir que el libro, publicado en tres idiomas, aunque nunca en español, ha alcanzado una difusión mundial y ha hecho que los frescos de la Florida sean hoy universalmente conocidos y admirados. Allí se publicaban también (3) los dos únicos bocetos conocidos de la colección de la Condesa de Villagonzalo. Son, como es sabido, dos esbozos en medio punto sobre lienzo rectangular, de pequeño tamaño ($0,26 \times 0,38$ cada uno). Uno de ellos es, sin duda, la primera idea de la composición para el grupo central del milagro del santo; los elementos principales de ella están ya apuntados, e incluso algunas figuras—el chiquillo montado en la baranda—que pasaron a la obra definitiva. La dominante es terrosa, relevada por algunos azules y solamente muy ligeras notas de rojo. La seguridad de ser la primera idea nos la da el grupo de ángeles que vuelan sobre el milagro, supervivencia de la tradición barroca, que en la elaboración ulterior de su idea Goya suprimió para seguir una dirección menos tradicional, más osada, indicando, a mi ver, el punto de crisis en que su arte decide seguir tan inusitados derroteros

(1) *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: Catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre «La situación y la estela del arte de Goya, por Enrique Lafuente Ferrari.* Madrid, 1947.

(2) Conté la historia de las circunstancias que dieron origen a esta publicación en dos artículos publicados en el diario *A B C*, de Madrid, los días 13 y 20 de enero de 1956.

(3) Páginas 106 y 107.

como la obra realizada atestigua. Con brusco gesto Goya da un manotazo a toda la tradición anterior de las glorias cupulares en los fresquistas anteriores y aborda la escena de una manera tan atrevida y moderna, que bien podemos decir que el nuevo Goya que surge tras la enfermedad de 1792 se define en los *Caprichos*, en los que él llamaba obras de *invención* (carta a D. Bernardo Iriarte en 1794), y en la cúpula de la Florida. El llamado expresionismo de Goya nace aquí y en los tres conjuntos aparece triunfante la distorsión de las formas y su nueva manera de representarlas, presagio de todo su arte futuro.

Todo lo que sabemos del Goya fresquista, resumido en síntesis apretada y con observaciones nuevas y certeras por mi malogrado amigo Ramón Stolz en el capítulo con que se enriqueció mi libro sobre la Florida y que escribió a petición mía, nos prueba que Goya no seguía los pacientes métodos tradicionales para pintar sobre el muro. Nada de dibujos cuadriculados, ni de calcos. Fijación de la idea en bocetos de pequeño tamaño, suficientes para decidir composición y figuras, pero en los que sí estaba muy firme y precisa la armonía cromática que quería conseguir. *Las proporciones y la situación general* de figuras y grupos es, dice Stolz, lo único que, en cuanto a la forma decidía en el boceto, lo que le daba libertad para alterar o suprimir en el trance decisivo de la ejecución. En cambio, dice el propio Stolz, «se ve una larga premeditación en la selección restringida de los colores y el orden en el que habrá de emplearlos al realizar la obra». Dado esto, era cierto que los dos bocetos conocidos para San Antonio, antes citados, el del milagro del Santo en la cúpula, tan alterado después, y el de los ángeles del presbiterio, no parecían responder a estas premisas, ya que ni las figuras aparecen decididas, ni las masas, ni menos el color más claro, y más caliente en la cúpula de lo que el esbozo apunta.

Parecía lógico pensar que algo más debía de haber fijado Goya de sus ideas, aun de la manera abreviada y a pequeña escala que él solía hacerlo, antes de subir al andamio. Pero no era conocido ningún otro boceto. Ese hueco lo llena la obra que aquí doy a conocer y que, en mi opinión, representa el eslabón perdido y suficiente para que ante él, decidida ya enteramente la disposición de grupos y tonos que realizar en la cúpula, pudiese acometer su libérmino fresco.

Hace algún tiempo se presentó en mi despacho del Museo de Arte Moderno una persona para mí desconocida que, con modestas y corteses palabras, sin la fatuidad habitual en los poseedores en cuadros que pretender atribuir a grandes maestros y que en el noventa y nueve por ciento de los casos no merecen tales pretensiones, me dijo quería mostrarme las fotografías de una obra que creía podría ser de interés para mí por haber publicado el libro sobre los frescos de Goya. Se trataba del boceto que aquí se publica. Me interesa recordar que he solido siempre rehuir, por motivos de delicadeza, la publicación de obras inéditas de propiedad particular, pero la circunstancia de tratarse del boceto para la cúpula de la Florida y de venir este esbozo a completar la monografía que hace años publiqué, me hace romper con mi costumbre y creo que cualquier otro colega en mi caso hubiera hecho lo propio. Hace siempre ilusión rematar un estudio ya abordado en otra ocasión con la aportación de una pieza complementaria de la importante obra de Goya, por la que tanta admiración tuve siempre y a la que dediqué mis desvelos con ocasión del libro de 1955. Está uno tan acostumbrado a desconfiar que, aun pareciéndome interesante la fotografía, suspendí mi juicio definitivo hasta no ver el original. Entretanto, aprovechando un viaje a París del restaurador del Museo

de Arte Moderno D. Gonzalo Perales, antiguo y querido alumno mío y hoy colaborador y amigo, hice que viera la obra y confirmara de *visu* la impresión que la fotografía nos había hecho. Perales, antiguo y predilecto discípulo de Stolz, es buen conocedor y competentísimo restaurador lleno de vocación por su trabajo y apasionado por el estudio de la técnica de los grandes pintores. Iba a Roma con una pensión para el Instituto del Restauro; conociendo muy bien la técnica de Goya y la calidad de los lienzos que empleaba, se trajo de París un fragmento del lienzo en que el boceto estaba pintado, lo comparó con lienzos de otras pinturas de Goya de la misma época y comprobó la identidad de la tela. Pero además vino ponderándome la calidad de la obra y seguro de que se trataba del estudio definitivo para la cúpula de la Florida. En el mismo viaje lo vio también mi discípulo y colaborador D. Joaquín de la Puente, secretario del Museo y buen sabedor de pintura, que me confirmó en la misma impresión que era la que yo había tenido en el primer momento.

No pude ir a París en algún tiempo, hasta que aprovechando un viaje a Ginebra pude acercarme a la capital de Francia y examinar el boceto. Ya no pudo caberme duda; se trataba del estudio al óleo para la cúpula de la Florida; era el eslabón que faltaba entre el borrón inicial de la Condesa de Villagonzalo y la obra definitiva.

El boceto de la colección parisén está pintado sobre una tela, en cuatro trozos, que acaso Goya utilizó separados cuando pintaba en el muro, sobre el andamio, y que hoy están cosidos por los bordes. Los trozos son desiguales y las costuras pueden apreciarse en las láminas que acompañan a este artículo, en el que se reproduce en tres partes, dada la desigualdad de los trozos. Si los numeramos de izquierda a derecha dándoles los números 1, 2, 3 y 4 se ve claramente en las reproducciones que el número 3 es mucho más estrecho que los demás. Se observa en el boceto perfectamente la preparación rojiza habitual en Goya. Clavado en un bastidor, el total del lienzo mide 2 metros 67 centímetros de largo por 54 centímetros de alto. El bastidor ha sido cambiado alguna vez, ya que el lienzo deja ver huella de otros clavos anteriores, reduciendo algo las dimensiones visibles del lienzo en un pequeño trozo en el sentido de la altura. Pero no queda oculto nada importante, sino sólo tintas del cielo. En cambio, a lo ancho, se ha tapado al clavarlo de nuevo un pequeño doblez en el que se prolongaba la balaustrada en el pasamanos pero no barrote alguno. Medido el ancho de cada fragmento o trozo de tela se acusan las desigualdades entre ellos. El que llamamos número 1, mide 75 centímetros; 72 centímetros el 2.^o; el 3.^o, 42 centímetros, y, 78 centímetros el 4.^o, el más ancho de todos.

Comparo el boceto con el fresco y hallo las siguientes variantes o diferencias: La balaustrada o antepecho tiene en el boceto 71 barrotes verticales; 81 en el fresco de la Florida. El grupo central ha cobrado mayor importancia compositiva en el fresco, concentrándose y elevando más la cabeza del Santo como motivo principal, que en el boceto quedaba más baja que el que llamo *el ciego del báculo*, rectificación lógica al ser llevado al muro. El San Antonio tiene en el boceto más inclinada la cabeza y su carnación es más sonrosada. La expresión es más varonil en la cúpula, más bondadosa en el esbozo, que tiene, en general, una entonación más cálida que el fresco, lo que se explica por la diferencia de técnicas y por la absorción del color líquido en el mortero aparte del ennegrecimiento, natural en la iglesia. Los grises

azulosos de la cúpula son más plomizos que en el boceto, acaso por esta misma razón; en el boceto los rojos son más carminosos, los grises menos pesados y menos pardos los ocres.

Pero la ejecución, como es habitual en los fresquistas—y yo lo he observado viendo pintar en el andamio a Ramón Stolz—, ha seguido fielmente la composición en los detalles e incluso en los efectos de pincelada. Cuando hay un golpe de rojo, por ejemplo, en el hombre con el brazo en alto, a la izquierda de San Antonio—al que he llamado *el supersticioso*—, ese golpe se ha conservado muy semejantemente dado en el fresco.

En la supuesta madre de San Antonio—mujer frente al Santo—el tono es más claro y las pinceladas por toques sueltos, casi circulares, parecen poner alamares en los hombros de su blusa (en el boceto).

El resucitado del milagro tiene un carácter muy semejante al de la obra definitiva, aunque aquí está más sumario y esbozado y el sudario es más blanco. En cambio tiene más fuerza en el óleo el Ciego del bastón, al menos en la cabeza de silueta más ancha en su melena que en la obra definitiva. Está también más clara en el esbozo la indicación del rosario cuyas cuentas circulares se han cambiado en el fresco por manchones informes y alargados, sin duda porque Goya calculaba la deformación perspectiva desde abajo. El hombre que sostiene al cadáver que vuelve a la vida, es una masa corporal de mayor tamaño en el boceto; Goya la ha reducido al pintar sobre el mortero y parece haber ladeado su rostro también, teniendo en cuenta la perspectiva desde la iglesia.

El personaje que yo he llamado *El profeta bíblico* en San Antonio de la Florida aparece más separado del Ciego del bastón de lo que en el fresco está; en esta figura de segundo término se observa bien en el boceto cómo Goya calculaba ya el efecto de alejamiento que debía producir el escorzo perspectivo. El grupo de las tres mujeres con mantillas blancas, a las que por el recuerdo de la valiente técnica de Delacroix he llamado *las mujeres de Argel*, ha cobrado más fuerza e importancia al ejecutarse. La figura magistral de la mujer del centro es más fina, delicada y realista en el borrón, más energética y esquematizada en la cúpula. También ha acentuado—como en general, en casi todas las figuras—el escorzo en el fresco, así como los energéticos trazos de sombra bajo la mejilla. En la mujer de la izquierda, Goya ha reforzado en el muro los toques de oro-amarillo, especialmente en el brutal brochazo de la falda, que en el boceto no aparece; como en otros casos, los rojos son más finos en el boceto. La gran oriental, figura magistral de la cúpula, a la derecha de la que acabamos de describir, ha cobrado en el fresco la monumentalidad a que la dimensión le invitaba a Goya; también los oros se han reforzado, pero los grises del boceto son finísimos, así como los fundidos de amarillo con el gris.

El caballero de la gorguera, visto de perfil, que está tras las orientales, está muy sumariamente manchado en el borrón de Goya; parece levantar su mano en gesto de asombro y es curioso que en el fresco esta mano ha sido sustituida por una forma que parece el pie del *Profeta bíblico*, acaso porque en el hueco triangular entre las mujeres y el caballero necesitaba una mancha de luz para ocupar un espacio muerto.

En el grupo tras la espalda del Santo las cabezas están muy sumariamente indicadas en el esbozo y el llamado *supersticioso* lleva las guías de sus bigotes ligeramente elevadas, a diferencia del fresco. Todo este trozo tiene en el boceto una factura muy cursiva, con pinceladas onduladas y nerviosas; los niños de la baranda

están menos amonigotados, más expresivos en el borrón que en la cúpula, no ha usado tanto el blanco para los ojos y el pantalón del que monta sobre la barandilla es menos azul. El *hombre que huye*, rústico personaje visto de espaldas, concebido como se pintó, es, no obstante, más sumario de ejecución en el fresco. Lo mismo sucede con el atezado moro que está inmediato al fugitivo. Observaré que, en general, las tonalidades del fondo de la composición que tiran en el fresco al azuloso son en el boceto finos grises.

En el grupo de los *conmovidos*, con la mujer que junta sus manos, ha acentuado Goya en el fresco el efecto perspectivo; el cuello de la mujer, por ejemplo, es más corto que en el boceto. Todo es más sumario y enérgico, bravo, en la cúpula, como el tamaño lo exigía. El beato del manto azul al lado de la mujer parece tener barba en el boceto y su color es más gris en el esbozo. En cuanto a las dos sumarias cabezas que en mi libro sobre la Florida se reproducen en la página 60, las más brutales de ejecución de Goya en toda la cúpula han tomado este carácter en el muro; siendo las líneas esenciales las mismas, en el boceto parecen dos cabezas de un fresco romano; diríamos que la mujer de las cintas en el pelo es una joven pompeyana. Sólo este detalle nos da la medida de cómo Goya se enardece y se atreve ante el muro a cosas inauditas, nunca antes de él vistas en la pintura de todos los tiempos anteriores al suyo. La brutalización esquemática de estas dos cabezas tiene pocos ejemplos semejantes aun en la más osada pintura moderna.

En el último grupo de figuras, el que en mi libro se titula 5º fragmento, el *Desdentado* tiene un carácter semejante en el boceto, aunque, como siempre, más fino de ejecución en el óleo que en el fresco; dominan más los blancos, también. El llamado *Apóstol* ha ganado en importancia en el fresco, acaso por necesitar Goya de la clara mancha del amarillo. El hombre del gorro de tono rojo carminoso, a su lado, es un ejemplo curioso de preparación de los efectos por Goya; tanto en el esbozo como en el fresco están las pinceladas rojas sobre el oscuro de la capa o tabardo que lleva el personaje. A su lado, la mujer del manto blanco con silueta en triángulo, éste es de base más ancha en el boceto; su mirada es menos ensimismada que en el fresco y en ambos es figura exquisita. La dueña de rostro de *lechuza* que está tras ella, lleva un manto blanco que es gris en el fresco, pero en éste su pelo es de un rubio rojizo más subido. El personaje al que llamo *clochard* está muy sumariamente indicado en el borrón, lo mismo que el que denomino *El Mujik*.

Seguimos las comparaciones con la cúpula en la parte reproducida en el fragmento 3 - Lám. I de este artículo y hallamos en el *Extático* diferencias de tono en el boceto; la gama es verdosa dentro del gris. La *mujer preocupada*, más rica en oro y rojo en el boceto, recordando la armonía de la *Tirana* de la Academia de San Fernando. En la figura de espaldas, de la que sólo se ve la cabezota, el toque valiente que indica la oreja está ya en el boceto. Esta y la que llamo *cabeza de perfil de cuervo* están muy sumariamente indicadas en el borrón.

La mujer de rostro de máscara es más fina y dulce en el boceto; un azul delicado, toques discretos de amarillo dorado y suave rojo en las mejillas. Una delicia que ha sido abreviada brutalmente en el fresco. También tiene la mayor delicadeza matizada del óleo, el manto sobre la barandilla de un delicado gris. Los empastes son fuertes, como puede verse en nuestra lámina III. Existen también en las tres cabezas junto a la *celestina*, figura ésta que aparece en el boceto más erguida, digna y menos brutal que en el fresco, donde parece más achaparrada y más vieja, modi-

ficándose también en la cúpula la silueta del manto más esquemática. Tras ella hay en el esbozo un personaje indicado que en el fresco parece una mancha cónica indistinta.

Por último, en el grupo de la *Bella y el Indiferente* o la *Enamorada y el Desdenoso* (1). Aquí las figuras han ganado en precisión, rotundidad y energía al pintarse en el muro. No obstante, las del boceto son más delicadas, más gentiles, entonadas en finos grises, que, como siempre, se han hecho más plomizos en el fresco. La mujer parece tener en el fresco una expresión más *suplicante*. Los azules del manto del hombre me recuerdan los tan finos de Miguel Angel Houasse. Y la que llamo cabeza *negroide* en el fresco, lo parece menos en el boceto; está también presentada más de frente.

Me he detenido en este árido examen por creerlo necesario para apurar el estudio de la obra que aquí se publica, con la precisión de estas comparaciones con la cúpula de San Antonio (2).

De ella deducimos algo que debe resumirse ahora: 1.º La fidelidad de Goya a su esbozo que, sin duda, creo tuvo delante al realizar el fresco; 2.º Que el color ha sufrido ligeras modificaciones al trabajar sobre el muro el pintor; unas, derivadas de la diferente calidad de los materiales y los aglutinantes entre el óleo y el fresco; otras derivadas de las particularidades del proceso y las transformaciones que el color sufre al aplicarse sobre el mortero y algunas, finalmente, por efecto del natural ennegrecimiento que el polvo y el humo produjeron en la cúpula; 3.º Que todas las figuras, en general, han sido construidas en la ejecución definitiva con mayor vigor y toque más osado, a veces hasta un extremo inverosímil, brutal, que ya comenté en mi libro, y sobre el que la comparación con el boceto nos instruye.

Queda por decir algo sobre la localización y procedencia del boceto. El cuadro se encuentra en una colección de París y me dicen que estuvo antes en la colección de un médico de avanzada edad, ya fallecido, que heredó este cuadro sin atribución alguna de sus antepasados y que esta familia procedía de Burdeos. Hasta la adquisición por su actual propietario, el cuadro había seguido en una ciudad del S.O. de Francia. Si estos datos son ciertos, no sería imposible que Goya hubiese llevado consigo este esbozo, al que debía tener cariño, en su viaje a Burdeos y que allí quedase a su muerte. El formato de la pintura, estrecho y, por tanto, fácilmente transportable en rollo, no hace inverosímil la hipótesis.

(1) Ni que decir tiene que estas denominaciones arbitrarias que inició Rothe y que yo he completado no tienen sino un expresivo valor metafórico, arbitrario, pero útil para precisar las alusiones para el que conozca el texto de mi libro.

(2) Para seguir el análisis comparativo que aquí hago, no muy ameno, lo confieso, pero necesario, será útil al lector la confrontación con las láminas de mi libro sobre los frescos de San Antonio publicado por Skira.



Fragmento 1.

Parte izquierda del boceto para la cúpula de la Florida. (Trozo 1 y parte del 2, separados por la costura.)



Fragmento 2.

Parte central del boceto para la cúpula de la Florida con el Milagro del Santo. (Trozo 2 y trozo 3, con la costura bien clara.)



Fragmento 3.

Parte derecha del boceto para la cúpula de la Florida. (Extremo del trozo 3 y trozo 4.)



Detalle del grupo central. (San Antonio, los tres mendigos, la mujer implorante, el Resucitado, el Hombre del rostro canino, el Ciego del bastón.)



Detalle del boceto: Dos espectadores, el Hombre que huye, el Supersticioso y los dos niños.



Detalle con la Celestina, el niño y las dos cabezas de hombre al fondo,



San Antonio de Padua resucitando a un muerto. Fragmento central de la cúpula de la Florida, por GOYA.

Dos ensayos sobre Velázquez

Por JOAQUIN DE LA PUENTE

I. TECNICA Y FACTURA DE VELAZQUEZ

De Flandes y Venecia, un poco.

Velázquez es grandísimo pintor de la escuela de Venecia. Decimos «pintor». No expresamos otra cosa.

Cierto. Por la escuela veneciana hemos de empezar a hablar siempre que de la *pintura estricta* de Velázquez deseemos tener conocimiento. ¿Hubiéramos tenido a Velázquez sin los anhelos, saciados, del Emperador Carlos y su hijo el severo Felipe, afanados en la posesión de obras y más obras del longevo pintor nacido en Cadore? (¿Habría habido Greco sin Venecia?) La aparente inmutabilidad del temperamento velazqueño—tan español en esto como en tantísimas otras cuestiones—acaso nos ofusque. Muy probablemente impida ver el gigantesco salto—gigantesco, sí—dado por el joven maestro de La Adoración de los Reyes a la báquica escena donde unos hombres de la calle, de carne y hueso como querría Unamuno, personajes ausentes de cualquier episódica picaresca, representan papeles del divino mito y el grave destino de ser los borrachos más borrachos que en las humanidades del arte han sido. Cuando Velázquez los pintó ya estaba ebrio de los venecianos que iluminaban los sombríos aposentos del Alcázar madrileño. Mas aún no era veneciano.

La escuela de Venecia tuvo asiento técnico sobre diamantina roca. Su oficio lo estudiamos como procedimiento independiente y, sin embargo, es en verdad el mismo de los maestros pintores «al aceite» del Flandes objetivo, analista y meticoloso orfebre de la realidad. De Flandes a Venecia sólo cambia una cosa sustancial: la factura. La factura, en los días en curso, suele confundirse con el oficio. Pero nosotros no nos engañamos a este respecto. Jamás incurrimos en el actual y común error de calificar de diestro técnico a cualquiera hábil en el manejo del pincel; bien sea en arrebatos de pincelada, en el resobé de modelados, o en las minucias hechas como quien cose y canta a la vez. Oficio significa dominio de los materiales, su uso, la extracción de cuantas posibilidades puedan encerrar. El oficio es un sistema de trabajo y sigue un proceso razonable y razonado. Nada produce tanta pena como el estudiar los varios y magníficos tratados de la pintura escritos de antaño para acá, pues en todos ellos se nos veda conocer ese sustancial proceso, esa sustanciosa manera de proceder sobre el lienzo, la tabla o el muro, con los materiales ampliamente descritos y examinados por los textos. Resulta tarea de adivinación,

casi, saber a estas alturas cómo hubo de desarrollarse el trabajo, desde la primera mancha—mejor dicho, desde la imprimación del lienzo—a las últimas pinceladas, en los cuadros de un Tiziano, ejemplo de interés sumo para el caso que nos ocupa. Importa adivinarlo aquí, si es que no queremos andar a tientas, por el milagro técnico de la pintura de Velázquez.

Decimos, y lo repetimos con la machaconería necesaria, que la técnica de Venecia tomó asiento sobre la maestría de Flandes. Y decimos más. Venecia, consecuente con las dimensiones impuestas por sus encargos y su función mural, no tuvo otra cosa que hacer que simplificar el oficio de los Van Eyck, del mismo modo que haría una soberana síntesis con la factura. La pintura «al óleo» de Huberto y Juan estaba muy lejos de ser verdadera—exclusiva—pintura al aceite. El aglutinante graso, secante, intervenía; pero saber cuándo y de qué modo lo aplicaban resulta problema al que muchos dan soluciones con poco acuerdo entre sí. Se habla de colores resinosos al óleo; mas quien haya ensayado la mezcla de las resinas—la almáciga, v. g.—con el aceite de linaza, y no digamos con el de nueces, bien sabrá que tal mezcolanza repugna un secado rápido, y era el secado una de las máximas preocupaciones técnicas de los Van Eyck. Así lo refieren antiguas noticias y así es de suponer, si pensamos que en aquellos talleres importaba mucho la eficiencia y muchísimo más la rapidez, la abundancia de producción.

Puestos a pensar o a leer cuánto estiman o escriben por ahí sobre el proceso de la pintura de los primitivos flamencos, lo *racional* viene a ser, aceptando a ciegas la consabida y magistral máxima del *siempre graso sobre magro*, que sería justo utilizaran primero—en la superficie al yeso de la tabla—las técnicas al agua—acuarela y temples—con una sucesión de aglutinantes—gomas, colas, huevo—que aumentasen poco a poco la intensidad cromática del pigmento, y que después aplicaran el fundente modelado del óleo para dar remate a la obra con las veladuras resinosas. Nadie se escandalice. Este proceso es, en principio, demasiado racional y esto le hace sospechoso. Duda uno de él por cuánto huele a solución amañada en el laboratorio, distantes de la realidad del taller del pintor. El primer desastre que se produce al seguir al pie de la letra este proceso enunciado es el de que no sirve para tanto como parece *in mente* el poner las técnicas—no digo las tintas...—luminosas debajo, creyendo que ellas van a proporcionar luz a las superpuestas del final. Quien crea lo contrario eche una mancha de aceite, o de barniz, en la más blanca de las paredes de su casa pintadas al temple. ¿De qué sirve tanto temple debajo, tanta luminosidad debajo, si después lo ennegrecemos todo al barnizarlo o al pintar al óleo encima? Para hacer la mancha previa no importa acuarelar. La pintura a la goma permite más firme dibujo, afirmar la nitidez del diseño. Permite también una primaria entonación, matar los deslumbradores blancos de la imprimación. Precisamente el problema capital del oficio de la pintura debió ser, desde la ignorada técnica de los Van Eyck hasta Velázquez, el de eliminar los tan graves inconvenientes de un procedimiento, el del temple, bello a más no poder. Los venecianos dieron un grande y magnífico paso. Velázquez llegó a dominar perfectamente la situación. Desentrañar este enigma, imposible de resolver por meros sistemas de laboratorio, podría ser—¡quién sabe!—una de las aportaciones eficaces para aleccionar al malhadado «oficio» de los días en curso.

Por de pronto, apenas dudamos de un hecho: lo casi último en aplicar en todo cuadro primitivo—al óleo—sería el temple. Los análisis dirán si quieren lo con-

trario. Lo dirán sin equivocar el análisis, pero confundiéndonos garrafalmente. El químico, ajeno al ejercicio de la pintura, opera sobre una partícula. Mas en el transcurso del tiempo, esa partícula sufrió decisivas transformaciones químicas, de por sí, y, además, aparece embebida de los barnices y aceites impuestos sobre ella. El temple servía para acabar, para las minucias, para la orfebre filigrana de la ejecución pintada de joyas, cabellos y ricos ropajes. Que servía el temple para este menester nos lo dice con terminante precisión la *tensión superficial* de tales meticolosas y nítidas pinceladas. Ese su tan afilado recorte de los bordes sólo con el temple puede conseguirse. El detalle parece del género bobo y, sin embargo, nos da una prueba más de cómo el temple *puro* no era lo más adecuado para las capas inferiores de la pintura, aun cuando así se usase incluso obteniendo óptimos resultados; merced a unos medios que aquí no cabe dilucidar. El detalle importa por cuanto él explica el uso necesario de este final con materia magra en manos de la factura de síntesis de los venecianos y mucho más en el caso de Velázquez, que es el que, con estas idas y venidas, perseguimos con ahínco. Importa más porque una de las conclusiones a que llegaremos es la muy importante de que su técnica y factura no son *directas*, como se viene creyendo. Toda la magistral ejecución y sabiduría técnica velazqueñas tienen asiento sobre la *manera mixta*, en un proceso ejecutivo con canónicas ejecutorias entre los flamencos y de atrevidas innovaciones en manos de los pintores de Venecia.

El temple puro no era adecuado para los lechos. En emulsión sí. Todos sabemos cómo hacen las cocineras la sustanciosa mayonesa. Bastará sustituir el aceite de oliva—que no seca jamás—con uno de linaza o de nueces para obtener uno de los mejores aglutinantes de la pintura, aunque algo caro aun en tiempos de abundancia de huevos. No demasiado caro si había de utilizarse en tablas de formato nunca gigantesco, y si bien de vez en cuando resulta, inesperadamente, de lento secado. ¿No sería la técnica de los Van Eyck una técnica de incomestible mayonesa? Las ventajas de la emulsión son claras. Los índices de refracción de la luz de los aglutinantes unidos dan otros de carácter diverso. La materia pictórica adquiere una calidat menos simplista. El ennegrecimiento por superposición de capas más grasas o resinosas es nulo o apenas perceptible. La tensión y los índices de refracción pueden variarse según aumentemos uno u otro aglutinante. Ante esta técnica—lo creemos ahora con firmeza—los venecianos hallaron un método más económico (la economía era necesaria frente a la nueva magnitud de las telas) y más de acuerdo con su concepto visual, pictórico por antonomasia. El huevo fue sustituido por la cola. Cola y aceite emulsionados dan una materia dura, de secado rápido, eficaz en el momento de hacer la cama de luces, verdadero foco interno, sobre el soporte preparado en oscuro. En el Tintoretto, tan brutal a veces, estos lechos de luz surgen cual trallazos dados a la negrura de las imprimaciones. En las tinieblas de los fondos del pintor de la Escuela de San Roque, destellan pastosos y grandes los brochazos de blanco puro, más tarde labrados con medias pastas o delgadas veladuras. En el Greco, más misterioso aún, adivinamos también este método. Que el Greco pintaba con vehículo acuoso puede rastrearse en los «relumbres» marginales, llenos de llameantes toques donde alguno, poco o nada graso, puesto sobre la base de pinceladas oleosas, formó islotes; los típicos islotes de la acuarela o del temple muy líquido dado en toda superficie densa de aceite sin barniz.

En el Alcázar de los Austrias.

Apenas introducido Velázquez en el Alcázar madrileño, sentiría una terrible sorpresa. Al lado de cualquier Tiziano, su pintura era sorda, pesada, oscura. Sus vigorosos empastes de las carnes y claros aparecían, en la comparación, con plúmbea opacidad. La mirada aguda del pintor vería consternada la incapacidad suya para lograr la luz mediante el ingenuo recurso de cargar la dosis de la pasta. Otra vez debemos traer a las mientes aquella Adoración de los Reyes y aquellos Borrachos, obra ésta donde veíamos saltar magistralmente a Velázquez de una verdadera insuficiencia oficial, que el tiempo transcurrido nos muestra en multitud de ennegrecimientos, a una pintura mejor dispuesta para la permanencia de cuantos fueron sus reales e iniciales valores. La Madre Jerónima de la Fuente puede ser un ejemplo más entre los fáciles de contrastar en el Prado, a este respecto de ahora.

Algo después, Velázquez tendría ocasión de ver pintar al coloso de los carnosos barroquismos. Pudo oír las que debieron ser lecciones magistrales de Rubens. El fecundo Pedro Pablo constituye uno de los grandes y magníficos ejemplos del magisterio pictórico. Acordémonos de Van Dyck. Velázquez quedó impertérrito a este presente. Sólo hizo caso a una cosa que en el fuero interno del sevillano flemático ya estaba—seguro—pensada y requetesabida. A la vista de los Ticianos del Alcázar, Velázquez ya sabía en qué país estaban las obras de sus maestros. Las maneras y técnica de Rubens partieron también de las de los primitivos de Flandes, pero su visión difería de los propósitos estéticos, realistas, de Velázquez. Indagar algún tipo de posible influencia de Rubens sobre Velázquez será acaso cuestión de planteamiento más adelante. A estas alturas baste destacar la aleccionadora impermeabilidad velazqueña para el caso del oficio, para el caso de la paleta, y acaso asimismo para el modo de ejecutar, para la factura. Muchos buenos pintores olvidan o desconocen hasta qué punto lo que para uno es válido, redentor, en otros viene a ser mortal veneno. No del todo tenemos conciencia clara de que oficio y factura han de ligarse íntimamente con el personal objetivo artístico. Caricaturizando el hecho, conduciéndole al absurdo, imaginémonos a Solana con la paleta y el procedimiento de Rubens. La *impermeabilidad* velazqueña procede de la claridad de su juicio. La propia personalidad requiere conocimiento atento, incluso frío y despiadado. Hemos de saber nuestras capacidades y más todavía aquello que nos veda. nuestra personalidad. Defenderse contra la tentación de ser otra cosa que uno mismo fue quizá el propósito firme, cumplidamente llevado a feliz término, de Velázquez. Él, medularmente pintor, menos que nadie habría de confundir el camino, las técnica y factura a escoger. Tuvo su escuela en el Alcázar. Había trabajado a conciencia bajo la inteligente comprensión de Pacheco. A éste le oyó dialogar en palabra culta con los cultivados varones de Sevilla, los cuales no dejarían de infundir respeto al mozo, cuando formaban parlanchina tertulia en el obrador del maestro. La juvenil inteligencia conoció oportunamente las preocupaciones estéticas de la hora que le tocó en la suerte del vivir. De todas ellas, mejor dicho, casi contra todas ellas eligió la de la realidad, porque el Realismo posiblemente no era *aún* una estética en el sentido estricto, aunque sí una irreprimible fuerza ambiental, vital. Puso su mirada despierta, quién sabe si ya un tanto melancólica, en contacto directo con el natural. Trabajó de cara a él con el inquebrantable deseo de aprehenderlo reciamente,

sin importarle la dureza, ni la fatiga del mismo en su pintura. Con la pintura talló rostros. Con el pincel en la mano recortó las formas cual si fueran leño seco, lignaria petrificación. Pero, además, con aquel incipiente oficio y la consecuente factura no podía imaginar, de momento, otro modo mejor de trabajo. Bien a todas luces lo entendería así, como lo entendemos hoy nosotros, en el Alcázar, al servicio de un Monarca que le tuvo por amigo y ganó con ello quizá la mejor de las honras.

Pintemos con el Velázquez mozo.

Pongámonos a pintar con el Velázquez juvenil. Antes de que pasara a ser pintor del Rey. Tomemos un lienzo de imprimación oscura. Lo más oscura posible. Situemos nuestro modelo con luz recia, del Norte, para lograr fijeza de gama. Pongámosle delante de un fondo oscuro al máximo, muy absorbente de los rayos luminosos. Bastará un ventano para iluminar el modelo. (El Caravaggio le quería alto.) Otro ventano para alumbrar de costado, por la izquierda, nuestra tela sombría. Dibujemos ya. Primero con carbón. Sin piedad con todo que es huella tremenda de vida en la faz personal del ser viviente ante nosotros. Sin, por ello, andarse en pequeñeces. Después con tiza ataquemos los claros. Los claros del rostro y de las manos. De alguna mano solamente. De algún paño verdaderamente blanco. Con este método no perdemos la cabeza. Ni la nuestra ni la de los modelos a situar en la superficie plana y tenebrosa. Vamos al toro derechos y ya tenemos planteado el cuadro. En gran síntesis, la entonación se resuelve sencillamente, desde el principio; casi definitivamente.

Vayamos hacia la alacena del obrador. Saquemos de ellas las repletas vejigas de los colores pastosísimos molidos al aceite. Seamos parcios en la elección. Sobrarán con el negro, el ocre, la tierra de Sevilla y la del siena tostada. Amén del pesadísimo blanco de plomo. El blanco intervendrá con extrema mesura al principio y sobre todo en la gama general. Siempre, solamente valdrá para lo imprescindible. Debería ser carísimo e intoxicar a ojos vistas. Abusar de él es incurrir en pecado capital de pintor. De pintor afecto al natural y, por tanto, a un orden jerárquico de los valores tonales. Un pardo muy oscuro podía también salir de la alacena. En verdad, de momento, al manchar, no era muy grande su falta. Estaba ya puesto con toda su oscuridad en el soporte a pintar. (Así sucede en la Madre Jerónima de la Fuente, del Museo del Prado.) Las tintas, embutidas densamente en las tripas, pinchando, se vertían en amplios cuencos. De una vez eran hechas las tintas del fondo, de las telas, de las carnes. En el cuenco se las daba la consistencia oleosa apetecible. (Téngase en cuenta: es mejor añadir el aceite así que a golpe de pincel...) (1). La paleta únicamente servía para el acto del acabado. ¿Nos damos perfecta cuenta del ridículo tamaño de la paleta que empuña Velázquez en las *Meninas*? ¿Podía haberse pintado tan grande lienzo con una paleta así? Velázquez, amigo incondicional de lo verosímil, no habría puesto en su mano izquierda tamaño tabla, si no fuera porque él, en un alarde más de ilusionismo y metáfora realistas, quiso mostrarnos la realidad pintada, *aún sin secar*, en el lienzo cuyo dorso es interrogante

(1) La observación entre paréntesis acaso no se comprenda a la primera por el ajeno a los quehaceres técnicos de la pintura. Cuando se muele un color con su aglutinante, al principio, parece que no se va a disponer bastante de éste. Pero todo es cuestión de moler. Al final resulta que el pigmento requiere para hacerse fluido menos aceite del previsto. El color molido así es más bien magro. Si añadimos aceite con el pincel ocurre de muy distinto modo.

y cuya solución está en la totalidad de la escena en la que, con paleta chica, acaban de darse los últimos toques, las posteriores pinceladas que se dan paleta en ristre. ¿Hemos pensado alguna vez en la razón, todo lo pueril que se quiera, por la que los pintores hicieron sus autorretratos sin la presencia del cacharrerío donde batían los colores, con el que, en definitiva, elaboraban sus cuadros? La «nobleza» de la pintura hubiera sufrido menoscabo al mostrarse las entrañas ruidosas del taller. Más que artista parecería artesano quien con vitola de trabajo y con parejos trastos enseñara la propia persona a la luz al mundo. «Tratarse con decoro» era preocupación constante y la literatura biográfica de aquellos tiempos gustaba ponderar semejante virtud. Acordémonos de los textos de Jusepe Martínez y de D. Antonio Acisclo.

Las tintas pastosas puestas en los respectivos recipientes obtenían la fluidez necesaria mediante adición de esencia de trementina, el aguarrás. Después con la suma de más aceite. No importaba aceitar más el pigmento—en el cuenco, se ha dicho—por cuanto era poca la insistencia en el trabajo, y el peligro de convertir en viscoso hule las superficies, por exceso de grasas, estaba lejos de producirse con un método tan ordenado como el que seguimos, como el que pretendemos explicar. De todos modos, el tiempo—que también pinta, como decía Goya—nos ha transformado en calidades más magras cuantas fueron bastante distintas en el instante mismo de su ejecución. El enmagrecimiento del óleo es notorio y salta a la vista de cualquiera que maneje la pintura. En unos pocos días la materia aglutinada con aceite cambia de aspecto. La oxidación del aceite es inmediata, aunque la oxidación definitiva tarde muchísimo en producirse.

Hemos escogido muy pocos colores. Ellos semejan escaso material. Alguno dirá que eso y nada es todo uno. Lo cierto acontece al contrario. Esos colores bastan, son más que de sobra. La limitación de paleta, sin andarnos con otros rompimientos de cabeza, nos regala una gama. Y ahí es nada obtener sin despistes la unidad cromática. De la tinta, mejor dicho. Lo de «cromático» suena a intervención del colorín. Por este camino estamos lejos de la solución visual impresionista y a mil leguas de la refinada abundancia de matices producidos a partir de otras tintas enteras, numerosas y brillantes. También estamos muy distantes, ahora, cuando pintamos llevados de la mano por el Velázquez joven, de aquella milagrosa industria de ricos pigmentos envuelta en los pañales científicos del XIX. Con estos austeros medios se ataca en principio y de nuevo la construcción de la figura. ¿Para qué tocar el fondo en seguida, si va a ser oscuro y ya lo está por la imprimación? El negro no lo malgastamos en toda su intensidad. ¿Qué haríamos luego, de prodigarle antes, cuando rematáramos la obra y necesitáramos reforzar algún punto con él? Al negro no lo rebajamos con blanco. Se nos pondría azul. El ocre es bueno para ello. Y cuando el ocre lo vuelve demasiado verdoso, puesta la tinta sobre el pardo de la imprimación, que tira a rojo, lo neutralizamos con idéntico pardo o con la siena quemada. La gama, así, mantiene su calor. Y cuando el blanco lo requerimos para preparar el lecho, siguiendo machaconamente detrás de la sólida construcción, lo calentamos hasta más no poder. Para eso el ocre sigue siendo cosa buena.

En las tinieblas de la tela la forma dibujada de antemano adquiere pronto, sin latosas ni despistadas demoras, recia y fortísima contextura. Ahora la tierra de Sevilla, el blanco, el ocre y el pardo modelan ya el rostro y las manos, con pasta más densa que la dada al resto. El pardo oscuro, idéntico al del fondo, sólo que matizable, ayuda a dibujar, con dureza, la carne, su volumen revelador de lo físico

exterior y hasta de la estructura ósea del personaje. No hay titubeos, ni por qué titubear.

Nadie lo dudará; cuando se dio el portazo a los viejos talleres tuvo fin la maestría en el oficio y comenzó el olvido del proceso de ejecución.

Perseguir este proceso nos importa mucho en Velázquez. Hemos de inquirirlo aquí. Veamos cómo. Lo diremos rodeando la cuestión.

A la vista de Alonso Sánchez Coello.

Las impresiones a recibir en Madrid el joven Velázquez llegado de Sevilla en 1623, serían fuertes y hasta sobrecogedoras del ánimo más decidido de pintor. Era demasiado arte cuanto conservaba la colección real. Habría allí para más de un gusto, para más de un camino de pintor. Nuestro Velázquez escogió pronto. El tenía por principal misión pintar retratos de príncipes, cortesanos y un recién coronado rey. De estos retratos no escaseaba la Corte. Los había buenos y muy buenos. Moro y Sánchez Coello lograron su plenitud de pintores gracias a ellos. La versión española que de Moro hace Sánchez Coello es perfectamente inteligible y podría servir de excelente magisterio para una personalidad muy acusada y despierta, ansiosa de superarse.

La paleta del pintor de Felipe II es casi la misma que la del Velázquez incipiente. Mas los resultados son otros. No sólo por la factura. También por el oficio. El negro juega papel decisivo. Y, sin embargo, la gama canta en grises que azulean delicadamente sin intervención manifiesta del azul. Dos cosas son notorias en tan estimable retratista: la ligereza de entonación y una amorosa ejecución que huye del endurecimiento del claroscuro mediante la luz frontal alumbradora del modelo. (La luz frontal será aprendida de inmediato por el Velázquez retratista cortesano.) Además procura al máximo la fluidez de la materia. Así consigue una inesperada *distinción* de paleta. Y resulta que el casi todo consiste en eso y en un sutil y jicioso empleo del blanco. Mucho depende de alquitarrar certeros la mezcla negro-blanco-ocre, obteniendo grises fríos, pero no crudos—acerados—como salen con solamente blanco y negro; pero no pesados, cual cuando el blanco es nulo y sólo se aclara con ocre. Había que eliminar—pensó Velázquez—a todo trance el color castaño rojizo de sus carnes... Naturalmente, esto que dicho aquí semeja ser de una sencillez supina, exige un dominio extraordinario para la dosificación rápida de las mezclas. Requiere haber pasado por esa etapa previa de casi nulo empleo del blanco en los negros, visto en el enérgico retrato de la Madre Jerónima de la Fuente.

La tranquila gama gris azulada de los retratos de Alonso Sánchez Coello persiste, a pesar del lógico amarillecimiento que el tiempo produce en toda pintura al óleo. Recién pintados serían más fríos de color sus cuadros. Todo cuadro antiguo fue más frío en el momento de rubricarse. Lo olvidamos frecuentemente. Porque lo olvidamos, mucha pintura carece de fuerzas para desprenderse de la sugestión de las entonaciones cálidas impuestas al viejo arte por el secular enranciamiento de aceites y barnices. Mas cuanto importa ahora será caer en la cuenta del enfriamiento notable de la gama velazqueña, al pasar de sus telas sevillanas a los retratos de Felipe IV joven y del Infante Don Carlos (Prado). Aunque todavía pese en ellos su seria formación primera y los grises plateados estén lejos de producirse.

No sabemos si se habrá recapacitado debidamente sobre el magisterio de Alonso Sánchez Coello en el arte del joven pintor del Rey. Sánchez Coello permite a Velázquez desprenderse rápidamente de los hábitos contraídos en el taller de Pacheco y en el medio ambiente de su Sevilla natal. Le dio la gran oportunidad de superar aquellos buenos hábitos que a otros, a Zurbarán—por ejemplo—, serían más que de sobra para alcanzar altísimas metas. No es sólo el hallazgo de la luz frontal—cuestión que no afecta a la intrínseca realidad del oficio—lo que importa al acontecimiento. Significa mucho el cambio de gama. El salto de la entonación tostada a la fría que pronto vemos aparecer en las obras cortesanas del yerno de Pacheco. Significa quizá más todavía ver al joven pintor propicio a adelgazar las pastas, a utilizarlas. Contemplarle estableciendo certeras camas de luz y terminar lo pintado con fluidez en que las veladuras delgadísimas no faltarían como faltaban en la *tosquedad* oficial del primer Velázquez.

Sánchez Coello, como factura, dista mucho del sevillano que en él vería tan claro cómo pintar fingiendo realidades—cálidas carnes, refulgentes brillos metálicos, encendidos cortinajes rojos...—sin necesitar de agotar el fuego de su sorda paleta.

Velázquez, el de las sorprendentes y agudas pinceladas sueltas, daría mayor densidad a las pastas, jamás le sorprenderemos imitando a Sánchez Coello. Jamás le sorprenderemos imitando a nadie. Lo cual prueba que han de rastrearse sus aprendizajes—en plural, porque fueron múltiples—sin dejarnos ofuscar por las apariencias.

Alonso Sánchez Coello procuraba en sus retratos no tener que improvisar durante las marchas sucesivas de la elaboración. Velázquez, sin embargo, nunca dejaría de rectificarse, a lo largo de la ejecución e incluso en las obras ha tiempo alumbradas por él, mayéutico gigante de realidades. Con todo, la lección de Alonso le sería valiosa. Le obligaría a plantear el cuadro firmemente en su mente de pintor. Le exigiría una clara visión de lo que es un proceso maduro y eficiente en la pintura. Le forzaría a mudar el juveñil sistema. Esto es, encontraría la posibilidad de aligerar de opacidades sus tintas pardas y materias duras, como petrificadas.

Un ojo de pintor podía descubrir presto el meollo del problema. Que se trataba de encamar luces internas y restar brutalidades al claroscuro modelador. Se trataba de saber ya aquilatar la mesurada participación del blanco en todas las tintas, casi sin exclusión, con el fin de agrisar—no de aclarar—, de enfriarlas sin que perdieran el vigor oscuro con que participaban en lo general de la entonación.

Mas reincidamos en la juventud de Velázquez.

De toda su juventud Velázquez hizo testamento en un cuadro colosal: el Aguador de Sevilla. Con él debió llegar a Madrid, en el segundo y decisivo viaje.

Entre las obras de juventud de Velázquez, quizá no haya ninguna tan aleccionadora como el Aguador de Sevilla. Ella es la culminación de una etapa donde el autor, sin demasiadas precocidades, ha ido imponiéndose en el oficio; imponiéndose también al oficio. Se le nota al Aguador que no es obra de encargo. Nos costará trabajo considerarla de esas carentes de una oportunidad grande para la superación; de esas en las que se echa mano del repertorio propio de conocimientos para dar,

en el plazo previsto por el contrato, satisfacción cumplida a la clientela. Se trata de una pintura labrada meditando de continuo, despacio, dispuesto el artista a dar un do de pecho sonoro y resonante. La paleta restringe hasta el colmo las tintas a emplear: negro, ocre, tierra de Sevilla, pardo, siena tostada, blanco. Aquí el blanco desempeñará magnífico lugar en la manga del azacán. Una mancha, amplia y potentísima, de pasta blanca entera, apenas matizada, procura la insuperable puesta en valor de los colores previstos para la escena. Lo procura y logra, ya que tales colores están voluntariamente *rotos*, quebrados desde su tinte original y por la elaboración llevada a feliz término. Quienes enmarcan hoy con luminosísimos cuadros blancos saben perfectamente qué se quiere decir.

Claro es que el blanco, si es tan poderoso como la manga de este Aguador, produce de rechazo, por contraste, densa oscuridad en torno. De ahí viene el que Velázquez esta vez haya dispuesto más luz que de costumbre en muchas partes del lienzo. De ahí que el rostro del viejo, su capote pardo, el orondo cantarón, intenten defenderse del restallante resplandor. El cantarón merece estimación aparte.

Examinémosle. Por aquellos años mozos, la factura velazqueña *objetiva* un tanto. Semejan esculpidas tallas del primero al último de los componentes arbitrados en sus composiciones. Y da lo mismo estemos en presencia de rostros y manos —carnes y epidermis humanas—que de enseres caseros o rústicos alimentos. Velázquez estudió tenaz, obstinado, las calidades. No, en sentido estricto, las de cada ser u objeto. Esto será decisivo. Se interesó por la *calidad* de la materia pictórica. Representó con atrevidas evidencias el repertorio suyo de lo visible. Definió casi brutal la consistencia voluminosa, tangible tanto como visible, valiéndose de una factura muy peculiar y acaso ya expuesta aquí, cuando tratábamos de la Madre Jerónima de la Fuente. Es imposible hablar de impresionismo en por aquel entonces velazqueño. Sería necio, pues, pensar en la presencia pictórica de la calidad objetiva, dable directamente al órgano de la visión, tan dependiente de los efectos luminosos matizantes. La mirada atentísima—demasiado atenta...—de Velázquez ignoraba aquellas equilibradas y sensuales atenciones de los flamencos que procuraron a la forma perfectamente descrita su epidérmico revestimiento, su diferenciada calidad natural. La mirada de los españoles es tan bárbara al caer apasionada sobre las cosas de la existencia, que en su ávido precipitarse encima sacrifica mil sutiles pareceres. Toma única y exclusivamente cuanto provocó ese ardimiento pasional. Lo demás perece. Comparemos unos frutos pintados en Flandes con otros nacidos de un pincel de acá. En Flandes mil irisaciones cromáticas se hacen llegar refinadísimas a los ojos nuestros. Velázquez, sobre el lienzo oscuro, dibujaba recio, rigoroso por demás, con un apetito realista nórdico, aunque con la capacidad de síntesis instintiva—intuitiva—innata a lo español. La luz cae lateral. Los oscuros producidos en seres y enseres pesan macizos. La transparencia se le resiste. Se le resiste a pesar de que sabemos fueron más transparentes las tinieblas, antes de manifestarse el trepado ennegrecedor de los fondos de bolo. Su factura insiste en ser definidora de la más mental reciedumbre de los contornos; del trazo definidor intelectual de las formas, tanto en la máxima dimensión de aquél en éstas, cual en la de la estructura que se establece haciéndose propicio sostén de la orografía de un cuerpo, humano o no. Rigoroso, no perdona la expresión lineal y sombreada de arrugas, ojos, bocas, narices..., de tan excelentes irregularidades donde el incipiente retratista se ase ocultando el frenesí para arrancar realidades y parecidos

fisonómicos. Examinemos a este respecto los supuestos autorretrato y el retrato de Pacheco, del Prado. La pasta pictórica no procura ni un mínimo grado de jugosidad. Muestra extraña dureza. Como si más que con el pincel hubiera sido labrada con gubia, después de seca. Podríamos creer que la visión juvenil velazqueña es «visión de escultor». Así acaso sea. Estamos demasiado acostumbrados a estas pinturas del Velázquez primero. Las sabemos del mismo autor de las Meninas. Vertemos en ellas, inconscientemente, *in mente*, nuestra visión y enamoramiento de lo del después de Velázquez. De tal manera, la mar de inocentes, llegamos a creer ese después ya presente en el magnífico antes pictórico. Nada menos cierto. No asociemos nunca, mentalmente, a la buena de Dios, el sutil ejecutar del retrato de la Infanta Margarita, obra postrera, con las monolíticas plasticidades de los primeros capítulos con que el pintor se nos formó.

Esta «visión escultórica» del Velázquez joven llega al colmo en el Aguador. De éste veníamos. A éste queríamos llegar de nuevo, tras el esclarecedor inciso precedente. Y, si deseamos ver más claro, recordemos el orondo cantarón de abajo, o la cántara de encima de la mesa.

Están ambos objetos *modelados con la mano*. Con los dedos embutidos en dediles. El procedimiento acaso era nuevo en la pintura sobre lienzo. Quizá Velázquez no le utilizaría ya otra vez, después. Lo habría visto hacer mil veces a su maestro cuando éste policromaba santos de talla. La materia pictórica *prensada*, de tales recipientes de alfar, su muy especial tersura, jamás la obtendremos mediante presiones de espátula o con la pulpa del dedo que deja siempre, en las pastas, mínimos surcos, extrañas huellas dactilares que, aunque microscópicas, determinan otro carácter en la superficie. Con un dedil de tripa de puerco—mojado en agua—y mucha habilidad manual, lograremos esa misma materia, esa calidad que ahora, sobre todo en el cantarón, pretende traducir exactamente la del barro cocido, pero que, en definitiva, resulta enérgica calidad pictórica. Luego, con el pincel de pelo largo, llevando en su mitad extrema la color pastosa y más bien magra, perfiló Velázquez las formas, redondeles del cuello, un cierto grueso en los bordes de algunos contornos, simulando en el plano del lienzo un fingido modelado escultórico. La pintura-pintura estaba aún por descubrir en Velázquez. El pintaba para aprehender lo visible, para convertirlo en realidad. Ignoraba todavía que la *realidad se realiza*. Y que esta *realización* sólo se logra con un peculiar modo de ejecutar adecuado a la «visión realista». No era simple cuestión mimética. La realidad, que ha de realizarse—insistimos—porque si no no existe, es nuestra versión de la existencia en torno. Ella, la existencia en sí misma, no es realidad, sino algo presente, naturaleza o artefacto.

En Sevilla tenía de sobra Velázquez donde aprender. Y aprendió. Sevilla estaba cuajada de arte, de pintura. Pero la familiaridad con las cosas, en los primeros años de nuestro vivir y aprender, no siempre rinde los frutos fantaseables por la lógica. Para que las ricas experiencias iniciales broten dándonos el esplendor inédito, necesitamos de la sorpresa, de lo nuevo, de un impacto inesperado, despabilan el perezoso hábito de los ojos. Conviene salir fuera del recinto hecho ya inerte cotidianidad. Para regresar o no regresar a él.

Lo aprendido en el Alcázar.

La fortuna situó a Velázquez en Madrid. En la Villa y Corte estábamos hace buen rato con Alonso Sánchez Coello. La sombría y masculina severidad de los muros del Alcázar madrileño se iluminaba con multitud de pinturas. Y así llegó el primer descubrimiento velazqueño: la pasta no es todo. De ella exclusivamente no depende la luz. Sus demasiás crean opacidad y pesadez. El segundo fue: la pintura no es pintura de fragmentos por mucho que participen de la entonación general. Si miramos al fragmento se nos escapa la totalidad. Un trozo *demasiado visto* impide la unidad. Hemos de ver con ojos capaces de captar todas las partes de una vez, evitando que lo parcial adquiera categoría indebida. Tercer hallazgo: Si vemos de un modo determinado, requerimos inmediatamente de otro modo de pintar dispuesto a responder de nuestra visión con plena eficacia. Si ya no cabe detenerse particularizando al por menor cosas y seres, habrá de proceder el pintor mediante una gran síntesis; *alla prima*, sólo a la hora de manchar. Pero si deseamos además vibrante luminosidad, rica plasticidad, sutileza de ejecución, deberá seguirse a continuación un proceso de superposición de valores, tintas y materias, aun cuando se quiera mostrar un resultado fresco y tan diestro que semeje hecho de una vez y como sin esfuerzo. Lo de debajo del cuadro ha de estar al servicio de lo de arriba. Lo de debajo, de estar mal planteado, tarde o temprano, casi siempre temprano, daña a lo alto, al efecto final. Cuarto descubrimiento—consecuencia del anterior: la pintura se limita, se cohíbe, de habérselas con una obstinada «visión escultórica». El rigor del dibujo, en pintura-pintura, se dice de manera distinta. Velázquez lo iba a decir de un modo inédito e insuperable en la historia del pintar. (La mayor parte de quienes, siendo pintores-pintores, sometieron el dibujo a la voluntad del color y de la luz, más de una vez perdieron el control de ese dibujo tan difícil de hacer sumiso a la pintura...) Quinto encuentro: el blanco, que emborracha la paleta al menor descuido, que aniquila la color si se emplea a lo tonto, podría lograr una importancia incalculable, de ponerse en él exquisitos cuidados. Estos fueron de muy diversa índole en Velázquez; pero, para llegar ahora a alcanzar nosotros algo de esa exquisitez y sabiduría, recordemos cómo algunas restauraciones malhadadas—británicas en particular—han *enrojecido* algunos rostros ejecutados por el maestro sevillano en sus etapas de madurez. ¿Quiere decir esto que han velado—pintado, pues—las frías palideces originales y frecuentes en Velázquez? Es probable. Pero más el que hayan levantado la blanca *piel* de sobre la *carne roja*... Algunos rostros de Velázquez están pintados tal cual pinta la naturaleza. Sobre lecho modelado de tintas rojizas extendió delgadísimos blancos, delgadísima piel...

Y, a propósito de restauraciones, quizá convenga aquí denunciar esa incomprendible, inepta hasta el colmo, que hemos comprobado en el San Juan en Patmos. Bastaría ver tan desentonado, tan descarnado el cuadro, para inmediatamente pensar que allí se produjo imperdonable atentado. Pero para los miles incapaces de ver o creerse tal desentonación, diremos que todo el paño que cubre las piernas del joven santo estuvo velado de carmín. La ineptitud y la ceguera arrancaron esta tinta. La ceguera impidió al «técnico» ver cómo dejaba la huella de su delito en el relieve de la pasta, en los intersticios de los oscuros, donde el carmín de la veladura persiste, y muy intenso por cierto.

Pedro Pablo Rubens: la afirmación de la personalidad.

La Providencia es generosa con Velázquez. Le hizo nacer en una capital llena de espontánea distinción y de energías creadoras. Le dio educación en un taller donde el buen discurrir iba emparejado con el conocimiento del buen oficio y de la buena artesanía. En Sevilla, el pueblo de España penetró en el alma de Velázquez. A tiempo, en 1623, casado y con hijos, Velázquez consigue asiento en medio de una Corte tesorera formidable de estupendas obras maestras. Cinco años después, en 1628, cae en España aquella tromba de vitalidad llamada Pedro Pablo Rubens.

A Velázquez, temperamento nórdico nacido en la ribera del Guadalquivir, Rubens le parecería un italiano, afable, simpático, gesticulante, locuaz, políglota. Rubens no traía consigo a Flandes, sino a la Roma sumptuosa, a la Venecia sensual, a la Italia exuberante. Rubens no parecía de la norteña estirpe de los Van der Weyden.

Al ser todavía Velázquez harto joven, era de esperar que hubiera caído en la red de las influencias—primero psicológicas y después pictóricas—, siendo callada compañía del colosal maestro y diligente embajador. Mas su natural silencioso hubo de defenderle. Quien escucha, piensa. Y quien piensa cae al pronto en la cuenta de que el afecto arrollador pudo desviar la propia personalidad, la senda emprendida, intuída. Absorto en el sabio y magistral decir del maestro, un día, de repente, vería cuán lejos se hallaba su hombría española de la incontenible llegada como regalo del cielo para contrastar su ser extraordinario—fuera de lo común—con el de otro sencillamente fabuloso. Del encuentro nacerían los Borrachos.

Es decir, Velázquez se pondría más celtibéricamente cabezota, reiterando aquella tozudez juvenil que le hizo afirmar su anhelo de ser antes el primero en la grosería que el segundo en la delicadeza. Y, aunque parezca mentira, ésta es la primera y capital influencia de Rubens sobre Velázquez. Le determinó a seguir erre que erre en la «cazurrería» hispana. Le forzó a no caer en la tentación de buscar ademanes exóticos, aunque ellos tuvieran impar resonancia en Europa. El arte de España ya podía vivir de las rentas, sin necesidad de someterse a las últimas corrientes estéticas ultrapirenaicas. (La cuestión técnica era distinta. Sería convicto veneciano de oficio.) La segunda influencia tendría efectos retardados. En Roma, en su segundo viaje, el sevillano pintó con facundia de rojos al pontífice Inocencio X, acordándose—no imitándole—del magnífico señor don Pedro Pablo Rubens. La tercera fue hacerle comprender que el mucho arte italiano—veneciano—guardado en el Alcázar no era bastante para un pintor de tantas esperanzas como él. El arte se entiende del todo en su clima, en el seno donde se engendró. Había de marchar a Italia.

Marchar y regresar, claro es. De allá vuelve en apariencia impávido. Mas son muchas las cosas en él, si no cambiadas, sí elevadas a un superior desarrollo. Ya se siente el pintor seguro y en la plenitud de su oficio y factura.

De regreso de Italia.

El oficio es ahora en Velázquez simplificadísimo proceso. Ha de preparar desde muy abajo, desde las fases iniciales, el efecto deseable para el resultado final. Las

telas imprimadas con blanco de plomo, al óleo—antes eran de temple aislado—, le dan buenísima base. En las Lanzas, por la radiografía, sabemos de la imprimación esta. El plomo resiste la penetración de los rayos X y la gran imprimadera que requirió el tamaño del lienzo produjo las enormes manchas que a alguno le parecieron banderas ocultas por uno de los típicos arrepentimientos velazqueños. La manifestación radiográfica de tales manchas revela bien a las claras el carbonato de plomo de la imprimación y significa algo por demás interesante: la desigual densidad de estos fondos de preparación en Velázquez. Esto es, el provocar desde el primer instante la variación del índice de refracción de los rayos luminosos a penetrar en el lienzo pintado. Cada aglutinante posee un índice de refracción. Así las técnicas mixtas logran una apariencia inimitable en la copia hecha con factura directa y un solo aglutinante. Esto es sabido. Pero también es cierto que podemos diferenciar los índices de refracción, empleando exclusivamente un aglutinante, si éste varía ostensiblemente al participar en las mezclas.

Originariamente, las imprimaciones de Velázquez serían magras, mas no con exceso. Su punto era perfecto. El pincel debía resbalar con fluidez. No debería agarrotarse por la absorción de la tela imprimada. Si sobre una superficie al óleo, nada absorbente, pintamos de una vez con media pasta, ésta al secar se contrae y deja, en la dirección de las pinceladas de pelo grueso, surcos donde la preparación asoma, sobre todo si tal imprimación no secó como es debido. Una imprimación grasa cambia favorablemente si está muy seca: la oxidación del aceite la hace paulatinamente magra y, además, las internas explosiones de los gases formados producen microscópicos cráteres por donde podrá penetrar el aglutinante de la ejecución pictórica sobrepuerta. Si, por añadidura, el grano de la tela apenas se cubre y la imprimación posee la justa pastosidad—delgadez—y una vibrante irregularidad, el lienzo también atrae una pequeña parte—pequeña, pero importante—del aceite que deberá aferrar los colores sobre el soporte.

Más aún, hecha la mancha fluidísima (véanse el «Barbarroja» y el «Don Juan de Austria»), yendo la color grasa diluida en un vehículo cuantioso y volátil—esencia de trementina—, quizá ayudado con algún secativo, evitaremos el contraimiento de lo pintado y tendremos una más *desengrasada* superficie en que seguir la empresa pictórica, bien seca ya la mancha.

Pudiéramos decir que las imprimaciones se querían viejas, muy secas, y las tintas muy jóvenes, muy frescas. En efecto, tiene capital importancia la lozanía de la pintura. No será nunca lo mismo pintar con los colores recientemente molidos al aceite que con los entubados Dios sabe cuándo. Tiene también enormes consecuencias el que los colores molidos a mano, a veces apenas molidos, no hayan padecido esas desgraciadas trituraciones de las maquinarias modernas. Un color poco o discretamente molido exige menos aglutinante, y es así de mayor luminosidad, de más rápido secado y más propicio para que se pinte sobre él. Jamás produce superficies de hule por las que lo superpuesto resbala y origina después fatigantes rechupados. Estamos convencidos en absoluto de que todo esto mereció a Velázquez particularísimas atenciones. De ahí procede la insuperable conservación de sus obras, tan poco necesitadas siempre de restauraciones.

Era asimismo cuestión seria para nuestro pintor el ejecutar delgado, lo más delgado posible. Rehuir la malsana tentación de empastar insensatamente. Las medianas pastas intervenían fluidificándose de continuo, durante toda la ejecución;

cuando por encima de la entonación general oscura convenía ya dar densidad por grados y diversos puntos, preparar luminosidades, hacer los lechos de la luz.

Naturalmente, el oficio había de lograr adecuación plena con los problemas e intenciones de orden estético, de la visión del artista. Rubens, por ejemplo, podía comenzar con medias pastas, *muy pronto*, porque la dominante de sus cuadros es la claridad distribuída casi por igual y le era, técnicamente, indiferente poner los suaves oscuros después. Cuando la paleta—la visión—es clara, suele convenir apretar oscuros al final, pues si se desaciertan debajo perturban más tarde desde el fondo. La escala de valores de Rubens había de supeditarse al color, partir de éste. (Nos estamos refiriendo, es notorio, al Rubens de las Tres Gracias y no al de la Adoración de los Reyes, obras ambas en el Prado.) La directriz visual de Velázquez era de especie harto distinta. Partía de los valores de luz, no de los del color. Otra cosa es que, a la postre, en él, casi por milagro, luz y color terminaran siendo idéntica realidad. Así, no tenía otro remedio que plantear el cuadro desde un alto oscuro—una gama parda, v. gr.—distante del negro e infinitamente más del blanco. De tal manera la luz podía actuar sin forzar demasiado los claros, reservándose en la paleta abundante luz para las luminosidades decisivas, nunca estridentes. Del mismo modo estaba en posesión de cuantiosas reservas para reforzar oscuros. Velázquez supo como nadie hallar y establecer las escalas tonales, único recurso éste de la valoración claroscurista para el realismo de aquel momento y para pintar con esa paleta austera de los españoles que llamamos «castiza».

El proceso de los cuadros maduros de Velázquez sigue, simplificadísimo, el de los venecianos, que a su vez simplificó la refinadísima técnica mixta de los flamencos. El hecho, *no comprobado*, de que su único aglutinante fuera el óleo, no empece tal evidencia.

De la entonación básica, más bien alta de sombra—sobre imprimación a ser posible clara—, elevando a oscuros la mancha, mas no demasiado, se va a hacer surgir las medias tintas, sutiles alusiones a los claros o claros capaces de centrar la atención del espectador. Se selecciona bien la gama. De ella dependerá el tipo de emoción a recibir del cuadro. La gama es lo primero a penetrar en el contemplador de la obra, sin que él caiga en la cuenta de tan eficaz entrometimiento anímico. La gama podrá ser de pardos: suavemente rojizos en la Túnica de José; sutilmente verdosa—ocre + negro—en la Fragua; o la castaña de las Hilanderas. En gama tan sorda—si bien cálida—, los blancos (túnica apenas ensangrentada y perrillo, pañuelos en la cabecera de los herreros, camisa de la moza hilandera...) sirven para poner en función el color. Ya dijimos esto, a propósito de la manga del Aguador. El empaste de los blancos—no el de los del Aguador—se hizo gradualmente, con transparencias primeras, con desigual densidad para que no detonara. Para que vibrara al traslucir sutilmente las oscuridades o distintas pigmentaciones de debajo. Para que el grano de la tela—que agrisa—en algún momento también hiciera consistir de otro modo al blanco, sin necesidad de añadirle otros pigmentos. Esta es una de las maneras de manifestarse el pintor verdadero. Es pintor quien sobre la marcha va disponiendo *una misma tinta*, cambiándola de color sin modificarla mediante mezclas. No nos referimos ahora al tan conocido hecho de los cambios cromáticos merced a la yuxtaposición, tal cual usaron todos los buenos coloristas y en particular los del Impresionismo. Toda tinta es distinta cosa, a veces muy distinta cosa, según la apliquemos gruesa, delgada, aceitosa, magra, etc., según sean

las tintas situadas bajo ella. Nadie supo más de esto que Velázquez. Mezcló poquísimo y le fue muy saludable para las reacciones químicas de los colorantes. Le bastó una punta de cualquier color en un espacio determinado de la gama para que en el acto esa pizca de pigmento añadido cantara con vigor inesperado. Con el vigor grave y ponderado de los colores velazqueños.

Otras veces las gamas eran frías: Cristo y el alma cristiana, Mercurio y Argos, Lanzas, bastantes retratos... Pero a los efectos de lo expuesto hace un segundo da lo mismo. Como aludíamos también hace poco, no daba lo mismo para el efecto emocional.

De los retratos. Del dibujo y del volumen.

En los retratos velazqueños acaso es donde mejor podemos inquirir el oficio del autor y el proceso—cuasi mixto, puede que mixto—del mismo. No porque los retratos sean lo más cuantioso de su producción. Sino porque ellos exigen del ejecutante una mayor rapidez, no abusar del tiempo del modelo y evitar fracasos y despistes momentáneos de cara al espectador, a la vista del que se retrata. Sustancialmente, persiste el sistema expuesto cuando aquí, pluma en ristre, retratábamos nosotros a la madre Jerónima de la Fuente. Claro es que Velázquez ya procura emplear soportes de imprimación más luminosa. Y tampoco diseña con tiza o carbón.

Valiéndose del pincel, con la color parda diluidísima—véase el Martínez Montañés, del Prado—esboza. Replantea las masas. Prescinde de todo rigor formal. Las masas han de estar dimensionalmente dispuestas en la superficie del lienzo. Componiendo. Es mejor nacerlas carentes aun de las peculiaridades que habrán de individualizarlas, que habrán de hacerlas retrato de algo o de alguien.

Si, desde el principio, aseguramos con exceso los contornos, terminaremos siendo sus esclavos. Tal es la fuerza de un trazo que ha recibido toda nuestra firmeza. Como tantas y tantas criaturas humanas, esta del trazo, que es criatura del intelecto creador, se rebela contra quien la engendró. Pretende la servil sumisión de su autor. Cuando se echa el resto dibujando a palo seco, con líneas, muy luego nos sentimos incapaces de rectificar el esfuerzo derrochado. El contorno firme adquiere independencia. Nos duele sacrificarlo, rectificarlo. Se hace impertinente soberano. Impide veamos que él sólo es válido en su condición de contorno y que ha de cambiarse cuando se pinta.

Quienes saben de cuadros, pero no de pintura, acaso entiendan a medias lo último acabado de apuntar. Intentaremos aclararlo, pues resulta cuestión que asimismo ignoran o desdeñan más de cien presuntos pedagogos del dibujo y la pintura. Imaginemos ante nosotros a un prodigioso dibujante en condiciones de reproducir *fidelísimamente* sus modelos. Hagámosle traducir a línea un objeto cualquiera iluminado con claroscuro contrastado. Su versión del motivo propuesto nos parecerá perfecta. Indiscutiblemente *exacta*. No podremos discutir esa exactitud subjetiva, ya que nuestros órganos de apreciación visual—de saber ver nosotros—operarán de manera semejante a como actuaron los del autor del ejercicio. Hagamos pintar a continuación el mismo objeto, en el mismo tamaño, con idéntica luz, al mismo dibujante o a alguien capaz de llegar en pintura a lo que decimos «fotográfico». También el resultado habrá de parecernos fiel hasta el colmo. Ahora

bien, si ambos dibujo y pintura están totalmente logrados, desde el punto de vista de la mera reproducción que pretendíamos, al superponerlos o medirlos *no coincidrán*. La razón es comprensible: cuando se dibuja, las proporciones lineales no pueden ser las mismas de lo dibujado, sino su conformación—adaptación—subjetiva, mental; pues claros y oscuros modifican en el ojo humano su verdadero tamaño o proporcionalidad. Esto lo sabía el griego autor de la Venus de Milo, que desplazó tremadamente, voluntariamente, la línea alba del tronco...

Así, si no ha de ser lo lineal el imperativo expresivo de la visión del artista, si la plasticidad ha de revelarse por luz y color y no en contornos hirientes, éstos han de fluir del pincel. Han de sumergirse en el claroscuro. Conformarse con las subjetividades ópticas producidas en quien pinta, en cuanto pinta, y en quien ve lo pintado. De ahí procede que Velázquez rehusara ya el diseño escueto y que *soñase la forma en su esbozo*. Que dejara el ágil trazo en situación de ser movido, ajustado progresivamente, de acuerdo con los mandatos de oscuros y claros, y del color.

Al pintar con estos principios del diseño hecho somera alusión de la forma, al hacer surgir ésta por progresivas manchas, el contorno, de oculta consistencia, vibra estremecido, no comparece; obedece al óptico comportarse de los fenómenos luminosos. Al perder la línea toda exaltada categoría, al no existir visible—como no es visible en la naturaleza—el volumen se pondera, logra serena *naturalidad*. Porque, en los años de la juventud de Velázquez en que dibujó casi con frenesí, cayó el incipiente maestro por una pendiente—no del todo pictórica—dispuesta a supervalar ingenuamente el volumen. La posición era falsa. La percepción del volumen, como de la línea, es una operación mental; demasiado intelectual si se quiere. Para percibir el volumen hemos de pararnos un buen rato *en una sola parte de cualquier todo* hecho ocasión de la mirada. Tal tomarnos tiempo implica la determinación de un punto de vista acondicionado para el *examen*, para el *entendimiento* de lo seleccionado y motivo de tan especial atención. Sabemos del volumen por los ojos, nadie lo duda, pero más sabemos de él mediante las experiencias táctiles y quizás más todavía porque deducimos el consistir voluminoso de las cosas al sumar *in mente* nuestro acervo de conocimientos táctiles, visuales y la permanente posibilidad de entornar físicamente objetos y seres.

Por ello dejó de *voluminizar*, al ver por fin un día como nadie antes vio. Redujo lo corpóreo a los límites de lo natural—natural sólo para el ojo humano—. Sin trastocar la capital circunstancia de que el lienzo es una superficie plana y el pintado volumen—ficción al cabo—ha de someterse también a la planicie fundamental. Y no debemos confundirnos. La disminución de la corporeidad en personas, animales y cosas no objeta nada contra la presencia de la famosa tercera dimensión velazqueña. El plano de la tela no empece la profundidad espacial. Lo entenderemos mejor de meditar en cuanto sucede en tantas y tantas decoraciones murales. El muro se *rompe* al escenificar sobre él. La ilusión puede ser perfecta. Sin embargo, no deja nunca de repelernos en alguna medida el fingimiento de altorrelieves escultóricos pintados. Por mucho virtuosismo que se derroche en tales ilusionismos decorativos, quedamos cuando menos un punto desilusionados. El plano pictórico permite la fingida profundidad. Lo mismo en Ucello que en Velázquez. Consiente un relativo grado de volumen, siempre que se halle dentro del cuadro, hacia dentro, no hacia nosotros. Los aciertos en contrario sólo demuestran cómo en pintura el artista de talento podrá hacer cuanto le venga en gana.

Aunque parezca mentira, el ojo humano tiene gran costumbre de ver su entorno de seres y cosas sin apenas volumen. El volumen únicamente adquiere su total definición cuando lo contemplamos iluminado con una sola y potente luz, sin claridades alrededor que ocasionen energicas luces reflejadas. De aquí procede que el tenebrismo requiriera de fondos oscuros. Los fondos negrísimos le eran necesarios tanto o más para supervalar el volumen que para hacer muy patentes las intensas claridades. Es más, a pleno sol las sombras se recortan con exceso. No habiendo sombras intermedias, degradadas sucesivamente entre el máximo de luz y la mayor oscuridad de la sombra, el volumen ha de *inventarse* al mirar el paisaje. Y, ya se sabe, mejor es no inventarlo. El volumen es una invención humana, psíquica; visible, mas no tanto como creemos. Para conseguirlo pleno de evidencias hemos de valernos de algunos artificios o utilizar cuerpos muy curvos o esféricos, muy propicios a revelar su corporeidad. Dada esta realidad, a nadie extrañará la luz frontal de buena parte de los retratos de Velázquez. La luz frontal suprime volumen.

Veamos un ejemplo inigualable de formas sin volumen: el retrato de la Infanta María Teresa, de la colección Lehman. Veámosle también desde el punto de vista de la paleta, de su simplicísima ejecución. La gama es un gris sumamente frío, *acentuado* con pardos serenamente cálidos en el cabello rubio y con las manchas rojas del colorete de las mejillas. El lecho de la faz está preparado con justeza y potencia que la pintura *directa* nunca alcanza. He aquí el milagro colorista, pictórico y técnico: nadie percibe la inverosimilitud de ese «color carne» azulado, magníficamente encamado de luz.

Final. Pietro Martire Neri y (?) Velázquez.

Mas tengamos exquisito cuidado en no hacernos a la idea de que Velázquez resolvía todo a base de *una* fórmula, todo lo magistral que se nos antoje, pero fórmula al cabo. Por ser tan poco formulario, su estilo rechaza una presta comprensión y más el ser definido mediante palabras.

Oficio y factura, en Velázquez, disponen de diversidad imprevisible. Cada tema compositivo o cada personaje a retratar le hacen requerir modos diversos de ejecución. No se pintan igual las Lanzas que la Tentación de Santo Tomás de Aquino. Comparemos retratos, tan próximos en el tiempo de su realización, cual los de Pareja e Inocencio X. Al de Pareja le impuso una visión claroscrista, y por tanto una mayor fluidez de los oscuros modeladores. El del Papa vibra por el color y quizá más por las pinceladas pastosas. El Primo y Sebastián Morra difieren de sus compañeros de bobez y tamaño de lienzo. «Don Juan de Austria» es un puro y habilísimo restregón, de arriba abajo, con pasta en manos y cara; y el Marte nació partiendo de rica media materia que se hace pastosa, con pincelada larguísima modelada en fresco, igual que las piernas del Argos dormido. Es difícil caer en la cuenta de tan sabrosas diferencias de factura. Pero, avisados de ellas, las podemos comprobar con sólo una visita atenta al Museo del Prado.

No hay pintura *directa* en Velázquez. La parsimonia velazqueña dará fe de ello. El que se pudiera pintar el retrato de Fraga en tres sesiones apenas significa nada con relación al asunto. El pintor directo lo hace todo en la paleta. Queremos decir

que piensa y fabrica las tintas sobre la paleta. Las tiene ~~que ver en ella~~ antes de ponerlas en el lienzo. En la paleta adquieren su definición. Y si, al trasladarlas a la tela, marra el resultado previsto, vuelve a preparar otro color y así hasta el infinito. Acaso suceda esto porque al pintor directo le pesa la paleta, porque es incapaz de pintar sin ella. La paleta la usaron los pintores para acabar, para en un santiamén quitar la fatiga a la obra trabajada concienzudamente, para poner en lo hecho nerviosas gracias y alegrías de pincel. Con paleta tan minúscula como la que Velázquez exhibe en las *Meninas* no se pudo pintar tan enorme cuadro. La paleta era la herramienta más señorial del pintor. Por eso, en sus autorretratos, los pintores, para «tratarse con decoro», apartan todo género de bártulos y aparecen con ella en la mano. Nadie tendría derecho a estimarlos trabajadores serviles viéndoles de pareja guisa. Desde los primitivos de Flandes—de antes también—la color se preparaba en cuencos y adquiría progresiva realidad en el cuadro. Mejor dicho, se preveía en la mente el efecto final y sobre el cuadro se iban superponiendo las tintas hasta obtener aquel fin apetecible. Esto es lo que hemos llamado «proceso», al referirnos a Velázquez. Las veladuras remataban la suerte.

Todas las pretensiones de ejecución velazqueña, decimonónicas, fueron frustradas por el desconocimiento de ese proceso ejecutor. Al convertirse la paleta en algo imprescindible, imponiendo un absurdo modo de pintar. La pintura directa —la decimonónica es ejemplo, en muchos casos—fatiga por su opacidad, por la pesadez de sus pastas. Suele poseer colossal factura y nulo oficio. Los mejores pintores del XIX tuvieron que defenderse con redundantes agilidades de pincel.

La «pincelada suelta» actúa siempre con vigor insuperable y ponderado, en Velázquez. Actúa sobre una amplitud de masas *inertes*. Las que en sentido estricto llamamos «pinceladas sueltas» de Velázquez, suelen ser unas pocas—a veces, muy pocas—, nunca demasiadas, que se han encabritado por encima de la serenidad del grandioso resto.

La pincelada suelta, en los mejores del siglo pasado, inunda la totalidad de la pintura, porque esa soltura era para ellos el único medio con que *aligerar* la materia plena de opacidad, falta de vibraciones internas y focos de luz interior. La luz era puesta con la pasta última. Así se demuestra de qué lamentable manera el oficio había desaparecido del taller del pintor. ¿Por qué, si no, les preocupaba tanto la «jugosidad»?

Si, en cuanto a la factura, quisiéramos evidenciar la calidad y maneras del arte de Velázquez, acaso no encontramos más adecuado ejemplo que poner que el del retrato de Monseñor Cristóforo Segni, mayordomo de Inocencio X (Col. Kistner, Suiza). También sería ejemplar el cotejo del hacer de Velázquez con el de su yerno Mazo. Pero esto quién sabe si no nos traería complicaciones; complicaciones que conviene eludir, de momento. De abordarlas, nos enzarzaríamos en dilatadas polémicas, pues Mazo—muy excelente pintor—tiene obras por los museos que se pretende sean del maestro de Felipe IV. Y, ciertamente, no estamos ahora por tales labores aclaratorias.

El retrato de Monseñor Segni sorprende. Pocos retratos encontraremos reflejando semejante viveza y vivacidad humanas. Semejante obra sólo la pudo concebir una visión tan acerada y penetrante como la de don Diego Velázquez. No nos cabe duda. Lo que ponemos en cuarentena es que el cuadro conservado lo pintaran al alimón el de Sevilla y el cremonense Pietro Martire Neri. Aunque la firma parezca

auténtica y no mienta...: «*Alla Sant'a di Nro Sigre / Inozencio Xo / Monsr Maggiordomo / ne parli a S. Sta. / Per Diego di Silva y Velaqz. / e Pietro Martire Neri.*» ¿Por Diego de Silva y Velázquez y Pietro Martire Neri? Sí y no. No mintió el italiano al constatar por sí mismo la participación de Velázquez en tal tela. Sí y no, por cuanto el lienzo este bien pudiera ser réplica de uno pintado por nuestro singular artista durante su segunda estancia en la Italia del seiscientos. Mejor dicho, quizá sea *copia-réplica*. Copia encargada por el ilustre *signore* Cristóforo Segni a Pietro Martire. Copia que se apartaba demasiado del original, hasta el punto de hacerse necesarios los servicios de Velázquez, para que, con cuatro orientaciones y *alguna* pincelada, pudiera darse feliz remate. El color no es el de Velázquez. Ni el del Velázquez más encendido de color. Jamás el aposentador de Felipe IV gastó tan entero azul. A fuerza de no usarle dejaría de complacerle. Ni el rojo de Velázquez es el rojo que, jovial y sin complicaciones, ilumina la atrayente pintura. Pero no nos preocupa tanto el color como el hacer, la factura.

Comparemos las mangas blancas de Cristóforo Segni con las del Aguador, o, mucho mejor, con las de Inocencio X. Hay clara tendencia en Velázquez a incurvar el trazo exterior de la tela alba de los brazos del Papa, de trecho en trecho, continuamente. Sin embargo, en Velázquez no flauea la *corpulencia* del contorno la energía de su peculiar dicción, y mucho menos pierde trascendencia la masa total de la manga, a pesar del ondulamiento insistente de la línea exterior. Neri, detenido, sofrenado y despistado por las pequeñas curvas velazqueñas, malogra ese plástico trascender de la totalidad del fragmento, igual que destruye la sintética intención constructora de las sombras. El sombreado de Neri, en las mangas desdeña las racionales pequeñas masas del paño plegado y cae en un reiterado e ineficaz paralelismo de pincelada, siendo así su corporeidad manifiesta convención. La pincelada larga de Velázquez busca a cada instante el plano, o arguye modelado (véanse, además de las mangas del Pontífice, las piernas del Argos, en el Prado). No es que Neri caricaturice, al copiar, las pinceladas largas velazqueñas. Muy al contrario. No las entiende. No las *ve*. Como tampoco ve, en la sabia desenvoltura de las pinceladas del maestro español, el decir ineludido de la forma, del modelado total y parcial revestido de su asombroso pintar.

Las manos de Segni son completa lección de lo indagado aquí. Están bastante dibujadas; si sabemos aceptarlo y entenderlo, están más dibujadas que cualquier otras del Velázquez maduro. Comprendámoslo: no están mejor dibujadas. Pero si más pendientes de la concepción intelectual del diseño. Muestran un afán de saberse dibujadas. De saberse modeladas, convencionalmente, claro; intelectualmente también. Observémoslas: el contorno procura no se le deje sin manifestación, mediante el oscuro circundante; los oscuros de la carne redondean la forma mediante progresivas medias tintas; las luces—a manera de brillos—se sitúan centrando y curvando el cuerpecillo cilíndrico de cada falange. De ninguna de las maneras, Velázquez pintó así las manos de sus figuras y retratados. De la corporeidad le interesaba siempre la conversión de lo redondo a un cierto plano, hasta un cierto grado de planicie. A cada minuto tenemos la sensación ante sus personajes pintados de que estamos en presencia de *versiones* de algo originalmente corpóreo, sometido al plano pictórico del lienzo.

El rostro de Segni es lo mejor. Lo que el retratado desearía ver supervisado por Velázquez en la copia de Pietro Martire. Por esta copia tenemos muy excelente

referencia a uno de esos retratos de los que resulta en **extremo** difícil olvidarse. Impresiona la vida de sus ojos vivos, amables, cortesanos, pero quién sabe si dispuestos a no rendir jamás efusivas confesiones y a enterarse demasiado bien de todo... Algo de pícaro hay en tales vitola y mirada humanas. Tal rostro es de la más inquietante veracidad psicológica. Y se pintó magistralmente. Casi velazqueñamente.

Este «casi» será decisivo para el caso de nuestra ocupación presente. Fietro Martire Neri adelgaza excesivamente las pastas. Elimina cualquier repentina irrupción de amplitudes plásticas. Aniquila de la primera a la última de las pinceladas—grandes o pequeñas, largas o amplias—que en Velázquez brotan con grado inverosímilmente justo de exaltación pictórica, sin quebrar la efectividad ordenadora del conjunto pero provocando trances supervvaloradores en nosotros.

Neri funde tintas tanto cuanto puede, y puede mucho. La desenvoltura desaparece haciéndose pequeñez. La superficie pintada se alisa y reclama derroche de barniz.

La condición magra, inteligentísimamente magra, de los lienzos de Velázquez, requiere barnices mates, ya que el brillo desmesurado acabaría—por los reflejos inevitables en absoluto y su fuerza que uniformiza calidades—con cuanto de centímetro en centímetro cuadrado se modifica y es sustancioso sabor de pintura distinta, delgada, pastosa, grano visible del lienzo, pincelada sobre seco, pincelada fundida, etc.; riqueza, en fin, ardua de reducir a cifra o fórmula dado el asombroso ejecutar con casta insólita de pintor.

La pintura-pintura de Velázquez queda convertida, en Neri, en barnizada y bonita estampa de monocorde materia. La factura suya rechaza el ejercicio de la sutil y cambiante justeza en el proceder de manchas y toques, la diversidad, la obediencia sensible a las razones de ser que deben sustentar al pintor que en verdad lo sea.

II. EL REALISMO Y VELAZQUEZ (1)

Introducción.

El tema de «El realismo y Velázquez» me obsesiona hace demasiado tiempo. En la circunstancia histórico-artística en que nos hallamos, quizá tenga obligado interés intentar saber qué cosa pueda ser el realismo, desde el plano de las ideas estéticas. De esas ideas estéticas por todo artista ejercidas, consciente o casi inconsciente.

A un paso de la clausura de la Exposición Velázquez, magno acontecimiento que al fin sirvió para dar quizá la primera nota de la sensibilidad popular ante el acervo creador de los grandes maestros del pasado, convendrá preguntarnos si efectivamente Velázquez es realista.

Velázquez, últimamente se ha dicho y proclamado, no es realista. Unos lo expresan con cierta timidez; algunos con astuta o reservada cautela; otros, rotundos y decididos. Parece ser que casi todos ya intentan huir de la vieja definición de Ve-

(1) Conferencia pronunciada el día 25 de febrero de 1961, en el ciclo organizado por la Escuela Superior de B. A. de San Fernando, con motivo del III Centenario de la muerte de Velázquez. Texto taquigráfico.

lázquez como artista de la realidad, como pintor máximo que considerábamos del realismo.

Cuantos minan o niegan la condición del realismo velazqueño, al mismo tiempo nos dejan a oscuras. No declaran qué es Velázquez, si Velázquez no es realista. Y nosotros, sin duda, tenemos necesidad de saberlo. Tenemos necesidad de *encasillar* a Velázquez para comprenderle. Nadie se escandalice con el verbo «encasillar», tan molesto e hiriente para los artistas en general, pues tampoco ellos prescinden de encasillar, y menos quienes han de razonar y situar los hechos y personas históricos. Todos nos definimos—*encasillamos*—. Todos buscamos una situación o un término que nos defina. Todos poseemos un nombre propio distintivo del de los demás. Y bien procuramos que esa denominación propia, arbitraria, puesta sobre nosotros sin previo consentimiento, adquiera la mayor cantidad de personales distinciones diferenciadoras, evitando cualquier intrusión en el recinto de nuestra personalísima casilla hecha de infinitos esfuerzos y quehaceres. Requerimos muchísimo nombrar las cosas. Nos importa de manera extrema saber si efectivamente Velázquez debe seguir siendo entendido como realista, o no. Lo exigimos para poder calificar positivamente la estética velazqueña, a partir de una justa denominación genérica, de un *encasillamiento* pleno de contenidos sustanciosos.

Ante la obra de Velázquez, con denodada frecuencia, hasta casi la fecha, se venía hablando sin ton ni son, sin preocupación alguna, sin escrúpulos de ninguna clase, de realismo y de naturalismo. Pero, ahora parece ser que Velázquez no es realista, y tampoco naturalista. Y de no ser realista Velázquez, ¿qué otra cosa será? ¿Será clásico, entendido a la manera del clasicismo de los griegos? ¿Será un idealista, un pintor de lo ideal mayúsculo? No, naturalmente no puede ser así. Puesto que se niega sea realista, ¿será solamente pintor? Mucho me temo que en esta última pregunta queda contenida, latente, la clave de cuanto fuerza a la mayoría a negar a Velázquez la pretérita condición cualificadora de pintor de la realidad, de pintor realista. Veámoslo.

En el ambiente actual, en la ultra-actualidad, en las tendencias extremas del clima artístico contemporáneo, obsesiona la creencia en la absoluta expresividad de la *pintura pura*, el querer a lo propiamente pictórico suficiente de por sí para derramar cuanto el arte deberá verter; sin el lícito recurso de otros aspectos ahora considerados extra-artísticos. La muy problemática contextura de nuestro tiempo en sus versiones novísimas, aunque se nieguen éstas, opera sobre nosotros. Pesa incluso en aquellos alejados de los movimientos de la ultra-actualidad, distantes de los postulados y tareas de la «vanguardia». Sufren también la gravitación de sus miras y modos de mirar, discutidos por más de uno con arrebatado apasionamiento. Se acepte o no, estamos forzados hoy a ver todo el arte, el de nuestro tiempo y el del pasado también, desde el exclusivo enfoque del purismo pictórico. Por eso, cuando nos acercamos a la obra velazqueña, acaso no indagamos los valores *artísticos* que Velázquez puso y quiso poner. Solamente nos quedamos con la pintura, con la manera, con el jugo epidérmico de sus cuadros. Sin embargo, cabe todavía defenderse de la deformación que en el espectador sensible pudiera crear tan parcial actitud establecida para la contemplación de las obras pictóricas.

En este ambiente de los extremados movimientos esteticistas—*plasticistas*—de vanguardia, en eso que llamo ultra-actualidad, aún palpitan algunos viejos y fecundos humanismos. Palpitan con fuerza, energéticos, pues no cabe ninguna duda

de que lo antiguo, el pasado, interesa hoy de manera en verdad extraordinaria. Valga de ejemplo el cultivo de la historia, hecho con técnicas ultra-actuales, avanzadísimas, constituyendo algo que consideramos nota predominante del cálido res-coldo humanista del tiempo presente. Muchos, muchísimos, y no gentes rezagadas ante los movimientos artísticos de nuestra hora, consideran que el hombre nuevo debe ser *envejecido* con la solera del odre viejo. Algunos como yo nadamos en la mar océana de nuestra ignorancia, buceando, buscando el puerto donde arribar con los males o bienes de nuestra hora ultra-actual. Queremos huir de las limitaciones impuestas por los estupendos hallazgos del día de hoy. Buscamos el humanismo profundo, nacido de la entraña de nuestros padres los griegos, aunque acaso, y esta es denuncia que tengo que hacer en estos momentos, sean ellos indirectamente culpables de que, en el minuto vivo, Velázquez quede desprovisto para muchos de aquella condición de extraordinario pintor de la realidad, de supremo representante del realismo. Ellos, los griegos, al esbozar un somero principio de la Estética, cayeron en el equívoco, crearon equívocos aún actuantes en la mente europea e inevitablemente griega.

La imitación de la Naturaleza.

La teoría de la imitación entre los griegos supone para mí fantástico, estupendo y revelador despiste libreco. Los hombres del todo inmersos en el palpitar de las ideas, que engendraban por entonces las ideas fundamentales del pensamiento occidental, de repente sintieron la necesidad de juzgar las causas y procedimientos intelectuales de las creaciones artísticas. Pero su argumentación lógica no era bastante para abordar el problema. Cayeron en el muy discutible principio de la imitación de la naturaleza. Y, como era de esperar, semejante principio, mantenido tanto por Platón como por Aristóteles, está contradiciéndose, complicándose continuamente en el mar inmenso de las respectivas teorías de la idealidad. El manejo posterior del concepto de la imitación se prestó, y se presta hoy, a muy subjetivas y contradictorias interpretaciones con indudable sustento de razón. Y, además, resulta inaplicable al arte que hacían los artistas de la Grecia de entonces. Es inaplicable también la teoría de la *mimesis* a todo lo helénico anterior; a lo arcaico, a lo preclásico. Y, no digamos, a las obras del Partenón, a las sublimes esculturas de sus frontones, del friso de las Panateneas, o de las hermosísimas Victorias del templo de la Niké Apteros. Conociendo el radical sentido que desde sus orígenes comporta el arte griego, sabiendo de los quehaceres y modos de actuar de los artistas, pensar que Fidias y sus colaboradores realizaran aquellas maravillas de idealidad escultórica imitando algunas de las formas menos imperfectas de los humanos vivientes, nos parece hoy disparatada ingenuidad.

La teoría de la imitación se gestaba y escribía por los años en que trabajaban Praxíteles, Scopas y Lisipo. La significación de este hecho bastaría para ponerla en cuarentena. Por demasiado lógico, el *mimetismo* estético es una conclusión pueril, la propia del hombre que no ha manipulado las herramientas de la creación artística, que no cogió jamás un cincel y, a la hora de querer explicar cómo los artistas producen su creación, dicen que copiando lo que de mejor hay en la naturaleza. Prescinden del arte en torno, que hubiera sido bien capaz de suministrarles

otras conclusiones. Que es bien capaz de mostrarnos a nosotros con claridad meridiana, que había en sus causas primeras algo muchísimo más importante y cierto que el mimetismo platónico o aristotélico.

El prestigio del pensamiento griego impidió la duda o el análisis posterior del principio de la imitación. Quién sabe si a ello se deba el tan tardío nacimiento de la Estética, rama trasplantada y hoy frondosa de la Filosofía.

Todos los tratadistas medievales, renacentistas y del Barroco, son impotentes para discurrir sin el recurso conceptual de la *mimesis* helénica. Escriben obsesionados con ella. Los más idealistas—que son los más de estos teorizantes—hablan de la necesidad de imitar lo bueno y lo bello. Unas veces se inclina la balanza sobre la imitación de las ideas, otras—tardíamente—hacia la posibilidad de imitar el natural. El concepto del mimetismo fue introducido demasiado profundamente en las mentes europeas, por aquellas otras fabulosas, fabulosamente librescas, de nuestros padres los griegos.

De ahí que nosotros pretendamos ahora definir el realismo, hecho caso omiso, casi, de la *mimesis* famosa. Buscaremos una noción de la realidad que sirva para el universal manejo de tal término. Que sirva para reafirmar que, efectivamente, Velázquez es un pintor realista; que es estupendísimo pintor, y que, además de autor de excelsa pintura, *pintaba realidades*. Que esas realidades comportan en él, y en el arte, una postura estética trascendental con toda certeza.

La dificultad de definir el realismo la ha denunciado nada menos que nuestro maestro D. Enrique Lafuente Ferrari. La ha enunciado por escrito. Y todavía recuerdo que la hizo patente en alguna de sus clases, cuando yo era aquí, en esta Escuela, alumno suyo. Desde entonces me preocupa la necesidad de darme a mí mismo—y ahora pretendo darla públicamente—una explicación sobre lo que podría ser el arte de la realidad. Es ésta dificultad que me aturde y desasosiega. Quisiera ya, de una vez, encontrar la calma desahogando el discurso, el producto de semejante comezón estética.

Recientemente, en el año pasado, con motivo del III centenario de la muerte de Velázquez, entre las muchas producciones literarias o científicas lanzadas alrededor del gran sevillano pintor, apareció una obra de José Antonio Maravall, en la que, desde el plano de la historia del pensamiento, se rozan, tratan o enfocan los problemas de la realidad y de la naturaleza. En 1956, cuatro años antes, yo ya, de una manera incipiente, me planteé algo similar—distantemente parejo—en un ensayo tan extenso como pedante, aparecido en la revista ARTE ESPAÑOL, con mi publicación de los dibujos de José García Ramos propiedad del Museo Nacional de Arte Moderno. Yo, hoy, no podré abordar el evidente problema del realismo en Velázquez desde el plano de la historia del pensamiento. Está muy lejos de mis cortos saberes toda posibilidad en tan elevado sentido. El propósito mío quizás tenga precisamente aquí, en esta Escuela de Bellas Artes, hasta razón de ser y es de otro orden.

Evitaremos, pues, recurrir a la cuestión histórica y valernos de los textos escritos por los tratadistas de la época de Velázquez. Estarán fundamentadas nuestras conclusiones en la observación directa de las obras. Así es; vamos a plantear el problema estético del realismo desde el plano de la *visión*, desde el plano en que, sin duda, actúan los artistas plásticos, ya que—valga la perogrullada—las artes plásticas son artes visuales. El artista plástico es un hombre de *espíritu* que actúa gra-

cias a una facultad muy peculiar y poderosa de visión. Ya veremos qué es lo que entendemos nosotros por visión.

Estilo y visión.

La historia del arte ha sido hecha durante mucho tiempo—se sigue haciendo así, en verdad, todavía—como historia de los estilos artísticos. El estilo es la *conformación* singular, externa, de los medios; manera elocuente. (Si no es elocuente, entonces solamente nos encontramos con el *estilismo*, banal figuración o supervaloración retórica.) Estilo será el muy diferenciado modo de conformar especialmente los materiales y elementos del pintor, del escritor, del escultor. El estilo supondrá experta habilitación del mecanismo de las formas, peculiar sintaxis, algo caracterizado en extremo, un caracterizado sistema de selección, de limitada amplitud en los usos. El artista utiliza aquellos términos que le importan, se limita; se extiende más o menos, pero siempre elimina de su campo visual, de su campo activo, cuantas cosas y cuestiones puedan perturbar o ser perjudiciales a los fines impuestos por la visión adoptada, a la propuesta como meta. Al estilo podríamos calificarlo de *especie de consistencia diferenciadora*; pero en último término, es siempre un *resultado*, una serie de coordenadas nacidas de una postura, de una apriorística toma de posición. El estilo—a diferencia del estilismo—de ninguna de las maneras, es causa de sí mismo, no es origen de su particular condición. De ahí que nosotros necesitemos averiguar el punto de vista—modo de visión—adaptado por la época o el artista, antes de abordar la definición del estilo constitutivo de cualquier obra. Hemos de desentrañar el enfoque visual propio de un tiempo o de un artista, saber cómo ven esa época o ese artista, cual es su visión. Entendiendo por visión, y esto era parte decisiva a declarar aquí, *un quehacer del pensamiento que está inmerso en un ambiente—en una circunstancia, diría nuestro Ortega—, pleno de sensibilidad y de voluntad creadora, generador al mismo tiempo de una muy singularizada mecánica conformadora denominada «estilo».*

El concepto de visión que nosotros estimamos es el utilizado por los artistas, implica estructuración psíquica, compleja, rica, y en ella quizá lo de menos será el acto físico de ver. Importan más la actuación del pensamiento, la presencia del ambiente—de la circunstancia—, la plenitud de la sensibilidad y la *dirigida y personalizada* acción poderosa—voluntaria—de la capacidad creadora, individual o temporal.

La visión humana jamás se da como *acto puro*. De ningún modo podemos admitir nosotros que un hombre vea, y no haga más que ver. La visión humana está interferida constantemente por la opinión o el juicio, por las vivencias y creencias, por las maneras de entender la existencia, por los apetitos o necesidades propias, y, muy principalmente, por el acondicionamiento de los resortes de la mecánica activa intelectual. El ver humano, con toda esa complejidad denunciada, constituye extraño mecanismo en el que multitud de cuestiones, de problemas, de comportamientos vitales, pasan delante de los ojos haciendo que ese ver sea hecho casi irrealizable en toda su *pureza*, actividad difícil de desarrollar y, por tanto, problemática. La historia del arte nos revela esto clarísimamente: los que podemos tomar por realismos—visiones estéticas, no puras—se concretan y producen al final de

largas períodos artísticos occidentales. (Tenemos realismo al final del arte griego, y, luego, en la Roma a considerar como continuación personalizada del Helenístico. Encontramos un evidente realismo—muy diferenciable de los anteriores y también, aunque no tanto, de los por venir—al final de todo un prolongado ciclo medieval, en el siglo XV, y del cual puede ser obra representativa el famoso *Mercader Arnolfini y su esposa*.) No demasiadas veces se plasma un decisivo grado de mayor o menor *visión directa*, y siempre en los finales de cada cultura, en las postrimerías de cada proceso histórico, en los últimos momentos de cada una de las luchas seculares entabladas para conseguir un determinado modo de existencia que en Occidente son su constante y clara definición. El intento de una exclusiva *visión directa* sólo aconteció una vez, en la segunda mitad del siglo XIX.

La visión aparece en primer lugar interferida por la estética (1), porque la estética es efectivamente lo importante; por existir esa radical dificultad para ver las cosas como son, y porque la estética tampoco ha sido nunca pura, el hombre y sus problemas la han impurificado. La dieron un consistir humano, convirtiéndola en cuestión incluso de la ética. «Lo bueno y lo bello son idéntica cosa.» En el transcurso teorizante de numerosos siglos puede leerse tal afirmación. No será imposible leerlo en nuestros días, cuando ya sí se pretende una estética pura que todos sabemos a qué ha conducido.

A la vista de tamaña complejidad, lo primero que hemos de hacer, para aproximarnos a una definición del realismo, es plantearnos sumariamente algunos de los modos intelectuales del ver artístico, los que denominamos *visiones*. Habremos de referirnos a una *visión descriptiva*, a la *visión objetiva*, a la *visión naturalista*, amén de a la realista, prescindiendo de otras tantas que no cabe enumerar aquí (por ejemplo la idealista, o la matemática, ésta más común a la mayoría, pues siendo la propia de la arquitectura, su cualidad de proporcionar, medir y situar en el espacio volúmenes o masas, importa demasiado en la ejecución de todas, o de casi todas las otras visiones).

Visión descriptiva.

La *visión descriptiva* debe ir la primera en el orden de nuestra exposición, aunque no sea la primera en producirse en la historia del arte universal. Se vale primordialmente de la línea. Y la línea, paso primero para abordar el arte, es la magna creación intelectual del hombre. Cuando nos explican las historias de la civilización haciendo partir ésta del uso del fuego, del empleo de los metales, si estamos al cabo de la calle del meollo lineal, caeremos en la cuenta de que es esa una manera demasiado simplista de denunciar los vagidos civilizadores. El fuego, los metales, el barro modelado por manos de hombre, son factores no desdeñables y hasta capitales en los inicios de la civilización, pero lo decisivo, sin duda, sería el surgir milagroso de la línea. Cuando ese monstruo de la naturaleza que es el hombre, cerebro suelto en medio del universo natural, solitario acorralado por inmensidades de existencias que no son él pero que va a hacer suyas violentándolas hasta extremos inverosímiles..., cuando esa mente superdotada, *sobrenatural*, traza por primera vez un con-

(1) No queremos decir que esta estética sea la elucubrada, teórica, escrita. Estetas son todos los artistas y podría afirmarse que también todos los hombres, todos los videntes.

torno con el sílex, en la dura roca o en el hueso de reno, en ese preciso momento caben gigantes posibilidades civilizadoras. Empieza a ser posible escribir, maquinar. Comienza la Civilización, con mayúscula. La prehistoria adquiere poder histórico.

La línea constituye una entidad abstracta. No existe en la naturaleza. Esto ha tardado en descubrirlo el hombre. El hombre no tardó demasiado en descubrir la línea. Mas el descubrir que la línea no existe en la naturaleza, resulta que costó mucho. He aquí un peregrino y paradójico caso dándonos la medida de nuestros descomunales despistes. Delacroix, en el siglo pasado, buscaba inquieto las líneas, en su estudio, en los objetos que había allí, en todos los enseres y cosas que le entornaban. Se asomaba a la ventana de su taller para ver si las líneas aparecían por las calles, en las formas del paisaje urbano, confesándose lo infructuoso de la búsqueda.

La línea es una abstracción absoluta, ente que, siendo abstracto, sin embargo va a servir por encima de todo para describir, para parcelar trozos de existencia; trozos de existencias en torno y en su mayor parte ajenas al hombre; trozos de apariencia, *para concretar*. Parcela cuanto traslada al muro, al hueso de reno, al papel, al lienzo. Lo concreta. Lo parcela; no lo compone, porque el componer sería ya una operación de orden estético decisivo. A lo sumo, con esta visión descriptiva, se suele «cortar» con mejor o peor criterio; si queremos, como ocurre con la máquina fotográfica, encuadrando en la proporción del rectángulo la correspondiente imagen a impresionar—a dibujar, en nuestro caso—, de acuerdo con cierto inteligente parcelamiento de las formas de la naturaleza, con un cierto buen gusto... Pero la visión descriptiva no necesita en sí del buen gusto. Intenta referir. Relatar cómo son en su forma meramente visual, *intelectualmente*, las cosas que se tienen delante. Aprende esas formas, las encarcela. Nos informa de ellas. Nos alecciona, enseña. Analiza, puntuiza y mide, constituyéndose en una auténtica geometría de la visión. Geometría de la visión que, respecto al ver humano, es muy superior a toda otra geometría factible mediante procedimientos mecánicos, o por medios matemáticos. Un expertísimo dibujante que prescinda de su sensibilidad a la hora de dibujar, que elimine todo intento de creación artística, transferirá a la superficie del papel lo visto en la naturaleza con mucha mejor precisión incluso que lo hace la máquina fotográfica. Que existe el dibujo descriptivo, como dibujo científico, nos lo prueba el hecho de que en las ciencias aún se usa o se sustituye por el empleo del aparato fotográfico.

Visión objetiva.

La *visión objetiva* a explayar seguidamente nos interesa para dar un paso más hacia la definición pretendida del realismo. Esta visión objetiva u objetivadora parece que debería ser la misma que la descriptiva, porque es, en cierto modo, especie de descriptivismo, si bien resultará clara su despreocupación por describir *preciso* el natural. De ahí viene la pertinencia de proceder a diferenciarlas. No cabe confundir ambas.

La visión objetiva *cosifica* (1) todo cuanto traslada al lienzo o al papel. Es de

(1) La *res*, cosa, implica versión mental de un algo presente, concebible, imaginable o *realizable*. De «cosa» calificamos, con desmesurado uso de la *res*, a un árbol, por ejemplo. ¿Será correcto calificar de *res*, de cosa, a un hombre? El más justo concepto de cosa supone un *manufacturar*. Los productos nacidos de las manos de los hombres son cosas. De cosa podrá estarse una cuestión o una solución mental. En cualquiera de los casos, la cosa es otra cosa que lo natural espontáneo, intocado

rigor esteticista—estilista—verdaderamente tremendo; rigoroso *parto mental* que alumbra nada simples criaturas cerebrales. (Y cárguese en lo cerebral todo ese sentido peyorativo común al empleo de esta idea en los mentideros y tertulias de artistas.) Conforma criaturas cerebrales remotamente verosímiles—que no tienen por qué ser fantásticas—, en complicadas y esotéricas estructuraciones, dándonos en último término un formalismo hiriente de rigores y contornos. Expresado esto así, alguien creerá que hablamos por hablar; pero luego, en la segunda parte de esta charla, intentaré demostrar la veracidad de los asertos anteriores, con las proyecciones. En éstas veremos que ese decidido propósito de *cosificar*, de objetivar lo que tiene delante de sí el artista, de hacernos algo propio de su cerebro, aparece ciertamente en el arte y es verdad comprobable por todos en el Museo del Prado.

La visión objetiva *descompone y sustantiva las partes del todo, organizándolas al máximo*. Prescinde del establecimiento de las jerarquías armónicas. Interesa lo mismo un fragmento que otro. Anticipemos un ejemplo. Recordemos el Autorretrato de Alberto Durero, a todos familiar, en el que tanto nos atrae el rostro como la manera con que están pintados los sustantivos filamentos dorados de sus cabellos. Donde están en competencia el jerárquico valor del ropaje con el del guante. Hay en cada porción suya una desatada cosificación, enérgica desnaturalización, una superior realidad—no en el sentido de que sea *más o mejor realidad*—, traspasándose u olvidando las fronteras de lo visible como tal. Sumérgese esta visión en los ámbitos fabulosos de la maquinadora fábula del cerebro humano siempre dispuesto a ir contra natura, capaz de desnaturalizar hasta aquello que ve, hasta aquello que ama y desea transmitirnos merced a la creación artística.

Visión naturalista.

A la *visión naturalista* hemos de separarla, para siempre, de la realista que andamos persiguiendo por este recorrido visionario y teórico de hoy. El error y el deseo actual de no encuadrar a Velázquez como pintor de la realidad procede, a qué ocularlo, del uso indebido de las palabras naturalismo y realismo cual si fueran en verdad sinónimos. En nuestras constantes lecturas sobre arte, sobre crítica, sobre historia del quehacer artístico, sobre Velázquez, tropezamos sorprendidos de continuo con que da lo mismo que el que escriba califique por igual una misma obra de realista o naturalista. Y es claro, no podemos esperar más. Está acosándonos la urgencia de denunciar el radical divorcio existente entre ambas terminologías.

La visión naturalista intenta llevar al lienzo el repertorio de seres y cosas que está fuera del hombre, *pero en su mismidad*. En el grado de mismidad alcanzable a la operación visual directa del observador, artista o no. Pretende una especie de vaciado de las formas de la naturaleza, su mascarilla. En cuanto a la ejecución, la

por manos o pensamientos humanos. La misma contextura etimológica de la palabra realismo tiene en sí su definición, muestra clara sus tajantes diferencias con el naturalismo.

A nuestro parecer, el instinto del lenguaje, en su uso común, aventaja a la falta de precisión patente en el idioma culto y hasta filosófico. Al pueblo le repugna pensar o denominar como *cosa* a un semejante suyo. Esta misma repugnancia, en grado elevado, la siento yo y me fuerza a determinar que la *res* implica versión, transformación, *naturaleza maniobrada*.

Partiendo, pues, de estos puntos de vista, *cosificación* será todo formalismo que tienda a convertirse en cosa tangible, tocable, palpable, con sólo ser mirado. Entendiendo la cosa cual objeto, con el mismo sentido con que nombramos como tales cosas a enseres, utensilios, etc., comprenderemos la táctil evidenciación del *cosificar*. Y ello no empece el mentalismo hiriente en lo cosificado, inerte sólo hasta cierto límite. Revelador de la actividad mental que lo engendró y, por esta revelación, promotor de actividades mentales en nosotros.

sintaxis ha de ser buena. No se abstrae. No, de ninguna de las maneras queda comprometido quien procede de esta manera naturalista.

La apariencia jamás disuena. Mejor dicho, sus disonancias se nos han hecho tan familiares que las creemos en orden, siendo el desordenado comportamiento suyo, al sernos tan familiar, lo que constituye la *naturalidad* de la naturaleza aparente. Admitida la naturaleza como un consistir visual orgánico—organizado—, el supuesto artista—el pintor—que acepta la validez del presunto hecho, que adopta el actuar naturalista visual, no toma partido nunca, ni por el color, ni por la línea, ni por el claroscuro y, mucho menos, por la subjetividad emocional succionable del modelo. Porque, si tomara partido, determinaría ya en la obra una decisión de categorizar artística y técnicamente.

Quien sea pintor comprenderá acto seguido que para la ejecución material del naturalismo es necesario contar con la mayor riqueza posible de pigmentos. No caben en él sobriedades de paleta. No cabe la sobriedad extrema de la paleta de los cuadros juveniles de Velázquez y la también enorme de después. Porque, en efecto, la epidermis visible de la naturaleza está inmensamente dotada de matices, de vibrante cromatismo. Hace falta que, aunque los colorantes del artista sean limitados con relación a la naturaleza, estos pigmentos abunden al máximo posible en la paleta. Hasta requerimos de especializados conocimientos de la óptica del color. Recordemos, y el detalle es importantísimo, cómo el único naturalismo que de verdad ha existido en el arte universal—los otros fueron realismos—coincide con el impresionismo, el que, a su vez, coincide con el fabuloso hallazgo químico industrial de los colorantes prodigiosos nacidos en aquel entonces. Sincroniza con las teorizaciones de la óptica de Chevreul, etc., de todos sabidas.

El naturalismo aborda el natural *hueco*, en su fuera. No hay dentro, interioridad, expresivismo. Si se es artista, no se hace naturalismo. Pero algunos artistas de verdad lo hicieron. Esta es una aparente paradoja que hoy no cabe explayar.

El naturalismo trastalada, no representa. No escenifica y, por consiguiente, elude dirigir aquello situado en su pintura. Muestra, no explica. Da, no interpreta.

Y, dicho lo precedente, llega el minuto preciso de procurar la definición de la *visión realista*.

Visión realista.

El hombre es impulsivamente arrastrado en algunos momentos de su historia a expresar clarividente una alta estimación de la naturaleza. Siempre sacó provecho de ella y pobre de él si no lo hace así, mas ahora procura elevarla en la mayor medida factible al plano expresivo de la creación estética. El hombre, siempre, lucha con denuedo, con sus armas que son cerebrales, contra una fuerza gigantesca que no es él, que está fuera de él, pero que, en ciertos planos de la civilización, a ciertas alturas de los movimientos culturales de la humanidad, puede contemplarse como quien contempla feroz corrida de toros desde la barrera, o al salvático león enjaulado.

El hombre, alcanzado este momento, entra en crisis; comprende la fecundidad ética de los idealismos precedentes y siente asombro de la esterilidad cotidiana de la idealidad que tenía puestos los ojos lejos de la tierra, de la carne, del hueso, de la

vida medular. De otro lado, encuéntrase segura, confortable, en el grado técnico y social, aunque este grado le exija preocupaciones y actividades sin cuento, de orden distinto al precursor. Hállase a cierta altura del pensamiento y, puesto que es capaz de imprimir giro distinto al pensar, no tiene empacho en tomar contacto y posesión de la naturaleza. No tiene inconveniente incluso de utilizar al máximo posible, humano y artístico, las formas de la naturaleza. Entonces interviene con la más vieja y primera condición que todo arte debe comportar: la composición.

La naturaleza es *recompuesta*. Dirigida. Escenificada. Se sintetiza. Hay decidida calificación. Son otorgadas categorías; esto es: establece el artista una escala de valores. Algunos de estos son radicalmente suprimidos. Como el pintor va a utilizar en grandes dosis la naturaleza, para que ésta sea expresión de humanidad, procede a transformarla con evidentes radicalidades, mucho más de lo que pudiera parecer vista de buenas a primeras. La mirada creadora cae directa, no en las partes, ni fragmentando, sino en el conjunto, en una totalización visual sólo asequible mentalmente. Ese su orquestar totalizado, permite aparezca el individuo inmerso en un entorno ya hecho de él y también haciéndole a él. La masa coral cromática —gama categórica— y la claroscuro, transportan al lienzo una visión más *universal*, transida de muchos todos que ya tienen fusión emocional decisiva, que no deben existir con la rebeldía intelectual—objetivadora—que sustantiva porciones.

La naturaleza, fuera siempre de nosotros—insistimos—, es una vez más forzada (1), violentada. Pasa por un espíritu humanizador. Teniendo mucho de la apariencia natural, se encadena fluída, dócil, en el concierto total que anhela cantar humanidades en todo. En la naturaleza domesticada se quiere el espíritu.

Desaparece la línea, por descriptiva. Al ser ella sustancialmente abstracta, perjudicaría a la ficción que se anhela de realidades. Gana categoría preponderante el factor luz, porque permite categorizar, porque es capaz de acentuar expresividades, de lograr la presencia y materialización del misterio. La luz en este caso, valora. Jerarquiza. Categoriza.

El color, en los grandes realismos, se sintetiza. Basta con el *color local*, entendido éste de manera expresiva, no como se usaba y denominaba así en la segunda mitad del siglo XIX. Para entenderlo inmediatamente, traigamos a la mente cualquier obra significativa de Rubens, barroco del XVII, no realista, y, a la par, recordemos la pintura que se nos antoje de Velázquez. Como pintor del XVII, en relación con la paleta nuestra de hoy, Velázquez disponía de muy pocas tintas, pero es que además las restringió al colmo. Opera de bien distinto modo que Rubens, colorista formidable valiéndose de la exaltación cromática, quien no rehuye la entereza del pigmento. Velázquez parte del color local; lo aborda con el mínimo de pigmentos; saca de ellos inesperado partido. Se acerca al natural, y a pesar de ser éste harto más rico de matices, quedamos convencidos—engañados—por la verosimilitud lograda. Jamás Velázquez hace del modelo categoría exclusiva. El modelo será factor primero, pero factor sumiso al clima de la totalidad.

Por otro lado, el color fusiónase, se condiciona con la materia. Una es la materia de los objetos y otra—la pictórica—será su versión en la tela pintada. El realismo puede convertirse—de hecho se convierte y este es el gran caso de Velázquez—en materia pictórica de primerísima, excepcional y extraordinaria calidad,

(1) En el naturalismo no se la forzaba.

tan categórica que acaso ello tenga la culpa de que haya quien piense que Velázquez solamente sea pintor.

Valiéndose de este repertorio, el realismo toma dominante posesión del natural. Se le carga con la energía expresiva del artista. Se le pone en trascendente actividad formal. Recibe al hombre que pinta. Toma la humanidad soñada o cierta de lo pintado. Participa, en plena comunión de humanidades, el humano sentir de los demás. El hecho no es difícil de perseguir en Velázquez, a pesar de su señorrial hermetismo. Velázquez dispone la maravilla de su pintar a guisa de infranqueable barrera, de celosía oriental que vela la entraña importante. Se dice—nos dice—: «quien merezca la pena, que salte, que penetre; que venga a mí...; estoy dispuesto a entregarme entero, a regalar mi mensaje, mi afán de descubrir la hondura dramática humana. Yo he visto el trágico *hacerse* de los hombres. Y da dolor la hombría. Venga, pues, el discreto, el que anhele silencios reveladores... Los demás estense quietos fuera. Conténtense con la pintura.»

En los cuadros del supremo realista Velázquez, está él y estamos nosotros. Está él y está su tiempo. Está él, *haciéndose*, con formidable pintura. Están, sobre todo, todas esas cosas, *realidades*, que no son pintura. Porque el realismo en los distintos estadios históricos en que apareció, fue siempre un ansia enorme de humanidad; un apetito apasionado de conocer al hombre; de hacerle, *en su haciéndose*, portador de lo miserable o grandioso, cual único personaje que no es naturaleza, cuya *naturaleza* es inquietante problema, de índole distinta a la del resto de los seres del universo. El es, en el realismo, en el arte—merced al realismo—el actor efectivo, de carne y hueso, de este mundo que vivimos y que problematizamos irremediablemente a cada trecho del vivir.

Por eso, en todos los realismos que en el arte fueron vemos la exaltación del retrato. Contemplamos la exaltación de la temática de nuestro hacernos humanos. Humanízase el ideal «heroico». (Este es el caso de las mitologías velazqueñas...) Y de rechazo, este hombre realista, *terminal*, situado a la altura de un ciclo histórico, en crisis al tropezar consigo mismo, exhala patetismo religioso, desnudo de los aditamentos heroizadores, o mitificadores. Cierto. Hondísima religiosidad—hecha de fe y de duda, hecha problema—hubo en los realismos de la Grecia casi postre, de la Roma creadora de imperios realistas, del medioevo final; en el realismo de Velázquez. Porque Velázquez es para mí uno de los pintores más religiosos, que supo entender la religiosidad de carne y hueso unamunesco, haciendo religiosidad para hombres, no fabricada de seres olímpicos.

Gocemos hasta colmar la medida de nuestra sensibilidad el prodigo pictórico, pero que éste no impida al alma calar más hondo.

Veámoslo, calemos ahora ya, ante las imágenes que se van a proyectar, desarrollando sobre las obras cuanta teoría, tan sucintamente expuesta, se dijo hasta aquí.



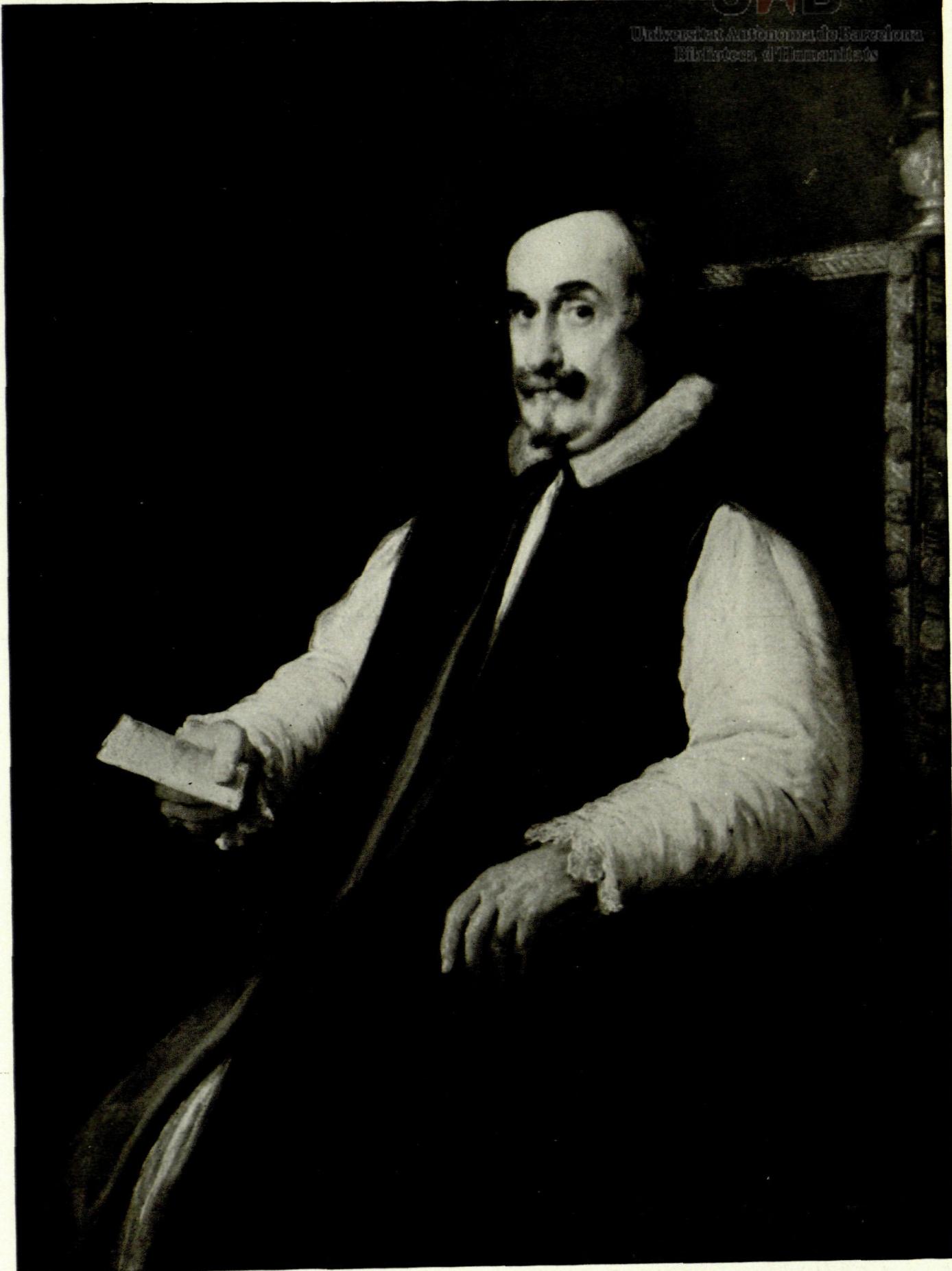
VELÁZQUEZ: *Las Lanzas*. (Fragmento). Museo del Prado.



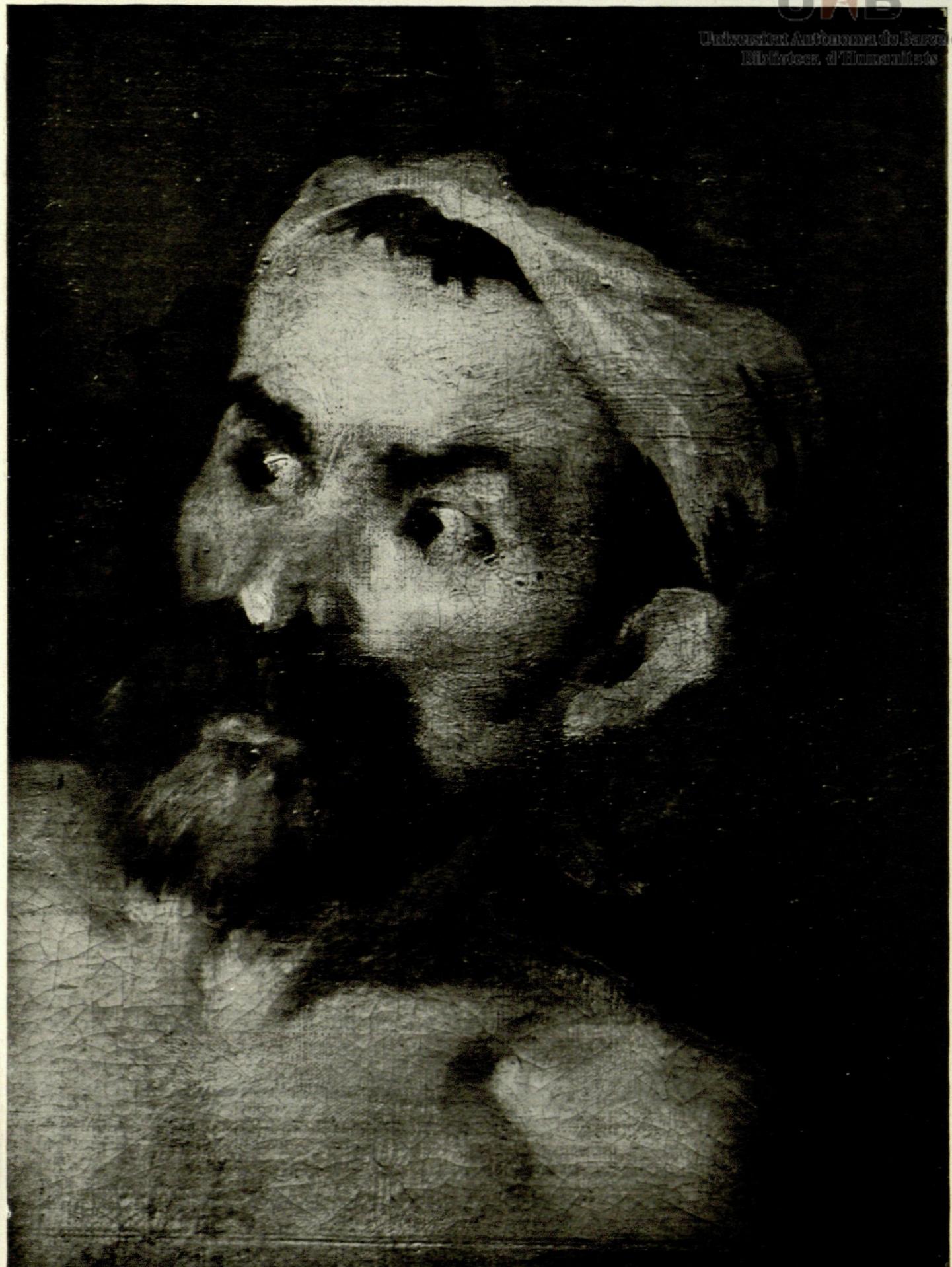
VELÁZQUEZ: *El Aguador de Sevilla*. Londres. Col. Wellington.



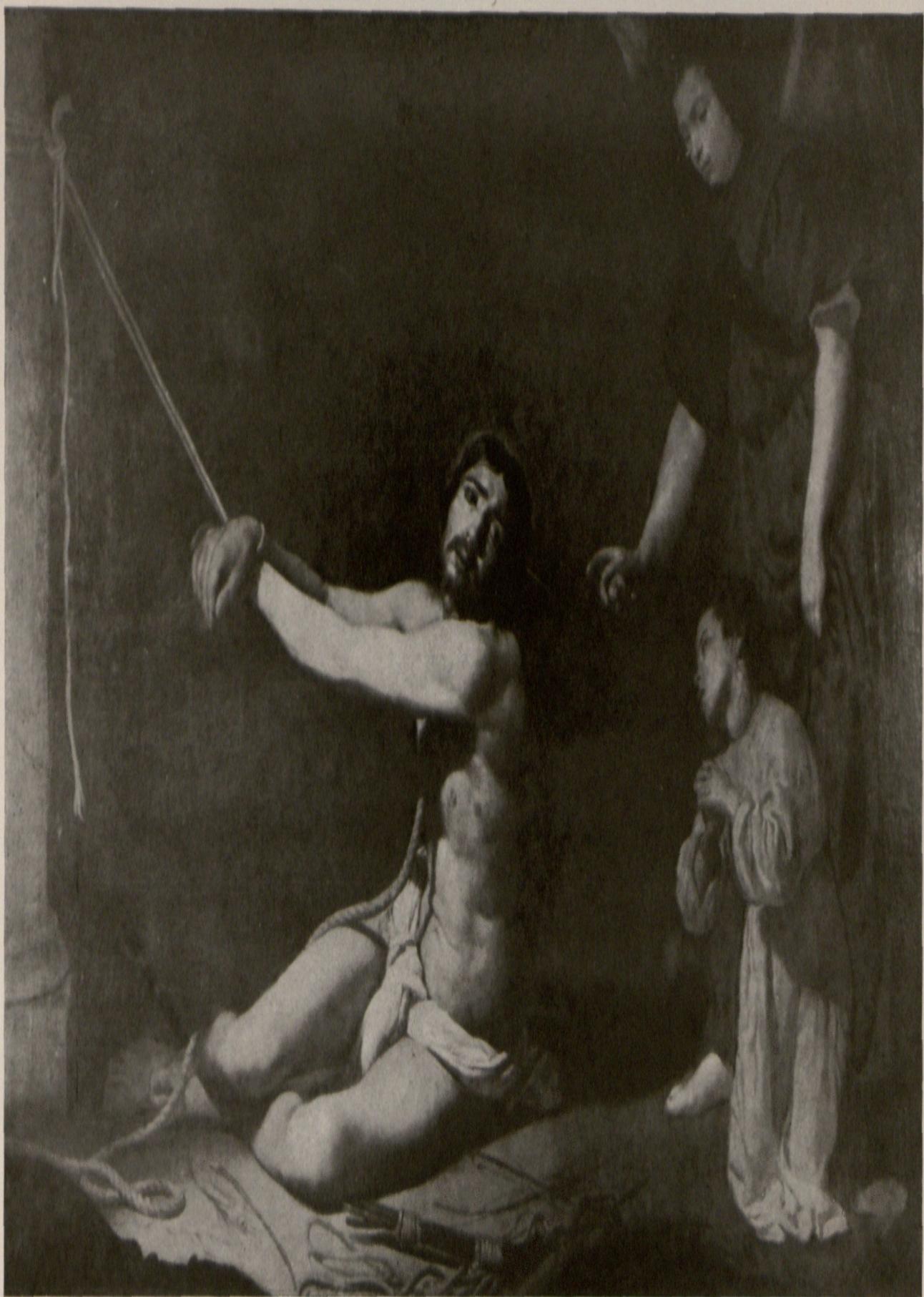
VELÁZQUEZ: *La Fragua*. (Fragmento). Museo del Prado. Cotéjese con el *Aguador* (LÁM. II) la factura. Percíbase en este fragmento cómo la materia pierde la uniformidad.



PIETRO MARTIRE NERI Y (?) VELÁZQUEZ: *Monseñor Cristóforo Segni, Mayordomo del Papa Inocencio X.*
Suiza. Col. Kister.



VELÁZQUEZ: *La Fragua*. (Fragmento). Museo del Prado.



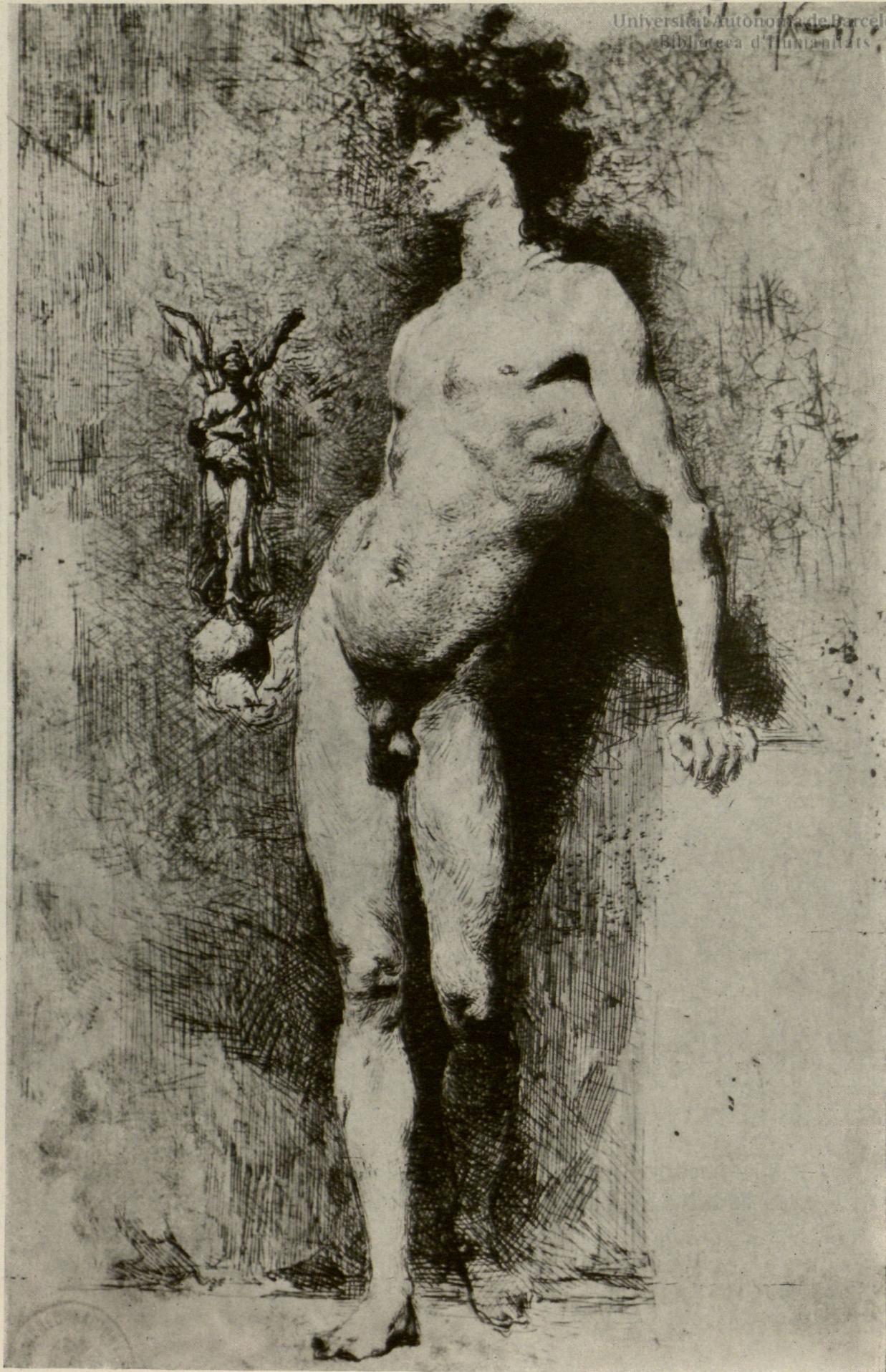
VELÁZQUEZ: *Christo y el alma cristiana*. Galería Nacional de Londres.



382

379

ALBERTO DURERO: *Autorretrato*. Museo del Prado. Claro ejemplo de «visión objetiva», cosificadora.



MARIANO FORTUNY: *Aguafuerte*. Ejemplo de «visión naturalista».

Algo más sobre el Velázquez de Orihuela

Por DOMINGO CARRATALA FIGUERAS

HAY esfuerzos que encierran en sus entrañas el premio que merecen. El lector que visite la noble y luminosa ciudad de Orihuela, dará por bien empleado el tiempo de su visita y las posibles incomodidades del viaje. La Naturaleza y la Historia han realizado el milagro de esta hermosa urbe que, ceñida de feraces huertas y políromos jardines se siente orgullosa de la belleza serena o barroca de sus viejas arquitecturas y de las valiosísimas obras de arte que en ellas se guardan. Ninguna tan extraordinaria como lo es el cuadro *La Tentación de Santo Tomás* que los especialistas de la crítica pictórica figuran en el catálogo de los lienzos velazqueños, y que puede admirarse en el Museo Diocesano de la Catedral.

He acompañado a gentes de muy varia condición a las Salas de este Museo: A estudiantes de enseñanza media y a estudiantes universitarios extranjeros; a profesores y poetas; a entendidos y a profanos en pintura. Siempre se ha repetido el mismo suceso. El asombro no ha dejado lugar al comentario. Ante el cuadro, primero, silencio; tardíamente, los juicios de valor. Todos, humildes o doctos en el saber, han quedado sobrecogidos por esa especial sugestión, por esa virtud paralizante que emana de las obras en que cristalizan las intuiciones del genio. Y no es la anécdota, ni el misticismo melancólico y solemne del cuadro, misticismo poco frecuente en Velázquez, lo que primeramente atenaza nuestra atención. Nuestro interés por el tema, nuestra consideración sobre los valores expresivos del conjunto surgen después. El pintor, aunque no todos interpreten correctamente la vivencia, ha vencido sólo con las virtudes pictóricas, con el arte que le es propio y no con la literatura que le sirvió de materia; con los pigmentos cromáticos trasmutados en porosidades luminosas; con la armonía de las formas bañadas por la luz que las crea y las eterniza; por la eficacia de unas pinceladas vibrantes de plástica sabiduría. El silencio tiene su necesario término. La conversación unas veces rica en ideas, otras ambiciosa de tópico se resuelve siempre en elogios sinceros, pero con demasiada frecuencia triviales. La contemplación del cuadro nos obliga a algo más. Nos sentimos culpables de frivolidad. De esa ligereza buscamos la cura con la grata penitencia de las siguientes líneas en que resumimos nuestra meditación y nuestros modestos estudios sobre el citado lienzo.

Como veremos más adelante son muchos los problemas que plantea este cuadro y ciertamente algunos buscan su fundamento en el tema del cuadro tan ajeno a las preocupaciones habituales del artista sevillano.

Santo Tomás encuentra en las constituciones de la Orden de Predicadores la posibilidad de armonizar la vida monástica con el estudio y, respondiendo a la invitación de Juan de San Julián, hombre culto y bondadoso, después de la muerte de su padre en 1243, pidió en enero del siguiente año su admisión en la Orden y entró en el convento de Nápoles perteneciente a la provincia romana, regida entonces por el célebre Humberto de Romans. Santo Tomás tenía dieciocho años, cuando tomó esta resolución sin avisar a su madre ni hermanos, cuya oposición a la misma conocía. En previsión de las medidas que la familia pudiera tomar, los superiores trasladaron al Santo al convento de Santa Sabina en Roma, de donde debería marchar a Bolonia, sede del inmediato capítulo general de la Orden. Tan prudente decisión no alcanzó sus fines. Teodora, la madre de Tomás, conoce de labios de sus vasallos los hechos y seguidamente escribe a sus hijos, a la sazón al servicio del Emperador, ordenándoles que salgan al encuentro de su hermano, lo arresten y lo conduzcan a su residencia de Rocaseca. El atentado se realiza con éxito y de forma brutal. Por la fuerza montan a caballo al novicio y lo llevan a la citada fortaleza. Tomás tiene libertad para moverse dentro de sus límites, pero vive estrechamente vigilado. Se procura con halagos que tome el hábito benedictino o vista el traje de seglar. Será Abad de Monte Casino o Justicia como lo fue su padre. Todo en vano. El Santo sostenido por los dominicos de Nápoles que frecuentemente le visitan y le procuran mudas del hábito blanco que Tomás vestía las propias, dedica su vida al estudio y a la oración. Ha pasado un año. Vuelven sus hermanos del campamento y rechazan las debilidades de Teodora. Ellos conseguirán que el novicio abandone el hábito de Santo Domingo. Una mañana introducen en su habitación a una mujerzuela joven y hermosa, con el encargo de corromperle. El Santo, cuando la ve, se dirige rápidamente a la chimenea, coge un tizón ardiendo y con él hace huir a la seductora y luego en un ángulo del aposento dibuja en la pared una cruz ante la que cae de rodillas, rogando a Dios que le libre para siempre de las appetencias de la carne. Su oración fue escuchada y durante el sueño, dos ángeles le confortan y le ciñen un cíngulo como prenda de castidad. Esta es la historia de nuestro cuadro. El aposento del fraile iluminado por la luz clara de la mañana que llega por una ventana no representada en el lienzo, y opuesta a una puerta abierta al campo. La puerta, en último término a la izquierda, ha sido ya traspasada por una mujer, casi una niña, que vuelve su cabeza con expresión de asombro hacia el interior del cuarto. En éste una gran chimenea adosada en el centro de la pared que forma ángulo con la que hace practicable dicha puerta, cuya hoja la ensombrece. A la izquierda de la chimenea, la cruz latina que el Santo ha dibujado con el tizón que aparece a su derecha, en el suelo, todavía humeante y próximo a las faldas de sus hábitos. Frente al tizón libros abiertos, en parte superpuestos y frente a la cruz, arrodillado y sostenido por un ángel que ha doblado sobre el suelo una de sus rodillas, Santo Tomás con los ojos cerrados y melancólico gesto, expresa la laxitud y relajamiento propios del que ha sostenido tenaz lucha interior y experimenta la dulzura del triunfo y el consuelo del auxilio divino. La mano del Santo, con su desmayo y abandono completan la expresión de su intimidad recogida. Otro ángel en pie y en segundo término inclina la cabeza de clásica belleza sobre el grupo y sostiene en sus manos el cíngulo simbólico de castidad que ha de ofrecer al monje.

Nuestros ojos permanecen de nuevo fijos en el cuadro. La memoria de lecturas y de otros cuadros coquetea con las sugerencias que emanan del lienzo. ¿Será éste

obra de Velázquez? ¿En qué medida los pinceles ilustres de Velázquez completaron la obra iniciada por Alonso Cano? ¿Tuvo en ella alguna participación Zurbarán?

Don Elías Tormo se preguntaba en 1906: ¿Un Villacis? Afirmaba pocos años después «Un cuadro de Villacis» y escribía en 1923: «No es obra de Villacis, ni del P. Mayno (como se ha podido pensar) ni de Zurbarán, sino probablemente creación, y admirable, de Velázquez, de fines del tercer decenio de su vida. Pudo la composición deberse a diseño de Alonso Cano, de quien puede ser parte mínima de su ejecución. La parte de la derecha, chimenea y libro, con la probidad casi meticulosa de un Zurbarán; el centro de la composición, en la manera del Velázquez de Londres (del Alma ante Cristo azotado). Mayer (Catalogue 1936), Lafuente Ferrari (Velázquez, ed. 1943), Trapier (Velázquez, 1948), Juan Antonio Gaya Nuño (después de Justi, 1953); y catálogo completo de las obras de Velázquez. La Estafeta Literaria, núm. 204 de 1-11-60), Bernardino de Pantorba (Velázquez, 1955); Gerstenberg (Velázquez, 1957), Camón Aznar (El Velázquez de Orihuela. A B C, Madrid 30-VIII-56). Ortega (Velázquez, 1959. Colección «El Arquero»), J. J. Martín González (Velázquez, pintor religioso. Goya, *Revista de Arte*. Números 37 y 38. Madrid 1960), Juan Temboury Alvarez (Alonso Cano y Velázquez, Varia Velazqueña. Tomo I. Madrid 1960), Fernando Chueca Goitia (El espacio en la pintura de Velázquez. Varia Velazqueña. Tomo I), no dudan en atribuir el lienzo al genial pintor de Felipe IV. Tampoco Manuel Gómez Moreno que en su trabajo, «Los Borrachos» y «Otras notas velazqueñas», publicado en la mencionada «Varia Velazqueña», afirma lo siguiente: «Lo verosímil es que Alonso Cano llevó aquí la delantera, compuso el cuadro y pintó al Santo con el ángel, confortándolo, en rebuscada simetría piramidal agrupados, y también la arquitectónica chimenea, todo ello conforme en espíritu y técnica con lo de Cano precisamente. En cambio, el ángel de la cinta, pintado por dos veces y sin rasparlo primero, cuyos trazos quedan visibles, y la mujer fugitiva con su fondo de campo, esto si que es indudable y bien destacada obra de Velázquez. Impónese creer que las circunstancias ignotas le impulsaron a rematar la obra interrumpida de su compañero y amigo, quizá el más adicto. Acaso fuese la escapada de este a Valencia, cuando lo del asesinato de su mujer en 1644, comprobado esto y tradicional aquello. Así queda firme en esta obra la idea de que Velázquez, si nunca interpretó misticismos, en desquite elevó lo humano hasta crear una tan espléndida exaltación de lo natural como este ángel».

Estimo que debe rechazarse la participación de Zurbarán en el cuadro. Velázquez pudo ser ejecutor único del mismo; el pintor extremeño, no. Resulta difícil aceptar, sin una razón especialísima y no de orden pictórico que lo explicara, que fuesen tres los artistas que colaborasen en una obra cuyo impacto en la retina y en el espíritu nos produce una fuerte impresión de unidad. La «probidad casi meticulosa de un Zurbarán» no es ajena al arte de Velázquez que aquí «retrata banquillo y libros». Frente a la belleza del ángel, frente al asunto de «historia» su amor a los «temas» que se dan en el bodegón, a lo trivial, a lo pequeño: banquillo, libros, tintero... y su preocupación por lo concreto, por la individualidad de las cosas, por las cosas mismas, al margen de la composición del todo que es el cuadro de que forman parte. Tampoco creemos, aunque ello no pueda afirmarse con igual seguridad, que Alonso Cano compusiera el cuadro y pintase el Santo, el ángel que lo conforta y la chimenea que preside el aposento. El cuadro está visto por el pintor, antes de su realización como unidad en relación con el tema, los personajes que lo

viven y la estructura pictórica. Escribe Ortega: «El tema de Velázquez es siempre la instantaneidad de una escena». Esa instantaneidad es necesariamente unitaria, como lo es el espacio en que se muestra, la profundidad que el pintor ve, cuando no mueve sus ojos y en el que la luz hace que las cosas aparezcan en el plano que les corresponde, «en su lugar de profundidad» no hay, a nuestro parecer, una previa y buscada simetría piramidal que agrupe al Santo y al ángel. En todo caso lo que ofrecen estas figuras es una consecuencia de la estructura general del cuadro y de su asunto. El santo de rodillas, porque así lo exige la historia y porque es el modo que permite situar a su izquierda al ángel que permanece en pie iluminado, como el conjunto, por la luz que llega desde el lugar mismo donde se ha colocado el pintor. Solamente Velázquez pudo pintar el fondo del cuadro, fondo casi goyesco, de preciosa técnica impresionista que nos recuerda los bocetos de la Villa Médicis. Pinceladas sueltas y seguras, realizadas directamente sobre la tela sin un dibujo anterior, esquematizan la figura de la mujer e insinúan el paisaje. Como en otras obras del pintor sevillano este último plano se coloca por una razón funcional, no sólo estética, la de cerrar el espacio y permitir con su simplicidad que destaque las figuras que se hallan en primer término.

No encontramos motivos suficientes para suponer que éstas no las pintase Velázquez. No nos parece necesaria la intervención de Alonso Cano. La elevación mística, la espiritualidad que rezuma el conjunto de las figuras, la serena expresión de Santo Tomás, son cualidades que encontramos en otros cuadros velazqueños. Esa expresión serena no se halla muy lejos de la del famoso Cristo, de la de la Inmaculada Concepción, de la de la Virgen de la Adoración de los Magos; y un cierto amaneramiento, aunque de otro signo no es extraño totalmente a Velázquez. Lo encontramos en él «San Juan Bautista en el desierto». El sosiego, la quietud y la castidad de la composición son cosas muy propias del pintor sevillano. Suya ha de ser la mano del Santo que se tiende con desmayo y suya es la humana, aunque idealizada y casi clásica belleza de los ángeles.

Estima D. Elías Tormo que este cuadro puede ser uno de los que se recibió en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela en el año 1632. En este caso y ello excluye también la participación de Cano, pudo Velázquez pintar el cuadro en Italia o entre los años treinta y treinta y uno hallándose de nuevo en Madrid. El cuadro nos habla de Venecia y nos trae a la memoria el recuerdo de Tintoretto. Ortega ha escrito «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 Santo Tomás*, los tres cuadros más equívocos de toda su obra». La intervención de Cano en el diseño del cuadro se explicaría más fácilmente en esta época, la de su matrimonio en 1631 con María Magdalena de Uzeda, que en la de 1644, cuando trabajaba en la corte protegido por Velázquez, que le proporciona amistades y encargos y ha de huir a Valencia a causa del asesinato de su mujer. Velázquez y Cano también convivieron en la Corte durante los años de 1657 a 1660, años en que este último realizó algunas imágenes piadosas por encargo de la reina. En resumen, nuestra opinión, opinión y nada más, es la de que el cuadro, obra sólo de Velázquez, se pintó en Italia en 1630. La habitación donde el Santo sufre la prueba, la chimenea y aun el vestido de la mujer no nos parecen españoles. El escenario es un escenario napolitano y no porque así lo exija el tema del cuadro sino por ser esa la realidad ante la que Velázquez se encuentra.

El cuadro de gran tamaño (2,44 × 2,03 metros) es de portentosa belleza. Magnífico por sus cualidades pictóricas y expresivas. Las tonalidades grises de delicadísimas matizaciones dan a la pintura austera sobriedad, que nunca cae en sequedad o aspereza. En ella encontramos todas las conquistas de un espacio sustantivo; el milagro de la luz creando la atmósfera; la valentía y seguridad de unas pinceladas que con certera abreviación ofrecen clavado en el tiempo lo que de fugitivo se representa en la obra; la morosa delectación con que se dibujan las cosas de entidad permanente. Encontramos también, ya lo hemos dicho, la característica honestidad velazqueña—diríamos con un poco de humor que estamos ante un cuadro, apto para menores—honestidad infrecuente aun en los pintores de temas religiosos, cuando tienen que enfrentarse con asuntos eróticos (recuérdese «*La Tentación de San Jerónimo*»); la humanización de unos ángeles que viven el momento psicológico del Santo con participación cordial, sin que por ello pierdan su calificación sobrenatural que les pertenece más que por sus alas por su helénica belleza; y repetida una vez más la habilidad del pintor para revelar en la faz de Santo Tomás un complejo mundo interior, que prefiere a la gesticulación el gesto sobrio, la tranquila serenidad del hombre egregio. Con razón ha escrito D. Elías Tormo: «El cuadro es, aparte los valores estrictamente pictóricos, un portento como pintura religiosa del género narrativo; admirable la figura del Santo, como estudio psicológico».

Con estas palabras del sabio profesor terminamos este trabajo escrito por un humilde enamorado de las Bellas Artes que ha querido con culpable, pero también perdonable oficiosidad hallarse presente en el homenaje nacional ofrecido a don Diego de Silva Velázquez, con motivo de la conmemoración del III Centenario de su muerte.



Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Reunions



anul i aliosif i aliosif
anul i aliosif

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *D. Julio Cavestany, Marqués de Moret.* • **Vicepresidente:** *Duque de Montellano.* •
Tesorero: *Conde de Fontanar.* • **Secretario:** *D. Dalmiro de la Válgora Díaz-Varela.* • **Bibliotecario:** *Marqués de Aycinena.* • **Vocales:** *Marqués de Aledo. — Duque de Baena. — Marqués de Lozoya. — D. Enrique Lafuente Ferrari. — D. Francisco Javier Sánchez Cantón. — D. Alfonso García Valdecasas. — Marqués de Montesa. — D. Antonio Gallego Burín, Barón de San Calixto. — Duque de Alba. — D. Fernando Chueca Goitia. — D. Luis Díez del Corral.*

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

MINIATURAS DE RETRATOS.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

Catálogo de la Exposición "Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias", con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

Catálogo de la Exposición "La Heráldica en el Arte", con 96 páginas de texto y 117 láminas.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ABANICO EN ESPAÑA.

Catálogo ilustrado de la Exposición "Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya", con 378 páginas de texto, 81 ilustraciones, más XXXVIII láminas.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ANTIGUO MADRID.

Catálogo de la Exposición "La caza en el Arte retrospectivo", con 110 páginas de texto, 30 ilustraciones en el mismo y 64 láminas en negro y 12 en color.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS DE "FLOREOS Y BODEGONES".

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEΣIVAMENTE

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS ORIGINALES.

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE PREHISTÓRICO ESPAÑOL.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE RETRATOS DE NIÑOS EN ESPAÑA.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ARTE FRANCISCANO.

165 FIRMAS DE PINTORES TOMADAS DE CUADROS DE FLORES Y BODEGONES.

7/186

