

De Velázquez a la pintura moderna^(*)

POR EL

DR. R. ALBERCA LORENTE

Catedrático de Psiquiatría de la Universidad de Valencia

Encabeza sus «Papeles sobre Velázquez y Goya» una sencilla referencia de Ortega. Cuenta que, en 1943, el Director de la Editorial Iris le pidió unas letras para acompañar a las reproducciones de algunos cuadros de Velázquez. Respondí —dice— que yo no era historiador del arte, y que en cuestiones de pintura mi conocimiento era ínfimo. El editor contestó, a su vez, que su deseo era precisamente hacer hablar sobre Velázquez a un escritor ajeno al gremio de los entendidos. Y a él, a Ortega, le pareció que podía tener gracia ver qué es lo que un hombre algo meditabundo puede decir de un asunto del que profesionalmente no entiende.

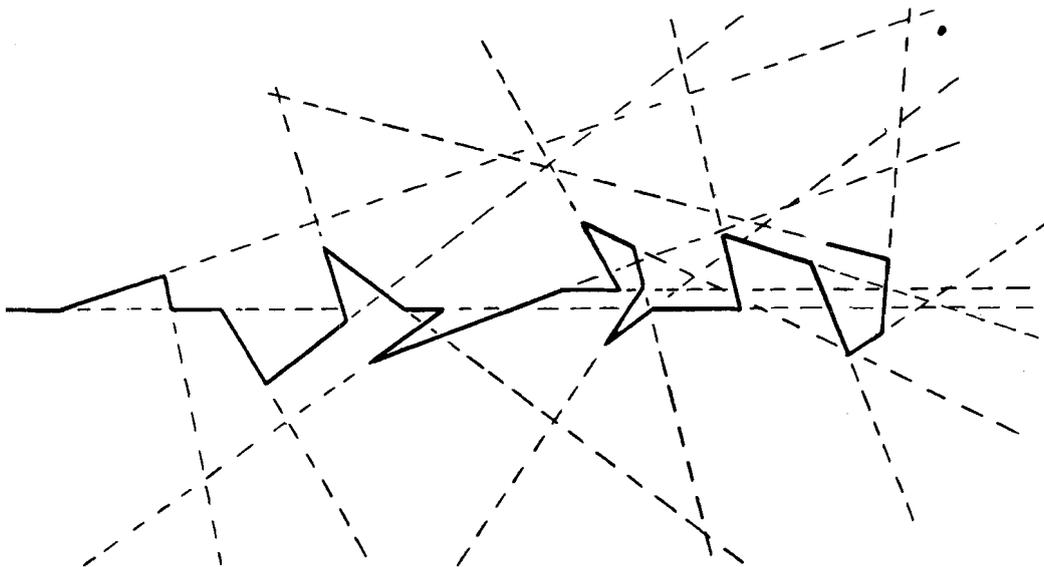
Ese no entender del asunto; ese no ser pintor, ni crítico, ni historiador del arte sería lo que, en este trance, me acercaría a Ortega más que a ningún otro comentarista de Velázquez... si fuera cierto que él no entendía; suponiendo que, alguna vez, uno pudiera acercársele. Pero creo que la cosa no va a tener ninguna gracia, y confieso que me agobia verme inserto en este curso de conferencias, sin título ni motivo que justifique mi inclusión. Porque yo no soy, no puedo ser ni siquiera, ese hombre «algo meditabundo...», escaso, no de afición, sino de tiempo para meditar. Me figuro que a este buen Barceló le pareció que sería curioso conocer la opinión de un hombre de la calle que pasa por el tema apresuradamente; que así es como pasamos, la mayor parte de nosotros, por fuerza, ante tantos temas —como éste— interesantes, palpitanes, vivos, pero ajenos a nuestro absorbente quehacer. Tal vez yo debí decir no a esta delicada petición; pero está visto que yo no aprenderé nunca a decirlo. Y

(*) Conferencia pronunciada el 5 de diciembre de 1960 en el curso acerca de «La pintura de Velázquez», organizado por la Excma. Diputación Provincial de Murcia.

ahora hasta estoy orgulloso de mi papel. Porque yo no tengo nada que hacer aquí al lado de Gratiniano Nieto, el marqués de Lozoya, de Camón, de Lafuente, de Valbuena, de Maravall, de Calzada; pero alguien tenía que ser el último, el inimportante. Y ese papel ínfimo lo asumo yo con gusto por servir a la Diputación —encarnada en Antonio Reverte—, contando con la simpatía que despierta en la gente el «farolillo rojo»; seguro de que, a menudo, la ofrenda más estimable no es la más rica, sino la más humilde.

Y el caso es que a mí, de entrada, el tema me gustó sin saber por qué; que los gustos y el amor son siempre sin saber por qué. Las dificultades vienen luego y con ellas sí que nos enfrentamos cara a cara. La primera con que yo me encontré —había que figurárselo— fué con la orientación del tema: «De Velázquez a la pintura moderna». Había un camino, aparentemente claro: el histórico, considerar a la pintura de Velázquez como arranque y a la de ahora como fin. Pero hay ahí demasiados motivos intermedios, demasiados entrantes y salientes que dificultan la visión; aparte de que estamos acostumbrados a poner en juego las obras más destacadas o más generosas de cada pintor, y a menudo —lo recuerda Francastel— esas no son las obras clave para una interpretación histórica de la pintura. Por otra parte, la pintura como el arte, como la vida, es evolución; pero la evolución no se realiza como una línea recta hacia un fin previsto, ni siquiera como una línea suavemente curvada hacia una meta definida y única; se hace mediante movimientos reptantes y de tanteo, a veces deslumbrados por el espejismo de la proximidad de un fin juguetón y variable. Que nadie se figure, pues, el camino de Velázquez a la pintura moderna como una línea recta o un movimiento ascensional. Con los movimientos de tanteo, la línea recta sería, a lo sumo, una construcción ideal; que, a menudo, el camino se desvía de la recta para regresar pronto porque encuentra impracticable la vía nueva y sobrepasa, a lo mejor, el trazo de la recta para irse en dirección contraria. El camino de Velázquez a la pintura moderna no es, pues, éste:

sino éste:



La recta es, así, una ficción y los fines de la pintura nos están jugando al escondite. El camino de Velázquez a la pintura moderna no es una línea recta, sino un zigzaguo (como vieron Riegl y Schmarsow, Wölflin y Wörringer la historia del arte —Ortega—) y su fin no es un fin único, sino como un campo de fuegos cruzados.

Tal vez lo cómodo hubiera sido tender un puente —o varios—: por ejemplo, el que va de Velázquez al impresionismo, pues todo el mundo advierte la íntima trabazón entre el impresionismo y Velázquez, y más de uno indica que Velázquez se revaloriza por 1880 y comienza a decaer por 1920; que su fulgor dura como el de aquella pintura. Y, en cierto modo, podría tenderse otro puente hacia el expresionismo por su capacidad de reducción, o por el interés del Picasso expresionista hacia *Las Meninas*...

Pero, aun así, una referencia ordenada en el tiempo o saltando sobre el tiempo hubiera resultado fría e insuficiente. El tiempo nos gasta muchas bromas. Y una de las que nos gasta es la de revivir a hombres, estilos, formas que están yertos en las tumbas o en los libros, y traérmolos a un primer plano, a la luz nueva de las candilejas. Tal vez porque los hombres geniales —una de sus características es ir por delante de su tiempo— dejan labor hecha para siglos; pero también porque nosotros resbalamos sobre noticias y sucesos cuya magnitud sólo nos esclarecen otros sucesos tardíos. «Para que nosotros hayamos podido comprender al Greco ha sido necesario que hayamos pasado por todos los movimientos del arte moderno» —dice Juan de la Encina—. Y Malraux en «Le Musée Imaginaire»: «Solo con su nacimiento, todo gran arte modifica los del

pasado; Rembrandt no es enteramente después de Van Gogh lo que era después de Delacroix; el destino de Fidias está en las manos de Miguel Ángel que nunca había visto sus estatuas».

Me propongo, pues, estudiar a Velázquez, no tal como se le viera en su momento, sino de rebote, desde una impresión sucinta de la pintura moderna; cuando, curados de espanto, no nos va a parecer un cuadro inacabado «porque le falte el retoque», ni pintura de borrones delezna- bles su pintura. Y vamos luego, juntos, a ir desplegando la pintura de Velázquez hacia lo moderno. Este ir y venir, esta fluencia no será algo tan hecho como la línea recta: pero es, desde luego, más vívido, más real y más exacto.

Pero, en primer lugar, ¿qué entendemos por pintura moderna?

Hay quien propone que la pintura moderna comienza con el siglo, y quien la refiere a la llegada de la máquina fotográfica con la que no hay posible competencia realista; quien opone moderno a clásico o académico y refiere su comienzo al romanticismo, y quien tiene como su punto de arranque al impresionismo; Demus sostiene que sólo la aventura de la forma es lo auténticamente nuevo en la pintura del siglo XX, y Sedlmayr que sólo vale como moderna la pintura sin significación.

Por mi parte, había destacado —hace ya unos años— que lo que «caracteriza a la pintura de los tiempos modernos es, esencialmente, la huída de la realidad objetiva, de fuera del artista, para dar forma, luz y vida a la propia realidad íntima». En «La deshumanización del Arte» —decía— señala Ortega que «el natural» en la pintura es lo humano, y que la pintura moderna se caracteriza por la huída de lo natural, del hombre, a los seres vivos y las cosas inorgánicas. Pero, en ese camino de la degradación de lo humano, su límite extremo —la representación de lo inorgánico— es sólo la mitad del camino, el punto muerto de la curva pendular que traza la pintura desde el romanticismo al expresionismo y más allá, del hombre de fuera a la intimidad del pintor. Si se ha dicho, a propósito de la Filosofía de San Agustín, que él es el primer hombre moderno porque quiere saber de Dios, el alma y nada más, yo me atrevo a proponer que el primer pintor moderno es el que, por primera vez, rompiendo con la norma griega, se empeña en meter en el cuadro su alma; no el hombre, sino él; no las pasiones de otro alma, sino la propia intimidad del que pinta. «Para que Manet haya podido pintar su retrato de Clemenceau —dice Malraux— es preciso que haya osado ser él allí todo y Clemenceau casi nada».

Si el impresionismo es arranque de la pintura moderna o último resplandor de la clásica es cosa a discutir: pero, en todo caso, es seguro que

los preimpresionistas (Corot, Millet, Manet, Degas, Toulouse Lautrec, Whistler) van a adelantar trazos válidos para la pintura moderna. Y los impresionistas van a recalcar que el personaje más importante del cuadro es la luz; que el color no es del objeto, sino que está determinado por el juego de luces que impresiona la retina; y que para hacer vívido el color es preciso no mezclarlo en la paleta como hasta entonces, sino situar unas junto a otras las pinceladas de tonos puros para que la retina logre una «mezcla óptima nítida». Pero, además, abandonan los detalles, el contorno, el claroscuro en beneficio de la forma atmosférica «inacabada», y los temas tradicionales y sabios en favor de una intuición personal y afectiva.

El arranque de la pintura moderna se centra decididamente en los cuatro maestros post impresionistas: Seurat, Cezanne, Gauguin y Van Gogh.

Seurat prosigue en cierto modo los estudios del impresionismo sobre la mezcla óptica afinando en la Fisiología y la Psicología de la visión, el análisis de la luz y el color, los problemas ópticos, y maneja la pincelada suelta creando el divisionismo, germen del puntillismo. Pero lo importante es que él va a estructurar el cuadro dándole unidad y sentido totalista. En sus cuadros no hay claroscuros, sino espacio ahondado, y el ojo del observador se ve obligado a seguir un camino determinado por la disposición de las líneas, los planos, los volúmenes y el color (véase *La Grande Jatte*): por ahí el descubrimiento sensacional fué que todos los elementos tenían posibilidad de estructura y movimiento, hasta los colores, que unos eran recesivos —llevan la mirada del espectador a lo hondo del cuadro— y otros procesivos, como si salieran al encuentro del espectador. (Quede dicho, en cambio, que él huía de la improvisación y de la imprecisión, de modo que los contornos difuminados del impresionismo son aquí trazos precisos).

En dos rasgos originales de Cezanne se centra toda la pintura moderna: En la búsqueda afanosa de esa calidad descarnada y extrasensual que él llamaba —frente al «horrible realismo»— la realización, y en aquella observación suya a un pintor joven al salir de misa una mañana dominiguera: «Todo en la naturaleza es esférico, cónico o cilíndrico». Algo que emana de la intimidad del pintor ha de decir el cuadro, aunque no reproduzca la naturaleza; es más, no importa deformar la realidad si eso contribuye a la realización de algo íntimo y grandioso. Y lo logra modelando con el color, como quería Antonello de Messina; introduciendo los contrastes de tonos puros; por el cruce de acusadas verticales y horizontales que den impresión de equilibrio, grandeza y serenidad; buscando que el cuadro forje un un todo coherente y unitario en que líneas, planos, volúmenes y colores logren una significación dinámica.

Algo por el estilo de la «realización» de Cezanne buscaba Gauguin. Pero él le llamó «Síntesis», en que la simplicación resulta de trabajar, no de cara al objeto, sino de memoria, tomándolo de nuevo desde la imaginación que elimina los detalles para no guardar más que lo esencial: la síntesis o idea. No se trata de renunciar en redondo a la naturaleza, sino de tomarla para «reexpresarla» violándola y deformándola en todos sus elementos (recuérdese su Perro encarnado, su Caballo de color de rosa, su Cristo amarillo). Y así simplifica el dibujo hasta el primitivismo, simplifica el color —colores planos, pero de un colorido brillante y arrebatador—, y huye dedidamente del «indigno subterfugio» del claro-oscuro. El renuncia al relieve y a la profundidad y busca en el color y la forma la relación entre las calidades internas de hombres y objetos. Y, así, con la inmovilidad de sus personajes, la impasibilidad de sus rostros, la serena gravedad de sus actitudes, logra la soberana grandeza de las artes arcaicas, y se acerca al espectador, mágicamente, mediante puros y apasionados chasquidos del alma.

También Van Gogh deforma la realidad, maneja los colores planos, el colorido por zonas cortadas abruptamente; propone incluso la deformación del color, pareja de la deformación de la figura, porque sabe que si se emplea el color justo o el dibujo correcto se pierde emoción. Y, así, su pintura tiene un par de rasgos insólitos y específicos: pinta objetos humildes que hasta entonces nadie se decidió a pintar porque no eran dignos de consideración artística —¡su maravilloso par de botas!— y emplea tonos inesperados y referencias inusitadas en la descripción, de modo que una nueva Humanidad brillante, plena de color, se abre ante él, o, para decirlo mejor, surge de él. Y en las crisis de Saint-Remy y de Auvers, cuando su personalidad se altera, hablará de hacerse «colorista arbitrario»: querrá expresar las terribles pasiones humanas con el rojo y el verde, o proclamará su devoción al amarillo símbolo de la fe, el triunfo y el amor, o expresará su angustia con el negro. La lámpara será el símbolo de la seguridad y la calma; la estrella, de la fe: la luz del gas, la de las realidades humanas. El color se llenará de simbolismo: el cobalto será el color divino, y el carmín —como el vino—, cálido y espiritual. Pero lo que está en juego siempre es su alma. El trata de transferir su vida a todo lo que pinta porque considera que todo —él también— forma en la naturaleza una vida universal. «Los cipreses de Van Gogh —dice Ripert— no son como los de los demás; son llamas que arden desde un alma atormentada, son símbolos expresivos del estado de su alma». De verdad, lo que atormentó a Van Gogh —y hace de él el primer expresionista— toda su vida, fué su afán de diluirse, de integrarse en la vida universal, su afán inextinguible —lo recuerda Read— de ser bueno.

En la pintura clásica apenas cuenta —mas que como estilo o como idealización— el alma del pintor: en la moderna —sea sin objeto o sin significación— el objeto —hombre, paisaje, cosa— acaba por ser despedido del cuadro. Pero, hasta llegar ahí, entre los dos extremos, el tremendo problema de la pintura es ese hacer compatibles dos cosas que, si no son enteramente incompatibles, hablan, al menos, dos lenguajes distintos. El expresionismo es «expresión», es decir, exteriorización de las pasiones. Lo importante ahí va a ser la subjetividad del pintor, y el objeto es ahora sólo el pretexto para expresarse. Pero la realidad que cuenta aquí no va a ser la realidad inerte, sino una realidad que el pintor se incorpora, interpreta y re-crea para verterla. Por eso, el objeto va a aparecer deformado, o simplemente aludido. Y el medio soberano de esa expresión va a ser el color.

Pero ese hombre que es el pintor es, a un tiempo, alma y espíritu, pasión y razón. Siguiendo la línea Seurat-Cezanne, un ala de la pintura moderna va a ser subjetivista, pero de un subjetivismo frío, calculado, intelectual y geométrico: de ahí van a arrancar el cubismo y la pintura abstracta. El otro ala sigue la línea Gauguin-Van Gogh: se trata de un subjetivismo apasionado, a menudo atormentado y dramático o con la amarga ironía de la caricatura, o tan tierno que se deslíe amablemente en lo decorativo. Es aquí donde la intimidad del artista, el alma del pintor —con su calor, su impulsión, su afectividad, sus pasiones y sus instintos— va a jugar a sus anchas, en una especie de romanticismo nuevo en que las pasiones no son las del personaje del cuadro, sino las del autor (Leymarie). Y el término expresionismo se decanta cada día más en favor de esta pintura colorista y —amable o borrascosa— apasionada.

El ala amable, graciosa del expresionismo la forma el grupo de los fauves con su tendencia decorativista cada vez más acusada, de que es guión Matisse, a cuyo lado anda Dufy. Matisse había dicho que lo natural se diluye en el color y que, de fuera, no importa ni el tema. («Una obra de arte —decía Matisse— debe portar en sí misma su entera significación y debe imponerse al espectador antes de que conozca el tema»). Y son fundamentales la simplificación de la composición y los colores planos vivos (sus rojos y sus azules). Y Dufy, con sus maravillosos azules, sus marinas, sus carreras de caballos, sus escenas del gran mundo, cuyos cuadros —apenas abocetados— obligan a la colaboración del espectador; del que se ha dicho también que es el pintor de la alegría. El decorativismo de Matisse y Dufy despoja a la figura de su contenido para dejarla en los huesos, y crea un juego de relaciones con el espectador mediante elementos lo más simples posible.

(El ala derecha de ese grupo la forman Friesz, el sombrío Van Don-

gen; el Vlaminck de la última época, de tonos ocre sucio y fondos plomizos, frente al de sus primeros tiempos borracho de color; y el torvo, pero hondo y apasionante Rouault, como guión hacia el expresionismo nórdico).

El expresionismo nórdico (Munch, Kirchner, Nolden, etc.) tiene un aire más atormentado y sombrío. También aquí el pintor expresa su intimidad; pero su intimidad inquieta, doliente, sus pasiones agrias. El hombre del cuadro es símbolo o espejo de su tormento. Y, así, hay aquí muchos ojerás (recuérdese *La danza de la vida*, de Munch; *La dama del Diván Azul*, de Kirchner; *Cristo y la pecadora*, de Nolden), muchos suicidios (Munch, Van Gogh, Kirchner, Pascin. Soutine), muchos narcisistas (recuérdese el sinnúmero de autorretratos de Van Gogh, de Munch, de quien se conoce más de una centena).

Entre el expresionismo de los fauves y el de los nórdicos hay una diferencia esencial: el nórdico es atormentado, angustiado, turbulento: en los fauves todo el tormento emocional radica en la búsqueda de la tranquilidad, de la serenidad y la alegría. Pero pasiones no son sólo las turbulentas, sino también las amables...

Desgajándose del fauvismo y del expresionismo puros, cargados de pasión, van a surgir dos tendencias intelectualizadas, desapasionadas, frías: del fauvismo, el cubismo; del expresionismo, la pintura abstracta.

Partiendo de la otra idea de Cezanne —en la naturaleza todo toma la forma de la esfera, el cono o el cilindro—, el cubismo primero, el cubismo analítico o geométrico, trata de crear un arte tan absoluto (un tiempo se llamará arte absoluto), incorpóreo y matemático como la música. Por eso va a evitar toda referencia, o casi, a motivos externos. Por el momento no les va a importar, no ya el claroscuro, pero ni la profundidad: ni siquiera el dinamismo del color —no la valía del color, sino su dinamismo— y por eso trabajan con una gama austera de colores apagados —verdes y ocre, grises y pardos—. Y va a tratar de buscar la síntesis, como Gauguin, de lo que se ve y lo que se recuerda... (Camon).

Pero el recuerdo es tan irreal como los sueños. Los dos subvierten, superan el espacio y el tiempo. En sus recuerdos y en sus sueños, uno puede insertar una calle de Madrid en su despacho de Murcia: vivir juntos motivos infantiles y temas de ahora. En los sueños, uno pone sobre las calidades, los movimiento, los trajes, los hombros de un amigo, la cabeza de otro y puede ver al amigo como entrecortado o con un solo ojo ciclópeo; y recorta a trallazos las escenas y las sucesiones. Y, así, en el cubismo. En el cubismo —como en los sueños— las formas se superponen, los planos se entrecruzan en un espacio sin amplitud, sin hondos ni perspectivas, con una irrealidad que permite ver a un hombre de frente y de

espaldas al mismo tiempo, un ojo desplazado de su sitio. Y el tiempo está igualmente cambiado: las formas se recortan duramente, los motivos se esfuman o están sólo aludidos, perdida toda vigencia temporal...

Pero los sueños, los recuerdos, son también formas de vida. Lo que el cubismo ha hecho, como contrajuego de su dirección intelectual, ha sido meter en el cuadro el tiempo y el espacio vividos, irracionales. Y el autor está así, ahí, en el cuadro, y trata de que el espectador lo complete desde los símbolos, las alusiones y los esquemas.

Luego el cubismo sintético desandarará, en cierto modo, camino. Buscará —como los otros modernos— una cierta movilidad y una cierta corporeidad con los juegos de planos y la polifonía de los tonos. Y pintará retratos, naturalezas muertas, objetos; pero su temática será siempre pobre y apenas hará otra cosa que violines, guitarras y mandolinas; cubiletes, botellas y dados; naipes, paquetes de tabaco, teclas de piano... Parece —recuerda Gasch— que la elección de objetos extremadamente sencillos y su deformación tendía a desterrar la anécdota de la pintura.

Si el fauvismo desemboca —esquemáticamente— en el cubismo, el expresionismo, al intelectualizarse, va a abocar a la pintura abstracta, en que está implícito el concepto de forma. El arte del hombre materializado será —según Kandinski— un arte superficial y materialista. Pero el hombre capaz de ahondar en su alma tenderá hacia lo universal y absoluto, desprendiéndose de lo objetivo y material, como lo hace la más pura de las artes —la música— y creará, como una emanación de su alma, la forma que luego habrá de expresar en colores, líneas y masas sobre la tela. La forma —afirma en «Ueber die Formfrage»— es la expresión externa del contenido interno (no es tanto el dibujo como lo que confiere el ser). Consciente o inconscientemente busca el hombre dar una forma material al nuevo valor que vive en él como forma espiritual. La materia es un almacén en el cual el espíritu escoge lo que necesita, como hace el cocinero en el mercado. Y, en arte, lo fundamental es saber si la forma crece o no desde una necesidad interna, porque la forma no es uniforme, sino que cada uno tendrá su forma más adecuada de expresión; que en la vida no todo el mundo se apea en la misma estación.

El piensa que lo mismo que existe una música con palabras —la ópera y la canción— y otra sin palabras —la música sinfónica—, puede darse también una pintura sin objeto. No puede haber pintura sin dibujo y color, pero sí sin objeto. Por eso, desde 1908, decide la eliminación del asunto y asegura que los objetos perjudican a su pintura. El cuadro va a recoger entonces lo inobjetivo: manchas informes de color, líneas, ángulos, puntos, círculos, superficies que guardan dentro del cuadro una cohesión legal con sus líneas de fuerza, su energía, sus tensiones.

Y cuando se le reprocha que los cuadros abstractos son cuadros geométricos, responde que tanto valdría llamar botánicos a los cuadros en que hay plantas y flores, o musicales a los con violín... Y añade que el pintor abstracto está facultado para manejar un número incalculable de formas libres y tonos de color, precisamente por su liberación del objeto; y que, después de todo, un punto en un cuadro dice a lo mejor más que una cara humana; que aquí lo importante es la placidez, la serenidad, y hay que saber que un círculo es más sereno que una manzana, como una vertical que se reúne con una horizontal produce un tono casi dramático; que «el ángulo agudo de un triángulo en contacto con un círculo no es menos efectivo que el dedo de Dios tocando a Adán, en la pintura de Miguel Angel».

El polo intelectualista de la pintura abstracta (el Neoplasticismo de Mondrian; el Elementalismo de Van Doesburg; el Suprematismo de Malevitch; el Constructivismo) apenas nos interesa. Lo mismo el negativismo atormentado del Dadaísmo. En cambio, vale la pena recordar el afán de la pintura relativamente moderna de penetrar no en los objetos, sino en la esencia de la naturaleza: en lo mágico, en la significación emocional de formas prehistóricas y arqueológicas —como en la pintura absoluta de Baumeister—, en la génesis misteriosa de lo visible, como quiere Klee, en los símbolos y emblemas (pintura hermética de Meistermann y Nay, etc.). Por ahí es obligada una cita somera del surrealismo que, arrancando de aquel «el Ser es y no es» de Heraclito, de aquel afán de Bachelard de trabar la síntesis del pensamiento lógico y mágico, de la razón y la sinrazón como camino para entender la naturaleza contradictoria del universo, busca la conjunción de lo racional y lo irracional, de la realidad y los sueños en esa especie de realidad absoluta, por encima de la realidad vulgar, que sería la surrealidad, trabajando con sus especiales métodos, del automatismo a la paranoia crítica; pero también como aquel Saint-Pol Roux que, al acostarse para dormir, colgaba en los barrotes de su cama un letrero con la inscripción. «El poeta trabaja». Porque el surrealismo es singularmente irrealista; porque él ha vuelto los ojos a la magia y la alquimia, los fantasmas y los sueños, a las germinaciones y los preludios, a la génesis, las metamorfosis y la descomposición. Y siempre lo irreal y lo irracional, lo que comienza y lo inacabado nos está llegando al alma. Elgar ha dicho a propósito de J. Miró, que acaso el secreto de su éxito no está ni en el dibujo —son sólo líneas, embriones de formas—, ni en su color —amarillo, verde, rojo, negro— ni en la composición que no le preocupa, sino en que sus líneas errantes, sus filamentos terminados en boliches, sus siluetas pueriles realizan la poesía de lo irreal, de las germinaciones y los comienzos.

Acaso más que del realismo mágico y de la pintura de Buffet, debiera decir algo del tachismo —de la pintura de manchas—, o de la pintura

primitivo-social de Orozco, Rivera... Basta aludirlos. En cambio, vale la pena —pensando siempre en Velázquez— decir dos palabras sobre el futurismo —aquella pintura dinamicista que descubrió que un caballo al galope no tiene cuatro, sino veinte patas—; de la pintura metafísica de Chirico, de Carra, de Morandi que, a través de sus grandes plazas o sus objetos humildes, cuaja la serenidad, el misterio y la ausencia, al arte no figurativo, la pintura sin objeto y sin significación. Para defender a la pintura sin objeto, a la pintura que no tiene porqué recordar un objeto, decía Arp: «El arte es un fruto que brota en el hombre, como una fruta en una planta o como el niño en el vientre de su madre; pero mientras la fruta de la planta toma formas autónomas que no se parecen a un aerostato ni a un presidente con levita, la fruta artificial del hombre tiene que parecerse, por lo visto, al aspecto de otra cosa». Lo grave de esta pintura no es que se haya librado como la otra de intermediarios, que haya prescindido del objeto; es que, por el momento, ha prescindido también de la colaboración del espectador... que es la imagen de una cifra cuya clave no se encuentra en el mundo; que es, como la botella perdida en el Océano, un mensaje sin destinatario probable. Pero acaso no haya que perder la esperanza.

En definitiva, en el tránsito de la pintura clásica a la más moderna, el objeto pierde categoría hasta desaparecer —la pintura ya no es imitación— y el alma del pintor tiende, cada vez más, a apoderarse del cuadro. El objeto empieza a esfumarse con la pintura inacabada, la deformación, la pérdida del contorno... Y el pintor mete más en el cuadro el color puro, plano, sin límite neto, su tiempo y su espacio vividos frente al espacio y el tiempo matemáticos. El pintor va a entenderse directamente con el espectador, sin intermediarios, buceando para este ayuntamiento en las leyes generales de las fuerzas cósmicas, en los universales secretos de la armonía en la naturaleza, en las raíces de la vida donde la comunión debe ser más simple y más firme; y, en ese camino, está a punto de perder de vista al otro. Pero acercarse a los otros es una de las leyes eternas de la naturaleza. Yo espero que el pintor genial acierte a re-crear el espíritu del espectador, sin inquietarse mucho porque entre los escasos acompañantes del momento no figure el éxito. El éxito suele llegar tarde a las citas con los hombres, y figura en su historia a menudo, lo más pronto, en el acompañamiento de su entierro. Lo que no quiere decir que esta pintura quede, ni que sean geniales todas las obras que producen todos los pintores de estos credos. Quiero sólo recordar que —según dice Kandinski— Van Gogh vendió un solo cuadro en toda su vida; que la historia de la pintura moderna que es ya clásica, está llena de denuestos; y que Velázquez...

Pero, ¿qué tiene que ver Velázquez en todo esto?

Aunque la biografía de Palomino comienza: «D. Diego Velázquez de Sylva nació en el año de 1594, en la ínclita ciudad de Sevilla, entre cuantas ilustra el Sol celeberrima» —y advierte que usó el Velázquez de la madre como se estilaba entonces por Andalucía—, la generalidad de los autores data su nacimiento en 1599. Va a vivir 60 años del siglo XVII, en esa zona en que los historiadores —dice Maravall— sitúan el espíritu de modernidad; el tiempo en que viven Descartes y Galileo, Pascal y Leibniz, Locke y Newton. Es el tiempo de la llegada del «cogito» cartesiano en juego o en contrajuego con la extensión; el tiempo de la entrada de la experimentación con Galileo.

El idealismo cartesiano —dice Ortega— vió bien que la presunta realidad del mundo es sólo presunta; es decir, que el mundo exterior no existe como mundo exterior, sino en «mi darme cuenta», y la gran tarea de Descartes fué aprovechar el pequeño resto de razón que queda en la duda para afirmar el «cogito», como el pájaro vence la pesantez de su cuerpo con el impulso de sus alas. Como en Leibniz —las cosas son pensadas por mí— se rehace ahí el idealismo agustiniano, la entrada briosa del pensar del sujeto por encima de la realidad de las cosas, que va a ser el eje de la pintura de Velázquez —y de gran parte de la pintura moderna—; aunque, por el momento, tenga razón Ortega al advertir que el fallo cartesiano está en ese separar la *res cogitans* y la *res extensa*, cuando el ser no puede vivir sin esa realidad que es su mundo...

Es también el tiempo del advenimiento de la experimentación, que lleva igualmente en sus entrañas una cierta contradicción entre razón y realidad. Porque, aparentemente, la experimentación es de lo más objetivo y real, y por eso está en la base de la actividad científica. Pero Ciencia —dice también Ortega— no significa jamás empiria, observación, dato «a posteriori», sino todo lo contrario: construcción «a priori». «Galileo escribe a Kepler que, en cuanto llegó el buen tiempo para observar a Venus, se dedicó a mirarla con el telescopio... y que antes de mirarla, Galileo sabía lo que iba a pasar a Venus, *in dubium*, sin titubeo, con una seguridad digna de D. Juan». La Física es un saber «a priori» confirmado por un saber «a posteriori». En ninguna Ciencia empírica representan los datos —los hechos— un papel más humilde que en Física; esperan a que el hombre imagine y habla, a priori, para decir sí o no». También aquí lo decisivo es, no el experimento, sino el concepto, la idea que bulle en la cabeza del experimentador y que éste va a cotejar con la realidad. La experiencia —dice Rey Pastor— sigue al descubrimiento de las leyes; no

las precede. Y Heidegger que un filósofo nunca sale de descubierta sino a la comprobación de su Filosofía.

Cuando decimos que Velázquez fué un hombre de su tiempo, no queremos decir solo que fué un perpetuo experimentador —como Goya o como Picasso—: menos aún que se incorporó esas ideas que granaron en su tiempo y que se limitó a hacerlas suyas y a operar con ellas. En realidad, las concepciones, las ideas no están ahí en cuanto se logran. Francastel recuerda que un día se inventó la máquina de vapor; pero hizo falta más de un siglo para que se produjera una civilización maquinista. En el mundo, sólo la moda y los rumores se propagan con la velocidad de la luz; las ideas éticas y estéticas, las concepciones científicas y filosóficas andan mucho más despacio. Seguramente el modo de ver de Velázquez no fué aprendido de Descartes ni de Galileo, sino que parece como si ciertas ideas flotaran en el aire, en una época determinada, para que las aprehendan unos cuantos hombres sagaces con matices y aplicaciones diferentes. Hay en la época de Velázquez una tendencia a la oposición con las ideas inmediatamente precedentes como en casi todas las épocas; pero en ésta la oposición se concreta, metiendo a la realidad en cintura, sometiendo al pensamiento del hombre a la realidad que, a su vez, va a alicortar sus extravíos. En tal sentido, Velázquez es el primer pintor, y el único español, al decir de Ortega, que capta esa imprecisa novedad, patente en toda la pintura moderna. Pero la gente de su tiempo no sabe nada de eso (lo saben unos cuantos, en otros lugares, para otras cosas). El tiempo —y la gente— corren junto al genio sin conocerle, porque éste va más deprisa (Sabartés). Por eso dice Ortega que Velázquez es, como todos los genios, extemporáneo. Yo diría no sólo que Velázquez está fuera de su tiempo o por delante de su tiempo; diría que está por encima del tiempo; que salta desde el XVII a la pintura moderna —tal vez a la pintura de siempre— como desde un trampolín.

Cuando Velázquez adviene a la pintura se ha iniciado —con Caravaggio— la quiebra del idealismo. La pretensión de un pintor primitivo sería ingenuamente realista: Fiel al punto de vista de Platón (1) querría reproducir la realidad tan escrupulosamente que los pájaros vinieran una vez y otra a picar las uvas del cuadro: que pareciese que no hubieran tocado al cuadro manos humanas. Frente a eso, el hombre de la Edad Media pinta en función de un ideal de belleza; con recetas hechas —lo que recorta su función—, pero recortando también la realidad. Por eso pinta

(1) Maravall advierte que se ha recordado siempre que, según Platón, el arte es imitación; pero no se dice —y también Platón lo dijo— que el arte de la imitación es un arte creativo; no consiste en copiar porque la copia altera la semejanza. Lo que llamamos arte consiste en hacer imitaciones de lo verdadero, por tanto, que no son nunca verdad; que la verdad no han de captarla los artistas, sino los filósofos.

historias: cuadros religiosos o mitológicos, grandiosos y, por supuesto, irreales.

Velázquez va a traer una nueva solución, una revolución a la Pintura: No las cosas en su mezquina realidad sin ninguna concesión a lo ideal; tampoco la belleza alquitarada proyectada desde una fábula, sino las cosas como él las ve. Ni el objeto en su apariencia sensible, ni el objeto en su perfección, porque una y otra cosa son ajenas al pintor; las cosas pasadas por el tamiz de su alma. Velázquez va a pintar cosas reales que, sin dejar de serlo, sean al mismo tiempo bellas. Y el crisol donde se van a fundir la realidad y la belleza va a ser su alma de pintor.

Velázquez será, pues, un pintor realista por lo pronto, naturalista; pero a su modo, pues «el natural» —dice Maravall, siguiendo a Aristóteles— se dice de varias maneras. La pretensión de pintar la auténtica realidad es poco menos que imposible. Cuando un artista —la cosa es conocida— planta su caballete para trasladar un objeto a una tela, no da jamás una proyección exacta de lo que ve. Sin mover la cabeza, su ojo va y viene necesariamente del objeto al caballete, los cuales no son jamás vistos a la misma distancia, ni bajo el mismo ángulo, ni con la misma luz (yo diría, además, que el pintor está contando siempre con la cara que no se ve; con la imagen conocida del objeto entero). Pero, además, ¿cuál es la realidad real? No nos ofrecen las cosas, los paisajes y los hombres una realidad distinta a cada uno, en cada momento? El Sr. Fulano, que para mí es un tipejo, es, para tal otro, un tío estupendo. ¡Y es el mismo! O ¿realmente no es el mismo? Realmente el Sr. Fulanez es amoroso con sus hijos, cordial con sus amigos, y conmigo un rufián o un jefe intolerable? ¿Soy yo el que deforma la realidad? ¿O es la realidad la que cambia según la hieren el rayo de luz o el pensamiento? O, cambiamos los dos, cada uno un poco en función del otro?

Eso es lo que certeramente ha visto Velázquez. No se puede copiar la realidad exactamente, impersonalmente, porque algo de ella se nos queda siempre entre las manos y algo pone el pintor en el asunto; no es preciso servir a una belleza ideal —siguiendo unos cánones hechos, rígidos— cuando también las cosas del mundo tienen una belleza viva e inexplorada y cuando el pintor lleva dentro una belleza suya con que obsequiar a las cosas del mundo. Y Velázquez es el primer pintor que siente hartazgo de poesía, hambre de prosa; porque la prosa —dice Ortega— tiene también su belleza; lo que pasa es que es cosa más seria.

Así, la realidad en la pintura de Velázquez es una singular realidad. Casi deja de ser realidad porque la invade su antítesis —se habla de una realidad desrealizada o irreal—. O porque aún no está ahí, es inacabada, está haciéndose; es una realización en el lenguaje de Cezanne.

La realidad de Velázquez —dice Ortega— es irreal. Y su irrealidad estriba en que nadie ha copiado una realidad más sobriamente, con menos pinceladas. Lo único que Velázquez deja patente en el lienzo es una apariencia, una aparición como un presentársenos. Los hombres, el paisaje, las cosas se nos convierten en aparecidos, en fantasmas. Y ese acto de aparecer, justamente por su imprecisión, está siempre propicio a repetirse; el objeto está siempre «apareciendo», viniendo al ser, al existir.

Pero toda pintura es un perpetuo jeroglífico frente al que vivimos interpretando, canjeando lo que vemos por una intención, tratando de adivinar, por lo pronto, qué es lo que el pintor se propuso. Del lienzo, de la tabla, del aguafuerte, del fresco, emana como un efluvio de significación. El cuadro nos está siempre haciendo señas (Ortega). Y cada pincelada no es pintura yerta fosilizada, sino que nos reenvía al pintor, a los actos del pintor, al pintor pintando. Ver bien un cuadro, es, pues, verle haciéndose. Y sólo al cuadro que nos traslada al pintor todavía haciéndolo es una pintura auténtica. Por eso son singularmente reales los cuadros de Velázquez; por que la esencia de la realidad no es más realidad; «la esencia de la realidad —esto lo sabía Heráclito— es la acción». Por eso no nos gustan los cuadros hechitos, sino aquellos que se están haciendo perpetuamente, en que parece que la mano del pintor va a poner mañana lo que falta —¡y no falta!—, en que parece que el pintor está todavía ahí. Y acaso a ese proceso intencional y milagrosamente vivo es a lo que Cezanne llamaba «realización».

En tal sentido se produce desde el espectador una trascendencia al cuadro y a Velázquez. Pero hay otra trascendencia que emana de Velázquez y obliga al espectador. El espectador no mira simplemente: actúa, completa el cuadro a partir de unos pocos elementos, poniendo también en juego su alma. Por eso, uno no acaba de entender a Ortega cuando dice que «Velázquez es el pintor que menos se preocupa del espectador. «No nos hace la menor confidencia... no nos dice nada. Ha pintado el cuadro y se ha ido de él. Es el genio de la indiferencia». Y en otro lugar: «No le importa nada de nada. Da unas pinceladas en el lienzo y nos dice: «Bueno; ahí está ese!...» y se va sin más comentario». Y, aún: «Velázquez nos deja solos con sus personajes para que nos las arreglemos con ellos como podamos»... y «la elegancia de Velázquez es su ausencia del cuadro». Yo creo que las cosas no son del todo así; que él reclama, a su vez, nuestra actividad, nuestra colaboración en la «creación» del cuadro. El se va porque sabe que los enamorados sólo hablan a gusto cuando se encuentran solos; pero no se va definitivamente como una Celestina. Yo creo que cuando se marcha definitivamente un pintor del cuadro es

si se estiliza y amana. Y que el espectador no deja de importar del todo al que pinta ni en la pintura sin significación.

Que es un pintor realista... Repárese en la cantidad de cuadros suyos que la gente bautiza con un nombre más «real» que el originario: El triunfo de Baco se llama Los borrachos; Apolo y la fragua de Vulcano es La fragua; La familia de Felipe IV, Las Meninas; el Mito de Palas y Aracné, Las Hilanderas; La rendición de Breda, El cuadro de las Lanzas.

Pero es una realidad original, es casi una creación. Así, ha dicho Lafuente de Velázquez que, más que reproducir el mundo, parece que lo vuelve a crear. Y Maravall que él va a seleccionar, a rehacer, a re-crear. En las páginas de López Pinciano —sigue—, pudo leer Velázquez que la poética hace la cosa y la cría de nuevo en el mundo; de aquí que poesía quiera decir hacedora. que el poeta sea inventor. La invención —dice Lope— no es la parte principal del poeta, sino el todo. Inventar, imitar, hacer, descubrir, hablar, todo es la misma cosa. El trata de darnos ese momento en que el objeto es visto, vivido, rehecho por el artista; en que es descubierto, inventado, individualizado por el pintor. Todo tiende a eliminar del cuadro la fingida individualidad pura, para afirmar la individualidad suya, de cosas creadas por él; para individualizar al objeto desde su interna individualidad... Parece que están sonando ahí las palabras de Herbert Binswanger y de Mayerson cuando se ocupan de la realización normal y la desrealización en Psiquiatría: Hay en todo hombre una tendencia primaria a la fusión del mirar con lo mirado, y luego la intuición de lo diverso —íntima, personal— pule y afina el contacto con la realidad, individualiza, pone cada cosa en su sitio... Pero ese sería un tema inacabable.

Un sucedáneo de la capacidad de crear es la metamorfosis. Realmente, todo arte —lo señala Ortega— es metamorfopsico: tiende a hacer que cada cosa sea un poco otra. La pintura se rozó mucho con eso al tratar tan de cerca a la Mitología. Y una pintura como la de Velázquez, que mantiene esa fluencia entre la realidad y lo irreal, tenía que ser terreno abonado para la creación de nuevas irrealidades desde realidades más o menos reales. De los experimentos de Velázquez —recuerda Angulo— surgen metamorfosis extraordinarias. Dos figuras humanas, vistas en un grabado. se convierten para él en dos corceles; los elementos que ofrece un negro en un cuadro de Veronés los desdobra en los de un par de soldados en El cuadro de las Lanzas: el trazo de un sayón en El Expolio, del Greco, se transforma en la pata de un caballo... No podrá chocarnos, luego, que los animales de Picasso en Guernica tengan expresiones antropomórficas; que el surrealismo meta en liza las grandes metamorfosis del

hombre y el Universo como expresión de lo que va a ser y de lo que ya no es: la poesía de las germinaciones y de los comienzos como en Klee o en Miró, o esas figuras fosilizadas, calcáreas, que son las caracolas de Dalí; o el afán de Marc de animar al caballo y el árbol, al ciervo y al hombre en función del animal protagonista como versión moderna de aquel «pulso de Dios» de que hablaba el místico Maestro Eckhardt.

La esencia del ser —dirá también Sartre— es un parecer. Y Velázquez va a tratar de pintar la esencia del ser, la individualidad de su aparición. Para producir ese cambio, ¿qué es lo que pone Velázquez en el asunto?

Pues la verdad es que, más que poner, quita: quita belleza admirada; quita realismo del antiguo, despojando a la realidad de lo accesorio, mondándola como a una fruta; quita pintura... Y sólo pone una cosa: se pone él, como cualquier pintor moderno.

La pintura inmediatamente anterior anda pendiente de unas cuantas cosas: el dibujo perfecto: la pintura acabada; el bulto, el volumen, el relieve que denuncian la adscripción de la pintura a la escultura desde Giotto a Miguel Angel; el afán de pintar temas bellos, religiosos o mitológicos; la perspectiva aunque todavía se reduzca a un escalonamiento arbitrario de planos con figuras de fondo tan pulcras como las del primer término, o a una vista por una ventana (el cubo abierto y la ventana de Alberti con un sentido irremediamente euclidiano); la precisión en el color que no debe sobrepasar la línea; la composición, preocupada por conseguir formas geométricas que constituyan un orden legal...

¿Y qué es lo que Velázquez va a quitar de ahí? Por lo pronto, belleza empalagosa y fugitiva, para buscar la oculta, modosa, imperecedera belleza de lo humilde. Caravaggio ha introducido ya el naturalismo el gusto por lo plebeyo, y la significación de la luz aunque se trate sólo de un trozo de luz que favorece el tenebrismo. Y Velázquez va a comenzar pintando la realidad cotidiana: utensilios, trebejos, comestibles: aves, peces, huevos, dentos y sardinas; vasos, platos, sartenes, cazuelas y cántaros; jarros vidriados; calderos y peroles; alcuzas, almireces, álcarras y anafres; un violín y dos guitarras en *Los Músicos*; pero también mozalbetes, mendigos, rufianes, bufones, enanos, locos... No es un realista a la manera de Courbet, que exigía que se le mostrara una diosa para pintarla porque él no podía pintar más que lo que veía. Pero solo pinta alegorías una vez: *La Expulsión de los Moriscos*, porque eso estaba en las condiciones del concurso. Y cuando tiene que pintar Mitologías o cuadros religiosos: o escamotea el problema —como en *Jesus en casa de*

Marta y María— reflejando la escena principal en el espejo para afirmar su irrealidad; o trata el asunto sin remilgos, como una realidad más: Marte —dice Ford— tiene las formas de un mozo de cuerda gallego; los arrapiezos de Los Borrachos son gentes reclutadas al volver la esquina; los herreros de La Fragua son herreros de pueblo. La Purísima —dice Justi— no es una dulce cara de niña, sino una moza de venta inimportante. La Virgen de La Adoración de los Reyes es una aldeanilla joven y bonita, una mocita que uno hubiera encontrado cualquier mañana en el mercado de una villa campesina... Si alguien hubiera reprochado al pintor la humildad de su Sagrada Familia, él hubiera podido decir como Miguel Angel: «Las Santas personas eran gente pobre». En cambio, no descuida pintar al Niño con pañales, a la Virgen con un vestido de tejido grueso, espeso... porque estamos en invierno».

Antes que él Caravaggio y los holandeses habían pintado bodegones con ese aire; pero la cosa es tan típica de Velázquez que, durante algún tiempo, todas las telas con utensilios de cocina y un muchacho burlón se llamarán «un bodegón de Velázquez» (Justi). Aunque eso sea, creo yo, lo menos velazqueño de Velázquez...

Justi propone que Velázquez era entonces un pintor de oposición. Y que, en todos los movimientos revolucionarios, surge una contradicción que hace avanzar a un primer plano lo bestial, lo feo, el caos de sentimientos. Podría ser, más aún si se cuenta que se trataba de una reacción frente a la belleza estilizada. Pero ni eso, ni lo de suponer que la entrada de lo plebeyo tiene el sentido socializante de los cuadros de Rivera el mejicano, parecen suficientes, porque las gentes humildes de los bodegones de Velázquez tienen, más bien, grandeza y señorío (recuérdese el Aguador de Sevilla, o La mujer friendo huevos).

Probablemente, uno de los mejores méritos de Velázquez estriba en haber escudriñado en el alma y la vida de las cosas lo suficiente para encontrar ese grano de belleza que lo feo y lo humilde esconden en sus entresijos. Maravall recuerda a Hume que decía que «lo feo es un condimento que da sabor al plato»; Argensola «que es belleza tener algo de feo», y Jerónimo de Carcer «que también en lo horrible hay hermosura». Yo no sé, de todos modos, si tiene razón Maravall cuando dice que no es que lo feo haya de sublimarse por la acción artística, sino que lo feo queda como tal, reconociendo que el arte necesita no de una belleza pura, sino con una cierta dosis de imperfección. Yo no sé. En todo caso no parece que Velázquez pinte lo feo por feo, porque entonces se hubiera ensañado con su fealdad. Mas bien parece que trata de sublimar y ennoblecer lo humilde; que él dignifica todo lo que pinta: los bufones, los enanos, los cacharros humildes están pintados con la misma dignidad y deco-

ro que los Reyes de la Adoración, Felipe IV o La dama del abanico. No trata de exagerar la humildad; más bien corrige y engrandece aun sin querer. Si no se conociera al Conde-Duque —recuerda Justi— se le hubiera tomado por un gran General, a él que se mareaba al subir a una nave; del que se decía en su tiempo que no carecía de ninguna de las cualidades de un gran Capitán, salvo que no peleaba en los Ejércitos.

Acaso —se ha dicho más de una vez, y Valbuena lo comentó primorosamente— el acercamiento a lo humilde y lo feo sea cosa de la época; pues también la Literatura anduvo ocupada entonces con los pillastres y la picaresca. Pero yo creo —y las dos explicaciones son compatibles— que el pintar, cuando le dejan, objetos humildes tiende a desterrar la anécdota de la pintura, como en el cubismo, como en Van Gogh o en Morandi; a menospreciar la significación del tema y el objeto; a lograr que, en el cuadro, el objeto no sea nada y el pintor lo sea todo. Lo captó ya Mengs en Velázquez. En 1880 dirá Cezanne que el artista —y el cuadro— existen por sus méritos y no por los del tema. Y Matisse: Una obra de arte ha de imponerse al espectador como tal y debe gustarle antes de que conozca el tema.

«En la fealdad del objeto nuestra atención rebota y va a fijarse en el modo como está pintado» (Ortega). La anécdota, las jerarquías, distraen. Cuando no es así, la atención se centra en la anécdota (el abrazo de Spínola a Justino de Nassau no deja ver del todo La Rendición). Por eso en *Las Meninas* los Reyes están fuera. Y en *Las Hilanderas* —una novela sin héroe, ha dicho Justi— no hay protagonista.

Y para que antes que el objeto se vea su pintura, Velázquez no pone, quita pintura: pinta con una pincelada tan tenue que a veces se entrevé la trama de la tela. Sus cuadros son inacabados, como experiencias de taller, como si les faltara la última mano; pinceladas sueltas, discontinuas, borrones, «manchas distantes», al decir de Quevedo, que imponen la colaboración del observador que las combine en su retina: pintura para ser «vista de lejos», hecha de lejos —con cañas largas, dice Palomino, a propósito del retrato de Pareja— y «a lo valentón», como dirá Gracián, no para significar nada terrible, sino su oposición a lo suave y pulido, pues él prefiere «ser primero en esa grosería que segundo en la delicadeza».

Se dice que ningún pintor pintó nunca un cuadro con menor número de pinceladas; que no pone ni una pincelada más de lo necesario (Ortega). El pinta la realidad, pero de la realidad sólo unos cuantos elementos. Su pintura es una formidable renuncia a los detalles, y ese renunciar —que está también en la esencia del trabajo científico— es una tarea difícil. A pocos hombres se puede aplicar, como a Velázquez, las palabras de Scheller: «Un asceta de la realidad» (Maravall).

Justi se preguntaba si no habría que tomar sus cuadros como módulo para apreciar la cantidad de escoria que agregan los demás a su pintura, de modo que, a su lado, Tiziano nos aparece convencional; Rubens, inflado y amanerado, Rembrandt fantástico. Y asegura que él es el más realista por lo que renuncia: que tiene la sobriedad de un labriego y la aridez de un cortesano.

Y Jenofanes había dicho: «Con cuanta mayor perfección definamos un objeto, más lo aniquilamos. Cada cualidad añadida arranca al objeto una cualidad potencial» (cit. Camon).

El idealismo trata de perfeccionar los cuerpos precisándolos (Ortega); pero Velázquez descubre que, en tanto que apariciones, fantasmas, los cuerpos son imprecisos. Por eso también, frente a la norma clásica, huirá del dibujo en sus cuadros (apenas se conoce, de él, una docena de dibujos. (2) El sabe la valía óptica del desenfoque (Los Borrachos, Las Hilanderas). Y el mejor elogio que puede hacerse de su imprecisión en el dibujo, de su pintar al desgaire, es que están ahí y apenas reparamos en ello: las manos de Velázquez en Las Meninas; los muñones que son las de D. Sebastián de Morra; la flor en el halda de la Infanta Margarita; la calza y el estribo en el retrato del Príncipe Baltasar Carlos... Una pincelada será un ojo; unas estrías azules el vestido de la visitante en Las Hilanderas. Aunque sabe pintar manos bellísimas, como las de la Coronación de la Virgen o las del Papa Inocencio.

Si ahora hacemos un recuento de datos... La pincelada suelta que el espectador mezclará en su retina, la imprecisión del dibujo, el desenfoque, la valía de la luz... todo es como si estuviéramos hablando de los impresionistas, y de los preimpresionistas y los postimpresionistas. Por eso se cansa uno de leer que Velázquez es el primer impresionista; que el impresionismo no sería lo que es sin Velázquez. Y ese afán de despojar a la realidad de detalles adventicios va a jugar descaradamente todavía en los expresionistas —no digamos en el neoplasticismo de Mondrian y sus derivados—: en Gauguin y Van Gogh como síntesis y simplificación; en Matisse, en Dufy, del que ha dicho Pierre Courthion —sin segunda intención— que lo mejor del cuadro es lo que ha sido omitido; en Picasso, que va quitando hojas a la Infanta Margarita de Las Meninas en vez de como a una margarita como si se tratara de una alcachofa...

La alegría de los fondos paisajísticos ha permitido considerarlo —roncando el tema— como precursor de los pintores plenairistas: Manet, Degas, Seurat... Pero eso se ha discutido mucho, temiendo que no pintó al aire libre en vista de la tenuidad de las sombras (bigotes, bastones de man-

(2) Camon recuerda que lo real cambia de forma continuamente, es movimiento; por eso la imprecisión favorece la realidad.

do). Había que suponerlo. Era natural que al Conde-Duque no le pintara tomando el fresco... Y es sabido que a Spínola no le conoció hasta seis años después de la Rendición de Breda. Que nos consuele pensar que —según dice Cheny— Degas, Seurat «improvisaban» en el taller, reuniendo sus apuntes y ¡con luz artificial!

La pintura de Velázquez ha sido llamada pintura plana. Y lo es en el sentido de su renuncia a reproducir, con un juego de sombras o mediante el dibujo preciso, el relieve, el volumen, el bulto. Parece no sólo que no le gusta la profundidad, sino que trata de eludirla. El se esfuerza en eliminar toda referencia al volumen sólido, a lo escultural, a los datos táctiles, para hacer de la pintura un arte limpiamente visual. A él no le gusta Rafael —tan recortado— y una de las cosas que elimina, con el dibujo, es el contorno, sustituyéndolo por zonas de vibración inestables e imprecisas. Los fondos de muchas de sus figuras son planos e inexpresivos. Y lo curioso es que logra, a pesar de todo, una sensación de profundidad y perspectiva. Tratando de evitar el bulto —sugiere Ortega— convierte el plano en profundidad. Las figuras no son de bulto; pero cada una de ellas ocupa su lugar justo en un espacio que él, sí, tiene profundidad. El cuadro no es un bulto, sino un hueco dentro del cual hay bultos que participan de aquella oquedad. Todo cuerpo es a la vez hueco y bulto por estar en el lugar de un gran hueco. Y ahí se está viendo el espacio vacío de Kant; pero también a la profunda perspectiva de Seurat.

Pero es una pintura más bien plana. Véase los paisajes de la Villa Mediceis... Es la más adecuada a esa pintura de apariciones y fantasmas, de fenómenos en el sentido que esa palabra tiene en el pensamiento moderno (Maravall) (2). Y esa pintura plana la reencontraremos en Gauguin y en el cubismo, por ejemplo.

En cambio, es un gran colorista, tanto que Beulé había dicho en 1861: «Si no me equivoco, el más grande de los coloristas». Y eso se ha puesto en entredicho, no sólo porque luego hayan aparecido coloristas furibundos como Gauguin o Matisse, sino porque —frente a la riqueza cromática de los venecianos, de Rembradt, de Rubens— sus colores son, a menudo, un poco apagados, como lo serán luego los de los primeros cubistas. Y no sólo en sus fondos, sino en sus figuras —el pardo de la zamarra del Aguador de Sevilla retoña en muchas telas—. Pero colorista no es el que pinta colores

(3) Fenómeno es el aspecto del objeto patente inmediatamente a la conciencia; lo que «aparece», lo que es dado inmediatamente a la conciencia (Zubiri, *Díez Blanco*).

cálidos, sino al que desdeña el dibujo en favor del color y pinta a pinceladas; y, más aún el que crea armonías nuevas de color, al que deforma el color y produce disonancias, discromías. Así son los coloristas Gauguin y Van Gogh y Klee y los tachistas... Y así, con ese sentido moderno en primer término, es colorista Velázquez. Incluso con sus fondos indiferentes que emplearon luego Renoir para sus bañistas, Degas para sus bailarinas, porque esos fondos favorecen la introspección (Francastel).

Porque en lo que hace a los tonos vivos... Es verdad que el color del traje del Rey era negro, la corte oscura, el ambiente gris. Pero ahí están los colores vivos del retrato de Inocencio X, el fondo de Las Lanzas o del Conde-Duque, el tapiz de Las Hilanderas, las estampas de la Infanta Margarita, el retrato ecuestre del Infante Baltasar Carlos. Pero, además, Velázquez produce también sus deformaciones y disonancias colorísticas. En la Coronación de la Virgen, por ejemplo, utiliza para las túnicas masculinas el violeta; para los mantos el carmín. Y Palomino citaba precisamente el violeta y el rojo como ejemplos de mala vecindad. Ahora eso, con el ploteado de las nubes al fondo, es lo que hace estimar más este cuadro a los pintores. Me parece que el morado y el rojo de Los peregrinos de Emaús; el gris verdoso de la túnica del niño y el sayal pardo del ángel en La Flagelación andan también de gresca.

Yo creo que un tercer rasgo de los coloristas es la adecuación entre el color y su ánimo. Los colores torvos de Rouault o los de los expresionistas nórdicos denuncian un tormentoso y angustiado estado de alma; los de Matisse y Dufy van —como Kandinski— en busca de la tranquilidad y la alegría. (Recuérdese el doble ejemplo de Vlamink). Velázquez es el pintor del sosiego y la serenidad. Y el sosiego y la serenidad son más bien apagados que estridentes. El gris, el pardo son un cordial para los ojos cansados de color. Y alguien ha dicho que el gris es un color distinguido y que lo distinguido se cotiza mucho en estos tiempos de sustitutivos y propaganda...

La expresión colorista del estado de alma; la correspondencia entre los afectos y la expresión pictórica no es, pues, de ahora, no es sólo expresionista, está ya en Velázquez. Y lo habían visto, por cierto, en su tiempo. Lo había visto Quevedo, de cuya silva «Al pincel» todos los tratadistas hacen mención de lo de las manchas distantes y se paran ahí; pero Quevedo sigue y les da su significación afectiva, justa:

*«con las manchas distantes
que son verdad en él, no semejantes,
si los afectos pinta...».*

Pero en verdad —lo dice Maravall—, Velázquez no cree en el color por el color. Tiene un gran interés por el color; pero por motivos técnicos. Porque se sabía que solo el color permite alcanzar la perspectiva aérea, a diferencia de la perspectiva lineal que da el dibujo. Ya Francisco de Holanda decía: «Hasta en el verde y el azul consiste la perspectiva: donde pierde y donde crece y donde aviva y donde muere cada color que es otra forma de perspectiva... porque ninguna línea puede tener fuerza de mostrar, cuando un hombre está sobre un monte y lo ven de abajo, que no toca con la cabeza ni en el cielo ni en las nubes, sino por virtud de los colores». Tal vez supo también que el amarillo adelanta y el azul ahonda. Y, en todo caso, es seguro que no hubiera podido decir de él El Greco como de Miguel Ángel: que era un buen hombre que no sabía pintar porque no manejaba sueltamente el color.

Y Ortega dice que él no cree que pintara el aire, el ambiente, como se dice; que el efecto aéreo de sus figuras se debe a esa venturosa imprecisión de perfil con que las deja. Velázquez no modela el color, no busca el relieve. Idealiza la realidad dejando una mancha tenue, pero precisa de color «Si a la precisión de su color añadiera la modelación sería terrible, pesado y asqueroso su realismo».

De todos modos, yo no sé si el color de los coloristas es, en verdad preciso, no ya en cuanto a los límites de la mancha o su correspondencia con la realidad, sino en lo que hace a su esencia: pues el color es también «materia viva» que cambia no sólo con la luz, sino con su referencia al objeto pintado, o a la vecindad de otro color. Kandinski decía que el blanco aislado no es el mismo blanco que el del caballo blanco, la nube blanca, el gamo blanco, la mariposa blanca, la piedra blanca en que el blanco pierde su «tono interno» absorbido por el blanco del objeto; los psicólogos de la forma saben que un gris resulta más o menos claro en función de la intensidad de otro gris a su lado; y Bergson había escrito en «Essai sur les données immédiates de la conscience» que, «a medida que se aproxima la fuente de luz, el violeta toma un tinte azulado, el verde tiende al amarillo blancuzco y el rojo al amarillo brillante; y, al revés, cuando la luz se aleja, el azul marino pasa a violeta, el amarillo al verde, y el rojo, el verde y el violeta se acercan al amarillo blanquecino». Y acaso esa imprecisión, indefinición y mutabilidad de los colores la «supieron», antes que los filósofos y psicólogos, los pintores coloristas.

La pintura idealista era una pintura de moldes, a que el alma del pintor quedaba ajena. Y una de las grandes adquisiciones de la pintura velazqueña va a ser la presunción del espacio vivido. Adelantándose cientos de

años a nuestras concepciones, eso va a trastocar, hasta sus raíces, la composición y la perspectiva.

En cuanto hace a la composición eran clásicos el cubo abierto, el triángulo de Leonardo (uno no puede olvidar Santa Ana, la Virgen y el Niño, que fué tema de un trabajo de Freud), la pirámide, la asociación de triángulos, las grandes curvas, la diagonal, el aspa, las figuras retorcidas (hasta esa espiral de Seurat que nos mete en el fondo del cuadro).

De la composición y la perspectiva en Velázquez se han dicho muchas cosas: la entrada en diagonal de sus caballos sería un artificio perspectivista: en *Las Meninas* aparece una diagonal (yo creo que inimportante) que forjan las figuras de Nicolás Pertusato, Mari-Bárbola y doña María Isabel de Velasco. Pedro Rocamora advertía hace poco que la composición de *El cuadro de las Lanzas* realiza un aspa, no enhiesta, a la manera clásica, sino tumbada: la línea que va del caballo del primer término de la derecha a la cabeza del caballo de la izquierda se cruza con la línea que une los dos grupos de lanzas (en todo caso, me parece, esta línea uniría los dos grupos de soldados). Pero ahí se había hablado más bien de una composición en U, y se ha comentado siempre la afición de Velázquez a la composición en círculo cerrado (*Los Borrachos: La Fragua de Vulcano*) o incompleto como en *Las Meninas*, donde la posición real de los Reyes cerraría el círculo.

Alguna cosa más, matemática, hay en Velázquez. Alpatoff ha indicado, en torno a la cabeza de la infanta Margarita en *Las Meninas*, que Velázquez se ajustó al número áureo o divina proporción de Lucca Pacioli que Jacques Villon va a reintroducir en el Neocubismo.

Pero en tanto que la composición circular es patente en *Los Borrachos* y *La Fragua de Vulcano*, yo creo que los cuadros de la última época —y esa es su fortuna— escapan a toda regla. Los personajes no guardan un orden rígido. Se acercan o se alejan entre ellos movidos por su propio quehacer o sus pulsiones. Y hay, entre ellos, espacio vivido, esa singular manera del espacio en que la matemática no cuenta, en que los hombres se acercan o se alejan por su quehacer y sus pasiones; ese espacio que crea una especie de cohesión, de solidaridad entre nosotros, y produce al mismo tiempo una cierta separación, una cierta amplitud entre unos y otros. Todos cuantos estamos aquí ahora, en este aula, formamos parte de un todo, somos un conjunto con una cierta cohesión: pero al mismo tiempo cada uno está individualizado, cada uno está en lo suyo: unos captan unas palabras mías, otros otras, y algunos están pensando en sus cosas. Hace mucho tiempo que los pintores quieren que el cuadro sea un todo, que haya una cierta cohesión entre sus figuras y eso es la composición; pero al mismo tiempo que las figuras conserven una cierta individualidad, que haya

entre ellas una cierta amplitud, y eso es el aire y la perspectiva: que dentro de un destino común se haga patente el destino individual. Las figuras de *Las Meninas* están bien coherentemente agrupadas; pero si se desagrupan, como ha hecho Picasso a su manera, la infanta sigue siendo la infanta, doña María Agustina una menina reverente, doña Marcela de Ulloa y don Diego de la Escalera gente oscura, y Nicolasito Pertusato un enredador. Y los Reyes —que cerrarían el círculo— están ahí de mirones porque, de verdad, ellos son ajenos a esa escena movida y graciosa.

Y en la perspectiva están jugando también cosas nuevas. Están jugando, sobre todo, la luz y el color. Un doble juego de luz, para evitar los relieves, deja en medio un espacio amplio y hondo. Y el color: esos verdes y esos azules de los fondos velazqueños. El ha sabido antes que Seurat que el verde y el azul son colores recesivos: llevan la mirada al fondo, a lo lejos, tal vez porque son, de siempre, colores de inmensidades: del cielo y el mar.

Velázquez es un precursor del espacio ahondado de Seurat; pero tal vez sin él no se comprendiera tampoco ese «espacio lanzado» hacia el espectador de Degas que revive ahora en Esteve, Pignon, Gischia de otra manera: la luz viene de todos los sitios, no hay sombras proyectadas y la figura parece ascender en un espacio alejado, inestable y flotante —otro modo de ascensión que en Buffet— (Francastel).

En cuanto al tiempo... Se ha dicho, con razón, que una de las maneras con que Velázquez trata de salvar la realidad corruptible que nos rodea es eso de eternizar lo efímero (Ortega). Cuando Velázquez se coloca ante la rueda de la rueca de *Las Hilanderas* no trata de pintar la rueda de una rueca objetiva, ni siquiera la singularidad de esa rueca, sino —más aún— la singularidad de la rueda en un instante, en el presente irrepetible. Pero ese presente denuncia una presencia: la del pintor, porque el antes y el después requieren la presencia de un hombre que trocee el tiempo impasible, el tiempo de fuera, ajustándolo a su vivir. Por eso deja sólo unas líneas circulares —el testimonio de ese ahora vivido por el artista—, y desaparece el resto de la rueda. Otra vez despoja a la realidad de elementos, deja la realidad en lo que vemos —no en lo que sabemos— para hacerla ...uno no sabe ya si irreal o real de verdad. Uno no sabe del todo si el caballo al galope tiene veinte patas, o se hace ligero como el viento y no tiene ninguna.

Por eso se dice que es el pintor de la fugacidad, de lo pasajero, del movimiento, de la instantaneidad. Y «el mundo comienza a estar visto fugazmente, o si se quiere entrevisto» (Rocamora).

Pero nos hemos acostumbrado a llamar instantánea a lo menos instantáneo del mundo: a esas fotografías de grupos acicalados que, después de pensarlo muchos días, tienen que esperar preparados, bajo la impaciente mirada del fotógrafo, a que llegue el último que aparece a lo lejos abrochándose los botones del chalero. El grupo es tan estable, tan inconvencional, tan contumaz como una roca. Y la instantaneidad de las máquinas fotográficas no se hizo para eso, sino para captar, en un descuido, lo fugaz y eternizarlo.

También la fugacidad, la instantaneidad, el tiempo pueden decirse de muchas maneras. En el cubismo, reuniendo instantes diversos como si fueran coetáneos; en el futurismo, pintando 30 piernas a una bailarina. En Velázquez, como en una instantánea de verdad, con la corveta del caballo que está a punto de no ser. Un segundo más, y ese y cualquiera de los cuadros de Velázquez de la última época se disgrega, se deshace. La graciosa reverencia de doña María Agustina Sarmiento está a punto de cumplirse: la infanta va a tomar el búcaro —no se sabe como no lo ha tomado ya—; el perro, hartado, va a pasar de la indolencia a rebelarse contra Nicolásito, los Reyes van de paso por allí, y el Sr. Nieto va a acabar de descender la cortina de un momento a otro. Eso —como lo de la rueda de Las Hilanderas, tan certeramente analizado por Laín— es una instantánea: no Doña Juana la Loca por Pradilla en que parece que el féretro ha echado raíces y el muerto se va a quedar «a vivir» allí; pero tampoco Los Borrachos en que un grupo de haraganes parece que se ha puesto allí para eso: a retratarse para un carnet de familia.

Como el espacio vivido nos solidariza e individualiza a un tiempo, la gran paradoja del tiempo vivido radica en este conjugar diestramente el momento y la Eternidad. Y Velázquez —que en las Hilanderas apresa un momento del tiempo, la fugacidad—, en los Paisajes de la Villa Médicis se diría que ha pintado— por encima del tiempo— la quietud y la calma, lo impercedero y eterno.

Se diría que una de las características del expresionismo apasionado es la riqueza de autorretratos. El pintor trata de entrar en el cuadro tan en serio que acaba por meterse de verdad. Frente a los pintores viejos que apenas se atrevían a ponerse allí disimuladamente, el barroco favorece la proliferación del autorretrato (recuérdese por ejemplo a Rembrandt) que va a encontrar su culminación en el campo abonado del narcisismo expresionista.

De todos modos hay pocos autorretratos de Velázquez. Si no se ha escapado a Justo ninguno: el de Las Meninas; el del Capitolio; el del

Museo de Valencia, los dos de los Oficios... Si se le cuenta en el arranque del autorretrato convengamos —recordando los innumerables autorretratos de Van Gogh y de Munch— que él fué más bien discreto.

Aunque se haya dicho mucho de los pintores modernos, la inquietud y la diversidad es cosa de todos los tiempos. Lo que no suele verse —porque la mirada ama las superficies— es que, por debajo corre una bulliciosa vena continua. También en Velázquez: como la muerte da sentido a una vida, su obra última ilumina toda su pintura.

Fué un observador, un experimentador, un estudioso, un eterno inquieto en la línea que va de Leonardo a Goya y Picasso. Y son bien conocidos sus rectificaciones y sus arrepentimientos, y sus estudios con el mozalbete sevillano como modelo, o de la pintura de los maestros, incluso de Rafael aunque no le gustara.

Eso no es nada típico, porque todos —o casi todos— los grandes pintores modernos estudiaron a sus clásicos, de visu, como copistas o desde el ángulo de sus innovaciones. Ello constituye como un homenaje de los nuevos a los viejos pintores. Pero acaso ninguno ha recibido nunca un homenaje tan halagador como el que ha tributado a Velázquez un pintor tan poco dado a los halagos como Picasso que ha dedicado a Las Meninas 45 estudios, no copiándolas, sino tratando de experimentar qué ocurriría en ese cuadro —modelo de perfección— si se aísla, se desplaza o se sustrae una figura; cómo cambia la luz: cómo una figura puede espiritualizarse... Picasso ha rendido a su manera —aunque no se entienda a veces su lenguaje— el mejor elogio a la perennidad de la obra de Velázquez. Y, en su homenaje, ha sustituido una y otra vez al dogo de Las Meninas por su propio amado perro.

Tal vez, si yo no fuera tan descreído para las murmuraciones, podría encontrar aún una conexión entre Velázquez y la pintura moderna en su desinterés —al revés que en la pintura romántica— por sintonizar con el espectador. Pero yo estoy seguro de que eso es una visión superficial del problema. Lo que pasa es que ni uno ni otro buscan la sintonía melodramática, sino esa otra forma de comunicación callada, serena y digna que es calidad de espíritus elevados. Y Velázquez tuvo la fortuna de poder pasar por la vida sin hacer concesiones a lo mezquino, tal vez porque sirvió a un solo señor —y no a la gente— en medio de todo generoso.

Lafuente titulaba su conferencia de este verano en Santander: «Velázquez o la Salvación de la Circunstancia», y le veía pintando su mundo en torno, sólo su mundo en torno, vertiéndose hacia él. Y yo había dicho que, en nuestras realizaciones, no se trata de «adecuarse mansamente, sumisa-

mente a la situación del contorno fija e inconvencible: sino que lo único que ha de ser fijo e inconvencible es mi autenticidad, y en vez de adecuar mi yo a mi circunstancia, mi quehacer consiste en elegir, de mi circunstancia, la posibilidad adecuada a mi yo». Una tarea, desde luego nada fácil. Pero Velázquez eligió certeramente de su circunstancia, de su mundo —cuando pudo elegir —bufones y enanos, cacharros humildes y gentes plebeyas. Y los trató como a Reyes. Porque la nobleza, la dignidad, la sobriedad y el decoro; la comprensión, el sosiego, la serenidad y la melancolía, el respeto y el amor inundaron al mundo en torno, pero desde el alma de Velázquez

Quedan por decir muchas cosas de las concomitancias entre Velázquez y la pintura moderna: Mi cuadro —y bien sabe Dios que no lo hice por adecuarme a la situación, sino porque no lo supe hacer mejor— está pintado con pinceladas sueltas, borrones, manchas distantes; es una pintura inacabada. Pero así se queda... con la certeza de que vosotros váis a poner en el cuadro generosamente todo lo que le falta.



PICASSO: *Las Meninas*



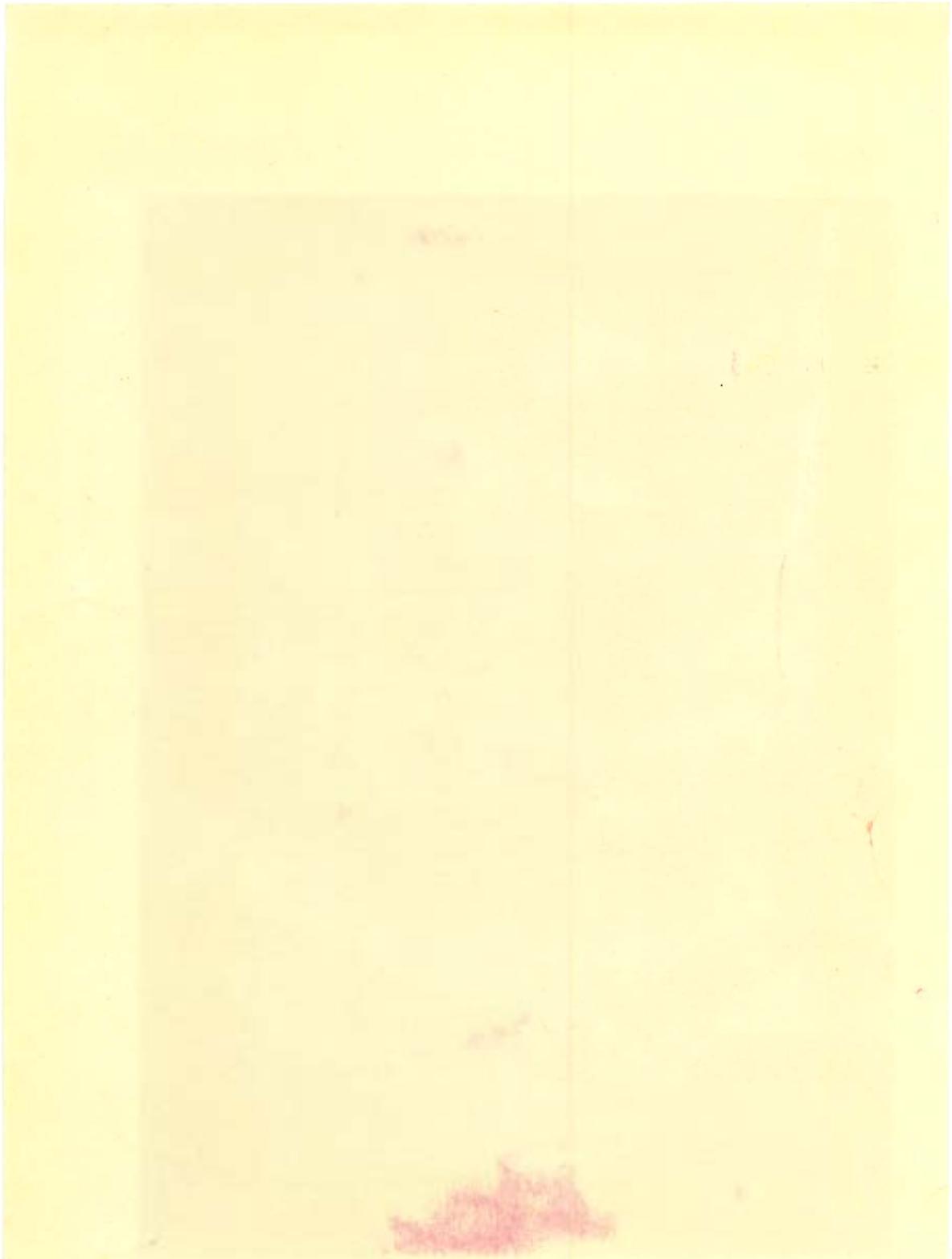
PICASSO: *Las Meninas*



FICASSO: *Las Meninas*



PICASSO: *Las Meninas*



(Reproducido de la obra «Picasso. Las Meninas y la vida»,
por gentileza de la editorial Gustavo Gili, Barcelona)