

LA ESPIRITUALIDAD DE VELAZQUEZ

CONFERENCIA LEIDA EL 23 DE SETIEMBRE DE 1942

EN EL CURSO DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO

POR

F. J. SANCHEZ CANTON

Lo que hube de intentar haceros ver respecto al Greco, intento que hoy lo veais respecto de Velázquez: si bien pudiera decirse que lo mismo, pero... todo lo contrario.

Si el Greco, pintor expresivo, emotivo, idealista, en suma, presenta en sus obras una faz ancha de realidad y de belleza formal, confío que hoy quedará patente que el pintor prototipo de realistas mojó con frecuencia su pincel en la emoción, tembló ante infortunios y dolores y puso, al crear sus obras, esfuerzo reflexivo, trabajo mental.

A diferencia del Greco, cuya fama póstuma se oscureció durante dos centurias (la XVIII y la XIX), Velázquez logró ya en vida aureola de gran pintor y en su gloria no ha habido menguas. Artista oficial desde los veintitres años, todavía más que artista áulico, amigo del Conde-Duque de Olivares y del Rey Felipe IV, más de una corte le acogió propicia—que en la papal obtuvo éxito sor-

prendente para un artista no italiano.—No se le regatearon honores ni provechos y, a más de los muy conocidos de los cargos y gajes palatinos y de la venera de santiaguista, alguno apenas comentado y, sin embargo, muy significativo, como la excepción acordada por el Reino en Cortes en 1634 de que por «esta vez» se consintiese el paso de una vara de alguacil de corte, suspendiendo la condición de millones que prohibía semejantes pasos. ¿Se quiere más solemne demostración del general aprecio? Y adviértase que entonces Velázquez apenas había cumplido la mitad de su vida y, desde luego, había recorrido mucho menos de la mitad de su carrera artística.

Tratadistas y poetas le celebraron mientras vivía y la muerte no trajo olvido para su nombre. Los pintores barrocos reverenciábanle y del más exagerado de todos ellos, Lucas Jordán, es la frase de llamar a *Las Meninas* «la Teología de la Pintura.» Pasado un siglo, el corifeo del neoclasicismo en España, el bohemio Antonio Rafael Mengs, gran teórico y práctico del academismo, escribe análisis encomiásticos de cuadros de Velázquez en su famosa carta a don Antonio Ponz. Al hablar de *Las Hilanderas* dice «que parece no tuvo parte la mano en la ejecución, sino que se pintó con solo la voluntad.»

Su fama se ha mantenido sin altibajos; aunque a veces se exhiban recortados sus títulos. La crítica no acostumbra a ser generosa; hay siempre en ella algo cicatero; por su carácter, que tiende a la restricción, se niegan al magno artista dotes que procuraremos devolverle hoy, restitución que, como en el caso del Greco, nos consentirá ampliar los puntos de vista y los motivos de goce.

Entre las diversas funciones que en la creación artística tienen cometido son, unas, de orden eminentemente espiritual, en tanto otras caen dentro del campo sensitivo, como la agudeza visual y la fantasía. El predominio de aquéllas o de éstas caracteriza las diversas personalidades. Pero, sería desatinado—y en él se incurre con

frecuencia—suponer artistas excelsos tan imperfectamente dotados que dentro de su genialidad no coexistan facultades que no se excluyen, ni siquiera se estorban.

Con esta actitud comprensiva debemos examinar las contrarias opiniones expuestas sobre Velázquez, no sólo por alguien que, excepcionalmente y con violencia, expresó sus juicios, sino por quienes, conocedores excelentes y admiradores sinceros del gran pintor, dibujaron de él una silueta deficiente, truncada.

Al referirme al Greco citaba de pasada el *Viaje español* del crítico alemán Julio Meier-Graefe, escrito en los primeros años del siglo presente, libro en el que, puede decirse, comienza la exaltación del Cretense a expensas de Velázquez, postura crítica absurda e ineficaz, como si no pudieran lucir parejos y sin detrimento astros de tal magnitud.

Meier-Graefe llega a Madrid para estudiar a Velázquez en «su casa», en el Prado. Entra en el Museo un 15 de abril y escribe: «Desde el primer momento en la sala de Velázquez sentí que algo doloroso y ridículo había sucedido». Sería prolijo seguir paso a paso los grados de esta decepción sufrida por el conocedor alemán, decepción pronto compensada con el *descubrimiento* del Greco. El 25 de mayo escribe desde Granada: «Todo lo que, razonablemente, se comprende bajo el nombre de Velázquez es una porción del Greco», afirmación despectiva que no he de discutir.

Otros conceptos del viajero revisten todavía dureza mayor: «La visión de Velázquez produce un efecto superficial, porque su colorido lo es». «Es artista descriptivo, superficial; da él eco de una existencia sin revelar la suya propia». De regreso Meier-Graefe de Andalucía, Norte de Africa y Levante, ya de nuevo en Madrid a primeros de julio, llega a motejar a Velázquez de «charlatanismo académico» y dice que «halla su habilidad siempre sin interés».

Sorprende, en verdad, saña tan descomedida en un germano, por raza, sesudo y no se explica más que por el choque violento con una realidad, destructor de la ilusión alimentada sin descanso.

Descuéntese, además, cuanto haya de exageración y no se olvide que las observaciones transcritas constan en unas cartas que, aunque no sea seguro que se escribieran sin pensar en publicarlas, es innegable que registran impresiones más que conclusiones. Con todo y con eso, los juicios de Meier-Graefe vierten con acritud ideas en cierto modo dominantes a la sazón entre panegiristas del pintor, aun entre quienes mejor creían conocerle, que cada época ve los problemas desde un ángulo peculiar y, justamente, ésta es una de las características que la definen.

El libro más concienzudo sobre la técnica de Velázquez, el de Beruete *senior* que se publicó en 1898, lleva un prólogo del pintor francés Leon Bonnat y ya en él pueden leerse conceptos laudatorios, en cierto modo restrictivos: «traduce— escribe— cuanto ve sin distinción, con un rigor implacable»; «nadie—añade— mejor que él sabrá resumir en varios trazos una cabeza, un paisaje... y cuando consigue dar el aire, el tipo, el carácter de un personaje queda plenamente satisfecho». 'Pinta la naturaleza como la ve y como ella es'. Podría agregar otros pasajes, y más sintomática que esta repetida cantinela de verdad, natural, realidad, etc., etc., me parece la ausencia total al hablar de Velázquez de cuantos vocablos declaran espiritualidad y emoción.

El mismo Beruete, atado en todo el libro a la técnica, a la factura, incide en exclusivismo análogo. Así, por ejemplo, con esta ingenuidad transparente habla de *Los borrachos*: «La novedad de concepción prende el espíritu del espectador, que se pregunta si el autor ha querido realmente pintar una escena mitológica, o si el asunto de esta bacanal no fué más que un pretexto para fijar sobre el lienzo, en un grupo animado, algunos de los pícaros más conocidos de la época». Después habremos de comprobar cuánto más honda y compleja fué la elaboración del lienzo.

De lo dicho por Beruete a afirmar que Velázquez fué una máquina fotográfica excelente, no hay más distancia que la que impone la admiración respetuosa al genio, que a Meier-Graefe no coar-

taba. En el fondo no hay más que la incomprensiva falta de amplitud generosa, acostumbrada en el ídola de la técnica.

No creo que haya que acumular más textos. Como en el caso del Greco tropezamos también con un tópico exclusivista: «Velázquez pintor de la realidad».

Adviértase, en primer término, que el tópico es más peligroso porque sería exacto si se interpretase rectamente; pero, su aplicación usual restringe su verdadero y total significado. Me explicaré:

El término «realismo» no excluye el de «espiritualidad». Para definir y calificar nuestro arte del siglo XVII, en su primera mitad especialmente, debe preferirse el concepto «realismo» al que se da como su homónimo, vulgarmente, «naturalismo». El valor de este vocablo está viciado por haber sido denominador de una tendencia literaria y artística del siglo XIX, e induce a error. No son reductibles Mateo Alemán y Zola, Courbet y Ribera.

El realismo, entendido según indico, conviene no sólo a nuestro arte de los reinados de Felipe III y de Felipe IV, sino que es el más apropiado caracterizador de artes y letras de España en muy distintas épocas.

El contacto con la realidad vivifica nuestro genio a lo largo de su historia. Así nuestra poesía romance se inicia con el *Poema del Cid* donde lo fantástico no tiene cabida. Los más sencillos sucesos se pintan con verdad máxima y por móviles puramente humanos se interpretan y explican. A diferencia de cualquier poema extranjero, anterior, de su tiempo, o posterior en el *Cantar del Cid* todo es natural y claro. En la atmósfera límpida de Castilla las cosas y los hechos se precisan con su verdadera fisonomía. Nada ocurre por arte de encantamiento y la intervención divina, si todo lo preside, aún en casos milagrosos obra sucesos sencillos, naturales. El sol intenso desvanece las nieblas del maravilloso nórdico y un sentir nacional devoto y sin complicaciones se complace en acercarse a sí los poderes celestiales; española fué Santa Teresa que escribió «de

cómo Dios anda entre los pucheros de la cocina». Mas, esto no arguye incapacidad para, ni exclusión de la espiritualidad; sí, diversa forma de manifestarla.

Carlos Vossler, el gran hispanista, define el realismo artístico como «resistencia a la inmediata expresión de sí mismo, como repugnancia al desnudo subjetivismo». Hemos de ver la manera mediante la que Velázquez «el realista» revela su íntimo sentir, «la inmediata expresión de sí mismo» y, por tanto, o no le cuadra el dictado corriente—y ello fuera inverosímil—o, lo más cierto, la definición de Vossler peca de estrecha.

Al realismo velazqueño y quizá a todo el realismo español, cabría calificarlo de «integral». Labora sobre la realidad tangible, mas no se detiene en su corteza; penetra en ella, y le infunde vibración espiritual; compárese nuestra pintura con su contemporánea en pleno florecimiento, la holandesa (excepción hecha de Rembrandt) y el cotejo esclarecerá la diferencia que procuro dejar sentada.

*Un tratadista español, Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, parece que responde a la afirmación de Vossler cuando expone «cómo el retrato ha de declarar quién es el retratado y quién el retratista». Siglos después, se ha observado la circunstancia de que los grandes retratistas se retratan a sí mismo al retratar a los demás. Y la indicación de Pacheco es preciosa, ya que el retrato es la esfera del dominio propio de Velázquez; sus mismos cuadros «de asunto» son reductibles a grupos de retratos; desde los de aquel muchacho sevillano, que según cuenta su suegro, servíale de modelo para los bodegones pintados en la niñez y en la adolescencia, hasta la *Doña Margarita*, vestida de blanco plata y de color de rosa, que será su testamento pictórico, la producción se inicia, se desenvuelve y se cierra con retratos aunque el diseño del pintor no fuera siempre tal.

Conviene dejar establecido para contraste aleccionador que el retrato era teóricamente un género en cierto modo subalterno. Confírmalo el ver que en el aludido libro de Pacheco se consagran seis capítulos a la pintura devota y, en cambio, otro lleva este títu-

lo abrumador: *De la pintura de animales y aves y pescaderías y bodegones y de la ingeniosa invención de los retratos del natural*, mezcolanza inverosímil y desdeñosa, pese al epíteto que acompaña a la *invención*.

Confesemos que entonces merecer el remoquete de fiel retrador de la realidad no era, envidiable entre pintores.

Y, si así era—se advertirá—¿Cómo Velázquez ocupó el puesto señero que sabemos?. ¿Cómo recaudó el tributo admirativo, casi unánime de sus contemporáneos?—y digo *casi* para quienes recuerden las transparentes alusiones de su colega Vicente Carducho, explicables por rivalidad y oposición en las teorías artísticas profesionales—.

La respuesta a estas objeciones se encontrará al probar que Velázquez fué mucho más que un fiel aprehensor del natural. Lo vieron sus coetáneos. Procuremos acercarnos a él por si también lo percibimos.

Hoy contamos para ello con elementos que, añadidos a sus pinturas, consienten penetrar en su intimidad. Me refiero a los que suministra el inventario de su morada en una dependencia del Alcázar viejo de Madrid, que acabo de publicar, completando el interesantísimo de los libros que poseyó, impreso por Rodríguez Marín—descubridor de estos documentos—y estudiado por mí en el *Homenaje a Menéndez Pidal*.

El instrumento notarial nos introduce en su hogar, abastecido, casi lujoso. Adornábanlo obras de arte propias y ajenas, muebles costosos que en su interior guardaban plata labrada y ropas ricas. Vaciados de estatuas clásicas y libros selectos, que se estimarían superfluidades en la casa de un ingenio lego y poco dado al cultivo del espíritu, (según se estila al hablar de él), ocupaban razonable espacio en su hogar.

Es hora de decir que a Velázquez concédesele, a lo sumo, con-

ciencia artística escrupulosa, técnica de lento andar, aunque segura, y nobleza y distinción al tratar los temas; y es habitual negarle unción religiosa.

Estimo excusado prevenir que no caeré en el dislate de presentarle en la clase de pintor místico—como el Greco—, o ascético, siquiera,—como Zurbarán—o, meramente, devoto—como Murillo. Mas, fuera injusticia flagrante desdeñar por carente de auténtico fervor la serie de sus cuadros de asunto religioso, que no es exigua dentro de la suma corta de sus pinturas. Sin embargo, no callaré que podría alegarse un reparo en contra; ya al publicar su inventario subrayé que entre sus libros no se registran más que dos de devoción: *El microcosmo y gobierno universal del hombre cristiano* de Fray Marco Antonio de Camo y *De la pasión de Nuestro Señor Jesucristo* de Lucas de Soria. La fuerza del reparo es escasa; para Velázquez la religión estaba en el sentimiento y en la práctica; la firmeza de su fe no precisaba de textos. Actitud semejante se daba con frecuencia entre nuestros mayores, más fervorosos que leídos.

Los cuadros religiosos de Velázquez son no menos de catorce entre los ciento diez que reconoce por de su mano el más severo catalogador de sus obras, mi malogrado amigo Juan Allende-Salazar. A este número hay que añadir una media docena identificada después de la publicación de su depurado repertorio, entre ellos uno religioso, el *Santo Tomás* del Museo de Orleans.

En todos ellos se advierte que, por debajo de la verdad y de la dignidad con que los temas han sido tratados, fluye en los más la emoción, no gesticulante, antes bien, contenida, como era esperable del temperamento del gran pintor. Y esto no es sello único del *Cristo* pintado para San Plácido, que quienquiera aduciría por excepción, sino que está patente en ejemplos anteriores y posteriores de innegable elocuencia.

Entre los cuadros juveniles el de *Cristo en casa de Marta y María* del Museo de Londres, robustecería el juicio vulgar que impugno, pues, desde luego, el pasaje evangélico sirve de mero pretexto para un ensayo más de pintar realidades y es el primer estudio para

relacionar dos ámbitos iluminados por luces diferentes, problema suscitado, tal vez, al artista mozo, agudo escrutador de dificultades técnicas, por el efecto de un cuadro colgado en la pared; que eso parece en el lienzo de Londres la escena que se supone en la habitación contigua. El problema había de encontrar resolución pasmosa en *Las Hilanderas*. Sea lo que se quiera, el hecho es que ni sentimiento ni emoción resplandecen en la obra.

De fecha cercana, si no es del mismo año, *La Epifanía* del Prado, datada en 1619—cuando el pintor entraba en la veintena,—imprégname ya de honda emoción que, estoy seguro, comunicará a todos el hermoso pormenor fotográfico del rostro de María.

Los peregrinos de Emaus del Metropolitan Museum de Nueva York muestran una concentración espiritual que tampoco será discutida.

De 1623 el lienzo del Palacio Arzobispal de Sevilla, *La imposición de la casulla a San Ildefonso* si, a primera vista y sobre todo por fotografía, el partido de luces y la expresión del santo Arzobispo despierta el recuerdo del Greco, el parentesco es muy superficial; y el grupo formado por la Virgen y las Santas que la acompañan no depone en favor del sentido profundamente religioso de don Diego.

Avances en su formación declara el extraño lienzo de *Cristo después de la flagelación*, también de la National Gallery inglesa. Repárese en la sentida expresión del niño arrodillado; mas, sobre esta pintura deseo comentar un aspecto inadvertido y de importancia al investigar acerca de la espiritualidad de Velázquez, que nos instruirá respecto a la elaboración, compleja y eminentemente intelectual, no de simple observación del natural, de sus obras.

Es la composición aquélla entre las partes de la pintura que exige más reflexión y mayor esfuerzo consciente; selección y orden, intención y equilibrio, operaciones y caracteres todos de índole mental. Hace tiempo que preparo un estudio sobre la composición en los cuadros de Velázquez y creo que en él quedará claro cómo siempre tiene origen próximo o distante, directo o me-

diato y quizá no responde nunca a inspiración súbita y casual, porque su genialidad poseía las características de la de los artistas clásicos; elaboradores incansables sobre formas preexistentes. Velázquez fué un pintor para quien la inteligencia y su cultivo significaban, por lo menos, tanto como la percepción visual, y la retentiva, y la destreza con el pincel.

Sin que haya de entrar en el desarrollo del tema, para muestra, probaré que el cuadro de Londres está basado, puntualmente, en uno anterior de Roelas, que describe así el Inventario de 1616 del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid.

«Un Christe azotado, en carnes, muy llagado, con las manos atadas, echado en el suelo, con un ángel y un alma al lado de la columna y en lo alto un letrero que dice: Alma duelete de mí— que tu me pusiste así».

¿No es verdad que si no supiésemos que el lienzo de la National Gallery es de Velázquez y que tuvo que pintarse años después creeríamos que era el descrito en el Inventario de 1616? ¿Puede nadie dudar que éste suscitó la composición de aquél? ¿Y no es esto revelador del procedimiento de Velázquez al componer una arquitectura pictórica, valga la metáfora?

Tanto se ha hablado y escrito acerca del Cristo del Museo del Prado que fatigaría por ocioso cuanto pudiera agregar. Se da por singular entre los cuadros religiosos de su autor y, sin embargo, se da, asimismo, como excepción entre los Cristos españoles, más emocionantes y más ensangrentados. Y esto, quizá porque no se aprecia debidamente el momento en que se pintó. Regía a la sazón, tanto en la literatura devota como en el arte religioso, la dominante de la contrareforma y su sentido era menos áspero y más próximo a la sensibilidad apacible que el de los tiempos de edificación y de lucha que habían precedido. Tampoco los Cristos de Rubens y de Van Dyck sangran; y Velázquez, que en 1628 había trabado amistad con Rubens, no fué ajeno a su influjo, antes por el contrario, lo recibió y transparece en sus pinturas.

Por otra parte, es bien sabido que las emociones se traducen

de modo peculiar. No todos lloran a gritos y Velázquez era siempre mesurado en la expresión. Ante la soberana cabeza del *Cristo*, si se evoca la de María en la *Adoración de los magos*, separada por varios años de incesante progreso, se comprobará cómo el pintor permanece fiel a su manera de expresarse; con acierto extraordinario en ambos rostros la mirada se ha velado. Y ello es tanto más significativo de su subjetividad, si se advierte que Velázquez siguió como pauta para pintar su *Cristo* otro sobre tabla pintado por Pacheco y, precisamente, modifica el modelo en esta nota de suma espiritualidad.

Todavía calidades de mayor hondura, en este aspecto del genio de Velázquez, pueden señalarse en el magistral lienzo *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*. Aquí nos sorprende el pintor con un desarrollo del tema valiéndose para la variedad de escenas sucesivas de los diversos planos de un paisaje, utilizado a manera de escenario de un auto sacramental, procedimiento de artista primitivo que argumenta con vigor contra el tópico del realismo a ultranza. Sin contar como objeción, nada leve, con que, por añadidura, al componer el cuadro en su escena principal siguió como precedente el mismo asunto según lo realizó Pintorriochio en una sala de los departamentos del Papa Borja Alejandro VI en el Vaticano. Si de esta complejidad reflexiva pasamos a examinar cómo están expresados los sentimientos de los ermitaños, reparemos en la emoción de la última visita, cuando encuentra San Antón a los leones cavando la sepultura para el cuerpo de San Pablo y admiramos la expresión de éste en la escena central; ante ellas cabe preguntar: ¿pintaba Velázquez sólo lo que sus ojos mortales alcanzaban a percibir?

No habré de referirme a los demás cuadros religiosos del pintor y al paso mencionaré el de Orihuela, que hasta hace pocos años no se ponía bajo su atribución y hoy se acepta por obra suya. Si lo es, la complicación constructiva, casi barroca, del asunto *La castidad de Santo Tomás de Aquino*, apoya la actitud contraria al supuesto simplismo realista.

En lo sucesivo, al acercarnos a las pinturas religiosas de Velázquez, espero que rechazaremos el juicio frívolo sobre su carencia de unción, sobre la elaboración rudimentaria y elemental de sus composiciones, para percibir, en cambio, estos íntimos y hondos valores espirituales.

Posición análoga cabe ganar ante los demás géneros.

Copié al comienzo lo que escribe Beruete de *Los borrachos*. Para él es cuadro sin intención superior a la de retratar a varios hampones y sin elaboración artística, propiamente dicha, fuera de la ejecución material, admirable: no lo dice, pero deja entender su sospecha de que la composición salió por acaso.

Si procuramos antecedentes, descubriremos que entre los cuadros del Alcázar madrileño había en 1600 uno con «Baco con paisaje y una cinta de un sarmiento y hojas, con un jarro en la mano» que pudo dar la primera idea para el protagonista del velazqueño. Antecedente más directo, sin embargo, puede aducirse. En la relación de una fiesta celebrada en el palacio de Bruselas, ante los Archiduques, se describe un «número» cuya semejanza con el vigoroso lienzo es por demás chocante: compruébese delante de una reproducción:

«el dios Baco.... que parecía estar desnudo.... caballero en un tonel, con muchas guirnaldas de parras..., por arracadas traía dos racimos de uvas.... llevando alrededor ocho mancebos que le venían haciendo fiesta».

Si envejecemos algo a cinco de estos personajes tendremos literalmente descrita—salvo la coronación del de primer término—la pintura de Velázquez. Tal vez de la alegre fiesta bruselesa habría un cuadro, una estampa, un dibujo, además de la relación.

Eso es cuanto al origen de la composición, que si quisiésemos penetrar en el significado, en la intención de la obra de arte ¿qué carga espiritual no advertiríamos?. Tendríamos que relacionar *Los borrachos* con la españolísima tendencia humorística y crítica res-

pecto a la Mitología, visible en Cervantes, y sobre todo en Góngora y en Quevedo; posición intelectual que también confirmaríamos en otros momentos del desarrollo de Velázquez, tanto en *La fragua de Vulcano* como en el *Marte*, si su estudio no nos condujese demasiado lejos.

Enlázanse estrechamente con los temas mitológicos las figuras aisladas de *Esopo* y *Menipo*, por más que en ellas solo la denominación se tiña de humorismo, y la concepción y la factura los emparenten con la serie de los bufones.

He aquí otro cariz del alma de Velázquez que apenas ha sido subrayado. Créese por muchos que el gran pintor objetivo, realista, era impasible observador sagaz del natural y que, envuelto en el ambiente cortesano, desentendíase del dolor de sus modelos. No ha faltado quien le acuse de crueldad por haber sido retratista de locos y bufones, las «sabandijas de Palacio», aquellos seres anormales a los que la costumbre nacida en la Edad Media—hoy difícil de comprender—daba, junto con un bienestar material innegable, la misión triste de divertir a los poderosos. La réplica a tales juicios es muy sencilla: véanse los rostros de los retratados por Velázquez y habrá de reconocerse el temblor emocionado, la simpatía compasiva, el calor humano con que los inmortalizó. No, no fué Velázquez un frío analista del natural, un disector implacable: fué su intérprete vibrante y su pasión no necesitaba aspavientos y desproporciones para hacerse patente.

Entre los retratos de bufones son tan conocidos los del Prado que huelga presentarlos y aún citarlos, acaso ninguno demuestra con mayor claridad este espíritu, contenido pero emocionado, que el lienzo del Museo de Boston en que aparecen el Príncipe Baltasar Carlos y su enano, el antes llamado «Niño de Vallecas» y que hoy sabemos se llamaba Francisco Lizcano, y que era vizcaino. Nada hay, no ya de caricaturesco, ni siquiera de rebajamiento en el niño infeliz; su cabeza es deforme y su cuerpo, contrahecho; la expresión triste y digna, el cetro bufonesco y la manzana, símbolos de una realeza de burlas no hacen reír. Un sentimiento de suave melancolía se ex-

tiende por el lienzo; no, no es frío copista de la realidad el pintor que así acierta a comunicarlo al contemplador.

Para indagar otros aspectos de la genialidad del artista extraordinario acudiré a *La vista de Zaragoza*. No me detendré en el problema de cuál es la parte suya y cuál la de su yerno Mazo en la ejecución de la pintura; indicaré, de pasada, que en mi opinión lo más típicamente velazqueño es el fondo, la ciudad y que en los grupos del primer término y en los embarcados se ve la paleta menos luminosa y la pincelada más premiosa de Mazo. El lienzo interesa aquí solo en cuanto concepción del asunto. Esta, además de darnos una nota íntima, explica al propio tiempo una modalidad española.

¿*La vista de Zaragoza*? Si y no. La aclaración es obvia. El cuadro, que representa a la ciudad, no se encargó para topografiarla. La pintura se encargó para conmemorar la entrada en ella del Rey Felipe IV y del Príncipe Baltasar Carlos, que allí murió malogrando haces de esperanzas. Y como en los acertijos viejos cabría preguntar ¿en dónde están los personajes regios? Vemos caballeros, estudiantes, clérigos, vendedores, damas, el río con barcas, el puente en ruinas, los edificios zaragozanos... todo. Y ¿Felipe IV y su séquito? He cortado una fotografía para que los veáis, o mejor dicho, para que los adivinéis. Leves siluetas de carrozas y de soldados, figurillas diminutas; casi nada. Pensad lo que un pintor de Francia, de Italia, de Flandes desarrollaría en solemnidad parecida y el contraste no puede ser más violento ni mejor definidor de dos maneras de comprender la misión de la realeza. Velázquez prescinde de todo lo que era efímero y accidental en el festejo urbano y él, que tantas veces había retratado al Rey y al Príncipe, no se interesa en esta obra más que por la ciudad y por sus gentes y se hace intérprete agudo del sentir nacional respecto a la Monarquía; servicio estricto de Dios y de España no aparatosa estructura sobrepuesta.

Lo dicho nos conduce para que contemplemos a Felipe IV, que no puede darse de lado a su efigie al hablar de su pintor. Muchas veces lo retrató Don Diego, nunca con mayor majestad ni con más rico atuendo que a caballo, en el cuadro del Prado. El monarca—escribe Beruete—«está representado en la plenitud de todo su poder y de la grandeza, en el esplendor de un triunfo que no conocieron nunca los héroes más afortunados de los tiempos antiguos y modernos». Temo que no todos estéis de acuerdo; el párrafo del famoso crítico suena a inexacto y, un poco, a hueco. El retrato visto en detalle no es el de un triunfador satisfecho. Velázquez ha profundizado en el alma del Rey, no se ha detenido en su exterioridad y lega el documento psicológico más elocuente; sensualidad cansada; desgana de mandar; indecisión, tristeza... Que, contra la afirmación del propio Beruete, el pintor no se contenta con la naturaleza tal cual se presentaba a su vista «y si—según el mismo pintor-crítico—no usaba lentes de aumento que agrandasen las líneas» era porque abría los ojos del espíritu clarividente, más penetrantes que los corporales.

Este ahondar en las almas, este dar a personajes sin personalidad individualidad inconfundible y llena de misterio—que nadie suele concederle—se comprueba en tantas y tantas figuras de sus lienzos. Repertorio nutrido de ejemplos suministraría el de *Las Lanzas*, citado de continuo como dechado en la caracterización de la hidalguía en vencer y de la dignidad al aceptar el vencimiento expresadas en las dos figuras centrales del cuadro—acierto de un artista de noble espíritu—; mas no es esto lo que me importa hoy hacer ver, sino cómo entre los muchos retratados hay varios en segundo o en tercer plano a los que el pintor infundió una vibración espiritual honda; así a este joven holandés inmerso en la tristeza del vencimiento, perplejo ante el rumbo nuevo que la derrota había de marcar y al que el pintor hizo partícipe de su simpatía que, a manera de halo, circunda su apostura.

Como antes hube de señalar, caminaban parejas en el excelso artista la emoción sosegada al manifestarse y la elaboración refle-

xiva, apoyada en precedentes plásticos, de sus obras. En un trabajo juvenil—y perdóneseme la autocita—ya hube de advertir que en la rendición de la plaza de Breda no es seguro que hubiese habido la ceremonia de la entrega material de las llaves a Spínola. El único texto que habla de ella, el de Gonzalo de Céspedes, no fué seguido por Velázquez que, aunque parezca sorprendente, compuso el cuadro a la vista de un grabadito que ilustra el pasaje bíblico de la presentación por Melchisedech a Moisés de los panes de proposición. La estampa, con más o menos variantes, figura en distintas ediciones del *Antiguo testamento*, por ejemplo, en la de Lyon de 1558. En ella lo había descubierto antes de noviembre de 1920 el anciano profesor de español en Oxford D. Fernando de Arteaga, quien me dió la nota para que la utilizase; la interferencia de otros estudios obligó a retrasar su aprovechamiento; la incluí en un original que entregado para la imprenta y la traducción en 1930 no se ha publicado y habiendo coincidido en la observación del parecido entre las dos composiciones M. Paul Jamot lo dió a conocer en la «Gazette des Beaux Arts», aduciendo otro librito lyonés *Quadrins historiques de la Bible* (1553). Valga este tardío homenaje a la memoria del benemérito Sr. Arteaga, poseedor de una excelente biblioteca de libros antiguos, en especial clásicos españoles, que con generosidad estaba abierta a los estudiosos. El hecho puesto de relieve con esta confrontación revela los procedimientos del gran pintor, que sobre un suceso contemporáneo, y del que había sido protagonista Spínola compañero suyo de travesía cuando el primer viaje a Italia, y del que en Madrid no habían de faltar testigos presenciales, hace caso omiso de la realidad histórica inmediata, y busca inspiración para componer el cuadro en la olvidada estampilla de una Biblia con figuras. Desde luego, que no salen bien parados quienes no quieran ver en Velázquez más que un súbdito fiel del natural.

No se acabaría esta reseña si fuésemos deteniéndonos ante todas las quebras de la posición contraria y adujésemos los testimonios del libre ejercicio por el artista de una espiritualidad soberana

na al servicio de un ideal, por encima de las apariencias del realismo truncado que desconoce, u olvida, la mitad superior del hombre.

No prescindiré de subrayar con algunas consideraciones otro aspecto sugestivo, robustecedor de la tesis propugnada y que destruye, en algún modo, un juicio sobrado tajante de don Aureliano de Beruete y que se repite por aquella fuerza que se concede al tópico. La afirmación del famoso crítico dice así: «Velázquez no trabajaba nunca sin modelo».

Si ello fuese rigurosamente exacto, ¿qué explicación tendrían «los cuadros dobles»?

Explicaré el concepto.

Cuanto mejor se estudian las pinturas de Velázquez se descubre que, en bastantes casos, el artista, después de pintado un retrato con el natural delante, repite la figura recreándola, podría decirse. Que al hacerlo respondía a una convicción arraigada confirmase por la multiplicidad de ejemplos a lo largo de su carrera.

Citaré tres típicos e irrefutables.

El primero, de tiempos juveniles, es el retrato de Sor Jerónima de la Fuente, firmado en 1620. Lo pintó en Sevilla cuando la monja franciscana marchaba a fundar a Filipinas y se conserva con su dúplica, firmada también, en el convento de Santa Isabel la Real de Toledo. El cuadro no se conoció hasta 1926 en que se trajo a Madrid, creyéndolo obra de Luis Tristán y en la exposición de recuerdos franciscanos organizada por la Sociedad española de Amigos del Arte, habiéndose limpiado ligeramente apareció la firma. Pasaron los años, y después de los incendios de conventos en la primavera de 1931 el lienzo fué enviado al Museo del Prado por una autoridad judicial; con sorpresa grande se vió que venía acompañado por otro que lo repetía puntualmente—salvo levísimas variantes, verbigracia, el Crucifijo se veía en el segundo ejemplar un poco de perfil, percibiéndose algo la figura del Cristo—. La factura era, seguramente, de la misma mano de Velázquez y se señalaban diferencias en la técnica; más suelta y rápida en el segundo;

más apretada y dura en el primero. Examinados los dos lienzos en el monasterio la pasada primavera pudo advertirse en el que supongo el segundo ejemplar que también estaba firmado, circunstancia que, debo aclarar, no resaltaba cuando el cuadro estuvo en el Museo.

Lazos semejantes ligan a dos ejemplares de años muy adelantados de la vida del pintor. En 1644, cuando la jornada real a Aragón retrata Velázquez a Felipe IV en Fraga. Del hermoso lienzo hay también dos versiones punto menos que idénticas. Consérvase la una en el Dulvich College cerca de Londres y la segunda, en la riquísima Frick Collection de Nueva York. Las dudas que ambas han suscitado disputándose la originalidad pueden zanjarse merced a esta teoría de la repetición por el propio pintor del cuadro pintado ante el natural.

El tercer ejemplo es todavía posterior al Felipe IV pintado en Fraga; el soberbio retrato de cuerpo entero de Doña Mariana de Austria, segunda mujer del monarca, que se data en 1652. Poseía el Prado las dos versiones hasta que, en 1940, fué enviada a Francia la primera, ésto es, la que se supone pintada ante el modelo, cuando los cambios que el gobierno del Caudillo concertó con el del Mariscal Petain.

¿En qué se diferencian estas repeticiones, originales también, sin afán de paradoja sea dicho? Las variantes son difíciles de observar en un examen superficial. El pintor, como se indicó, re-crea la obra; dueño de los secretos del modelo; resueltos los problemas que plantea el estudio del natural, el artista, sin necesidad ya del análisis apurado, ejecuta la pintura con mayor libertad; si nunca es premioso el pincel del Maestro, al repetir el tema gana seguridad y ligereza y el color adquiere una fluidez que los críticos no han vacilado en comparar con la ingravidez de la acuarela.

Y estas repeticiones reflexivas, independientes del estudio absorbente del modelo, ¿no son una prueba más reveladora del imperio de lo consciente, del espíritu, en toda la producción del magno pintor?

El temperamento reflexivo de Velázquez—«de flemático» le til-daba Felipe IV con impaciencia cuando tardaba en regresar de Ro-ma, en carta a su embajador—se confirma al repasar el inventario de sus libros que consta de ciento cincuenta y seis asientos. Si una Biblioteca retrata siempre a su propietario la de Velázquez estimo que puede darnos rasgos para que podamos reconstruir su fisono-mía.

En artista para el que la fantasía apenas contaba, es lógico que las obras de imaginación tuviesen escaso aliciente y, en efecto, el *Orlando Furioso* de Ariosto no tenía más compañero que un libro poco divertido y menos famoso *Auroras de Diana*, novela escrita por Don Pedro de Castro y Anaya, que ni estaba de moda, pues se imprimió en 1565. El renglón que dice *Poetas* hace pensar en las *Flores de poetas ilustres* coleccionadas por Pedro Espinosa. De clásicos se mencionan las *Metamorfosis* ovidianas y un *Horacio*, los dos en romance. De italianos, además del Ariosto, un Petrarca y el *Cortesano* de Baltasar de Castiglione.

Menos abundaban todavía los libros de Filosofía y de Historia antigua y contemporánea: *Las guerras de Flandes* de Giustiniani no se relacionaban con *Las Lanzas* puesto que se refieren a las luchas de tiempos de Felipe II.

En compensación, ilustrativa de su índole, eran numerosos en sus estantes los tratados de matemáticas y los de Bellas artes. Sobre perspectiva poseía casi todo cuánto se había publicado hasta su tiempo. Dígase otro tanto de Arquitectura y de Pintura. Los tratadistas italianos constituían una sección cuantiosa; no faltaba ni Leonardo de Vinci, aunque no sabemos si poseía el manuscrito que había pertenecido a su suegro Pacheco, o si ya había adquirido la edición recién impresa, que salió en París en 1651.

Complace imaginar el goce y el provecho que encontraría al leer los pensamientos de Leonardo que refuerzan actitudes artísti-cas suyas; por ejemplo citaré aquéllos que dicen:

«La pintura más laudable es la que mejor se conforma con la cosa imitada».

«Si las figuras no expresan el pensamiento son dos veces muertas».

Gusto semejante hallaríamos en buscar en otros libros adquiridos por Velázquez ecos de su temperamento y normas influyentes en la formación de su espíritu; y no renuncio a intentarlo en ocasión propicia y, aunque hoy no lo sea, se me permitirá que añada otro ejemplo a los dos aforismos de Leonardo: Poseía nuestro pintor la *Philosophía antigua* de Alonso López Pinciano y en ella se lee esta sentencia:

«Arte es un hábito de hacer las cosas con razón» que sospecho la estimaría Velázquez como el más certero juicio. «Hacer las cosas con razón» ¿no es justamente el estilo de trabajo de Velázquez?. Me parece que no podrá darse con mayor nitidez la definición de su genialidad.

Porque, pudiera sostenerse que Velázquez fué un artista que a lo largo de su vida se fué planteando problemas y resolviéndolos sin pausa.

Nada habría más convincente para cerrar estas consideraciones que presentar, ordenadamente, la serie de problemas técnicos que el gran pintor, como tarea vital, hubo de proponerse y que paulatinamente, dilucidó y, lo que vale más, resueltos los plasmó en sus obras. Compárese en esto a Velázquez con Goya, artista de caminar sinuoso y discontinuo, mientras un proceso lógico es la carrera de aquél. Sin extremar paralelismos, acaso cabría un parangón entre Velázquez y Cervantes; aunque sus vidas no fueron, ciertamente, paralelas. Y, desde luego, parece exacto marcar la disparidad de ambos con los demás literatos y artistas de España.

Velázquez comenzó a plantearse problemas técnicos en la adolescencia y ni en su gloriosa vejez sosegó sobre los resueltos. Desde los primordiales del dibujo y de la caracterización del natural, hasta el que se dá como definitivo, el casi ultratécnico de la perspectiva aérea en *Las Meninas*, pasando por el de las calidades materiales; el de los reflejos; el del retrato; el de la pintura de animales; el del paisaje—incluso con el intento de la pintura de la luz del

sol en los jardines romanos de la Villa Médicis—el del plantar de los retratos ecuestres, etc. etc. Cada uno de ellos merecería ser desarrollado con pormenor, que, claro está, no es de este lugar. Uno, para muestra, señalaré, que ha solido pasar inadvertido y que lo estimo por el más osado de cuantos acometió.

Estriba en representar el movimiento. Y no valiéndose para ello del medio normal de descomponerlo y reducirlo, fijando entre sus infinitos momentos uno y escogiendo entre ellos aquella posición del objeto móvil que por más inestable sugiera en él que contempla la pintura lo inmediato de su mudanza. El procedimiento empleado, con acierto mayor o menor, en casi todas las manifestaciones del arte universal, en el barroquismo encontró las fórmulas más afortunadas. Velázquez intentó pintar «el movimiento mismo», la acción actual, y no mediante el truco inocente con que artistas modernísimos lo representaron, multiplicando dentro de una obra las representaciones de sucesivos momentos. Velázquez, genialmente hizo girar la rueda de la rueca de *Las hilanderas*. La resolución tiene visos de prodigio, tanto mayor, cuanto que se ha logrado con la suma sencillez de recursos; dándole el aspecto como vítreo que adquieren los objetos cuando se les hace voltear vertiginosamente; a la vez, deformó un poco el círculo que gira y el efecto conseguido es el de la misma realidad.

De aquí no se podía pasar y ningún pintor ha osado más. Velázquez, vencida esta última resistencia técnica, triunfante con claro espíritu sobre todos los problemas que hasta su tiempo se habían presentado a los pintores, nada tenía que hacer en este mundo, y se murió. Que también su muerte fué un término lógico.

Tal vez habrá quien objete a cuanto va expuesto, que con ello se tiende a aminorar la fuerza genial, creadora del pintor, recordando los vuelos de su poder plástico, de lo que el siglo XIX llamaba «inspiración». Confío en que no serán muchos los que piensen de este modo.

La tesis sostenida, no sé si demostrada (aunque si no ha quedado firme no será por falta de insistencia) al buscar en sus obras dimensiones hasta ahora apenas calibradas, ensancha su personalidad.

El afán de perfección patentizado en el procedimiento, de origen clásico, de construir la obra de arte sobre precedentes directos; la recreación, al repetirla, libre de las trabas que el natural con su presencia establece; la cadena de problema técnicos planteados, estudiados y resueltos con la marcha incesante y pausada de la tarea vital; el cúmulo de aficiones, trabajos y hasta preocupaciones revelado en el inventario de los libros que poseyó; la emoción que se descubre en muchas de sus pinturas; la simpatía compasiva con que interpretó las figuras miserables de los bufones; aquel bucear en el análisis psicológico dentro de Felipe IV, de Martínez Montañés, del Conde-Duque, del Papa Doria, de Juan de Pareja—quizá el más sentido de cuantos retratos pintó— y, en fin, el sentimiento devoto de algunos de sus cuadros religiosos son trazos firmes de una espiritualidad vigorosa que actuó sin descanso en todo el transcurso de su vida.

Por encima de la visión aguda de la realidad, sobre la retentiva y la aptitud técnica maravillosas del magno pintor señoreaba, con dominio sereno, el Espíritu.



Cristo en casa de Marta y María, Londres. National Gallery

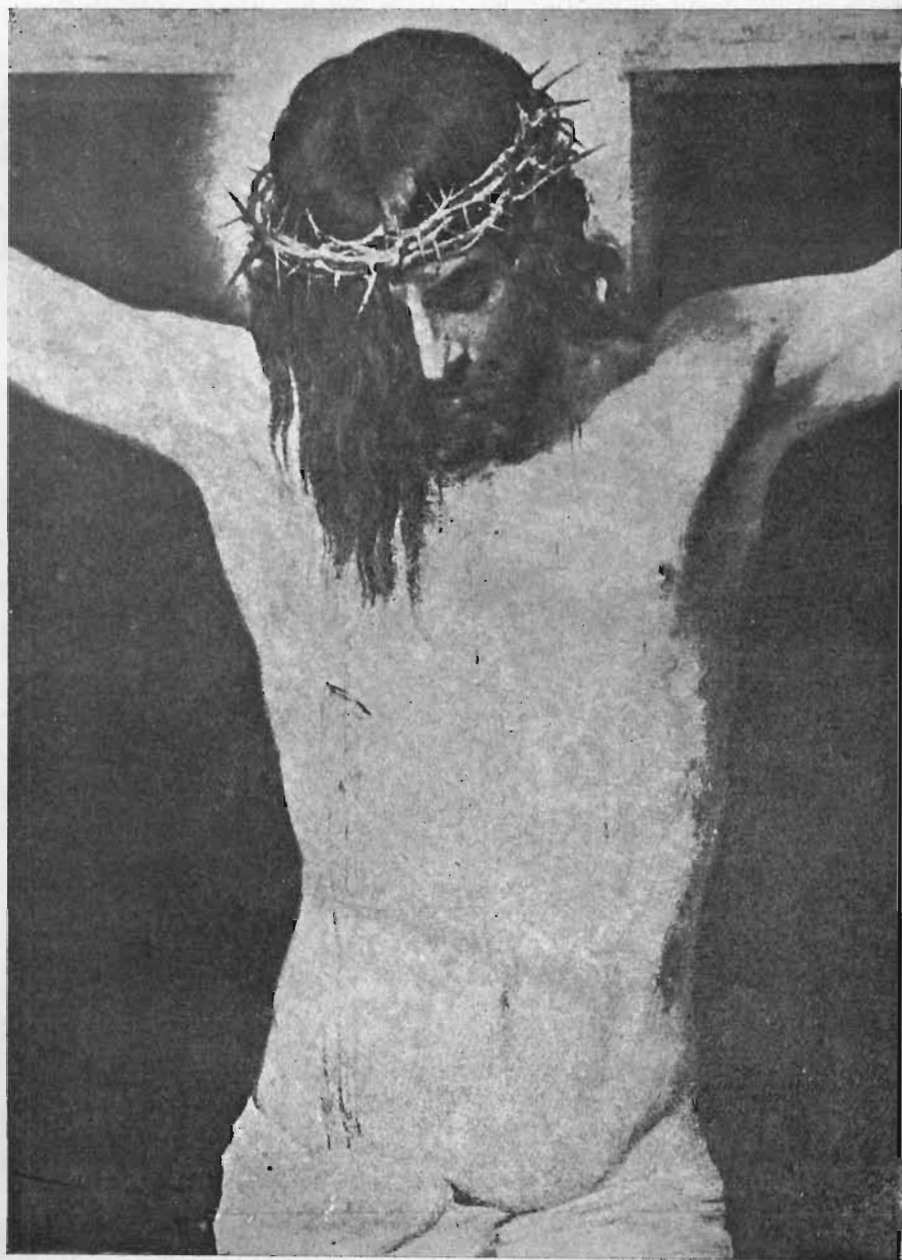


Pormenor de *La Epifanía*, Museo del Prado





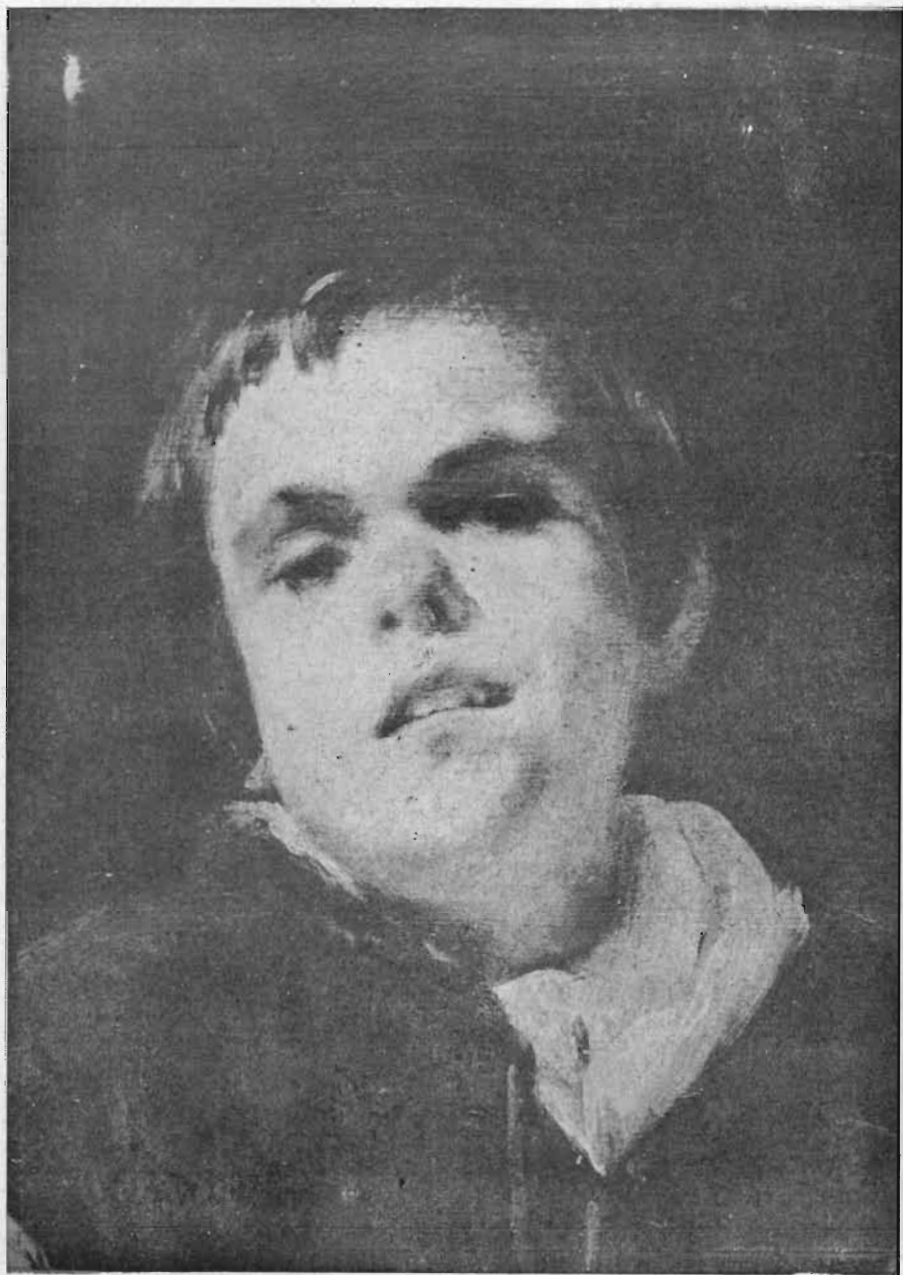
La imposición de la Casulla a S. Ildefonso, Sevilla. Palacio arzobispal



Por menor del Cristo, Museo del Prado



Don Baltasar Carlos y el niño de Vallecas, Boston. Museo de Bellas Artes



Cabeza del Niño de Vallecas, Museo del Prado



Cabeza de *San Antonio Abad*, Museo del Prado