

En torno a

Velázquez



En torno a
Velázquez

En torno a

Velázquez

COORDINADOR

Miguel Ángel Ramos Sánchez

Madrid, 1999



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION



Biblioteca Virtual

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
Comunidad de Madrid

Esta versión digital de la obra impresa forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión de encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/edupubli

edupubli@madrid.org

Dirección editorial:

Agustín Izquierdo

Gestión administrativa:

Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación

Diseño gráfico:

Rafael Cansinos

Preimpresión:

Ilustración 10

Fotografía:

Juan Carlos Melero

Procedencia de los grabados:

Calcografía Nacional

Impresión:

BOCM

Tirada: 1.000 ejemplares

Coste unitario: 2.500 pesetas

ISBN: 84-451-1669-X

Depósito Legal: M-31.910-1999

© Comunidad de Madrid

Consejería de Educación

Secretaría General Técnica, 1999

© De los textos: los autores

P r e s e n t a c i ó n

En 1622 Diego de Silva Velázquez visita por primera vez un naciente Madrid con el encargo de retratar a uno de sus más ilustres vecinos, el cordobés Don Luis de Góngora y Argote, y con el intento de introducirse en la corte que la muerte, el año anterior, del monarca Felipe III había dejado en manos de un joven sucesor, Felipe IV. En este mismo año, en el que se celebrarán las fiestas por la canonización de san Isidro, santa Teresa y san Ignacio, conoce la ciudad a la que se trasladará como pintor de la Corte en 1623 y que le servirá de morada y descanso a su muerte, en 1660. En este periodo la influencia del espíritu cortesano y de la capitalidad madrileña, que la convierte en lugar de paso, referencia y acogido para las voces más ilustres del Barroco español, será fundamental para imprimir el carácter cosmopolita, abierto y generoso que caracterizará su labor de pintor. Pero debemos reconocer en este contacto una influencia mutua, ya que Velázquez se convierte en lugar referencial para el arte de la pintura y del pensamiento, atrayendo con su presencia y su labor a numerosos pintores, desde Zurbarán a Alonso Cano, y teniendo como referente a tantos otros, como Rubens. El espíritu de una ciudad se va creando en relación con los actores que hacen de ella un lugar habitable, abierto, acogedor, con lo que rendir homenaje a la figura de Velázquez será, lejos de generar una monumentalidad petrificadora, reconocer la deuda que aún podemos tener con él, en cuanto en la creación de nuestro espacio cotidiano él ha tenido una gran responsabilidad.

En el volumen que aquí se presenta *En torno a Velázquez*, se ha tenido en cuenta el entronque que nuestra edad contemporánea posee con los años que jalonaron su vida, desde el nacimiento en la hermana ciudad de Sevilla, cuyo centenario se celebra en 1599, hasta su deceso en Madrid, días antes que su esposa, el seis de Agosto de 1660. No se trata de encontrar o venerar los restos de su obra, sino investigar qué de vivo queda en nuestra cultura actual, en qué forma podemos encontrarnos que el espíritu de la modernidad, aún la palabra genio, queda indisolublemente unida al pintor más emblemático de toda nuestra historia, que con su labor consiguió llevar al lenguaje a una articulación más placentera, más compleja y más intensa de nuestra realidad, cultura y espacio cotidiano.

Desde la Comunidad de Madrid, nuestro esfuerzo sigue siendo hacer de nuestro espacio un lugar más rico y plagado de posibilidades, por lo que esperamos que el esfuerzo que este volumen representa, presentando al que sin duda *fue*, mejor aún es, uno de sus más influyentes vecinos, pueda servir para la valoración y recomposición de una memoria que vamos haciendo entre todos.

GUSTAVO VILLAPALOS

Consejero de Educación de la Comunidad de Madrid

Í n d i c e

Sobre la posición de los signos	13
Introducción de Miguel Ángel Ramos Sánchez	
Ira de luz: la poética del tiempo de Velázquez	27
Olvido García Valdés	
Curso del honor y modernidad en Velázquez	65
Montserrat Viladrich Grau	
Realeza irreal. Velázquez y la pintura	87
Miguel Ángel Ramos Sánchez	
Velázquez y la música de su época	121
Anna Margules	
Disfraz de luz aniquilante	145
Alberto Ruiz de Samaniego	
La puerta abierta	167
Ángel Gabilondo Pujol	
Apéndices bibliográficos	189

En torno a
Velázquez

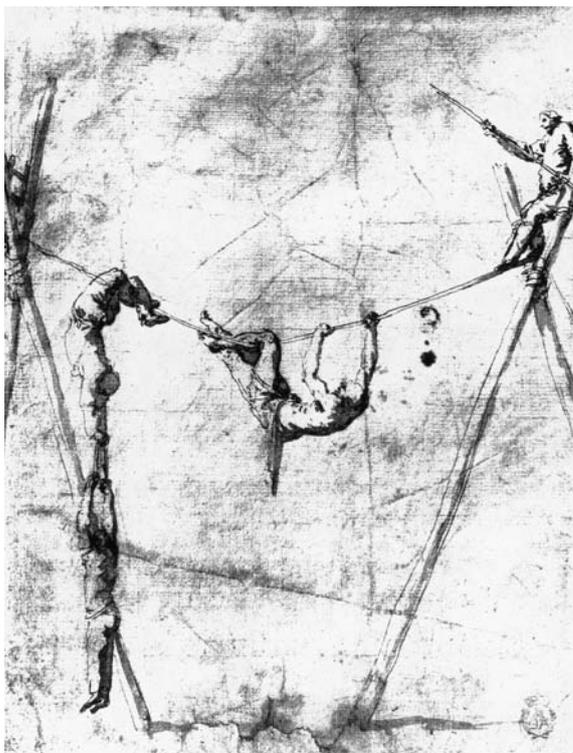


Sobre la posición de los signos

MIGUEL ÁNGEL RAMOS

Hay imágenes que nos ocupan, nos dan que hablar y que pensar como si éste fuera su principal cometido. Podemos preguntarnos por el sentido de cualquier objeto de los que se nos enfrentan en lo cotidiano, una silla, una botella. Pero parece que existiera una categoría de objetos cuyo contenido último fuera que nos preguntáramos qué quieran decir, qué sea acaso lo que representan, con una mayor fuerza que las cosas comunes. Casi que, después de haber conocido a estos objetos ambiguos de representación, sobre los cuales vertemos, como pantallas de meditación o espejos nuestras preguntas por el mundo, por nosotros mismo enfrente de él, el resto de los objetos se encontrara teñido de esa indeterminación que los convierte en señal de otra cosa, de un vacío o del signo de una potencia aún sin explorar. Los objetos que denominamos artísticos pueden poseer una función ornamental en nuestras vidas, pero en el devenir de lo que la palabra arte ha significado para nuestra civilización occidental, el carácter recurrente de ser preguntas lanzadas sobre la condición del hombre y su papel en el

mundo, hace que veamos al arte, y a los objetos que desde él se nos proponen en su papel inquisidor, desde su posición de objetos sobre los que *nos vemos*, mediante los que *conocemos* algo más de nuestro existir. Enfrentarnos con los objetos artísticos es una forma de preparar respuestas ante el mundo posible que nos abre la presencia de un lienzo, o una sucesión determinada por un orden, sea de pigmentos, de notas, o de imágenes descritas por cualquier medio. Un cuadro nos propone una determinación de la relación pura en la que se desenvuelve el mundo, y de como, dentro de esa relacionalidad, las obras de arte son objetos señalados para representar esa inmensa posibilidad de crear significados. Necesitamos sentidos, necesitamos creer y crear una serie de actores obre los que descansa la tarea de abrir mundos posibles. Necesitamos al arte como una moneda simbólica que cree ambigüedad en nuestras seguridades y nos ayude a efectuar una renovada tarea de adaptarnos flexiblemente a un mundo cambiante y proteico en exceso, como es el mundo humano. Desde el arte, que pro-



Ribera, *Acróbatas en la cuerda floja*, Madrid,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

cura para una sociedad la apertura de posibilidad de crear nuevas relaciones de sentido, es posible interpretar cualquier objeto que se nos disponga delante, como un plexo relacional de significados en los que se ve volcado e implicado la totalidad de un mundo, como construcción humana. Desde el más humilde de los objetos, desde un pedazo de cartón con rasguños, es posible ver implicada toda una estructura de posiciones pasadas y futuras sobre las que se ha determinado la apariencia presente. La obra de arte, tanto como las estrategias del autor para proponer un objeto, extraído de la totalidad indiferente de las cosas, es

la construcción de un *escenario* donde se proyecta y actúa la posibilidad de una nueva articulación entre los sentidos de lo real y lo imaginario, que se desdoblan mutuamente al ponerse en contacto, circulando desde uno a otro como una imagen que volara desde el cuerpo al espejo que la ilumina. La categoría de lo simbólico es, antes que todo, la posibilidad de crear objetos que se muestran a sí mismos ocupando este lugar de intermediación y creación continua de sentido. Elegir un punto de vista significa ensayar una valoración, crear una perspectiva desde donde observar un movimiento, a la vez que intentar explicarlo mediante la elección de puntos singulares en los que se ejemplifique y resuma su trayecto. La obra de Velázquez es nuestro objeto en constante movimiento, ya que no es un objeto acabado, sino el devenir de una sucesión de estelas críticas, historiográficas y anecdóticas sobre la posición que una serie de obras y relatos sobre las obras han ocupado en nuestra propia historia. No es el mismo Velázquez quien permanecía más o menos recluido en las estancias reales que aquel que puede ejercer opinión sobre el público y sobre otros creadores a partir de la apertura al público del Museo del Prado, el Velázquez de acceso democratizado cuyo último eslabón lo constituye su *mass-mediatización* en un sin fin de reproducciones, opiniones y visiones sobre sus obras. Pero cada uno de los puntos de vista que un cuadro de Velázquez ha despertado cumple el propósito de la obra de arte: despertarnos de la indiferencia, impulsarnos hacia el sentido que nace de preguntarnos por lo que vemos. El propósito último de este ensayo compartido por distintas voces será, por tanto, un ensayo de valor de la



Don Carlos de Austria. Pintor: **Diego Velázquez**, Grabador: **Juan José Martínez**, 242 x 160 mm, cobre agnafierte.

VELAZQUEZ. P^a

J. J. MARTINEZ DE ESPINOSA. G^a

D.-CÁRLOS DE AUSTRIA

Diego Velázquez. P: Diego Velázquez, G: Bartolomé Maura, 164 X 111 mm, cobre aguatint.



D. DIEGO VELAZQUEZ D. SILVA:

Pintor del Rey FELIPE IIII: considerado como el Príncipe de los Profesores Españoles. Nació en Sevilla en 1594, y murió en Madrid en 1660.

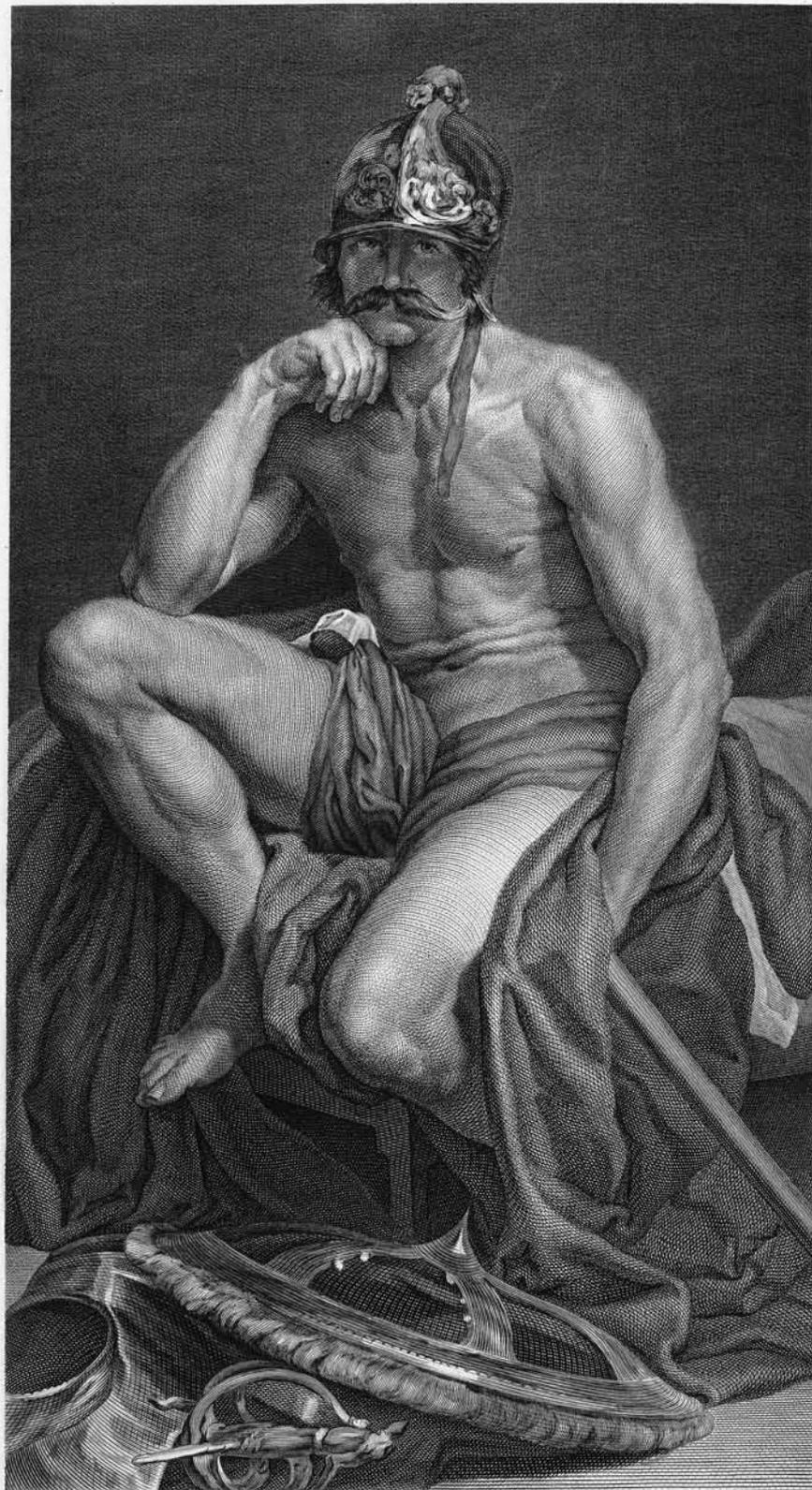
J. Maza lo dibujó.

Blas Ametller lo grabó.

obra de Velázquez, esto es, un ensayo sobre la posibilidad de que una serie de valores aniden en una particular relación de obras de arte sobre las que se explica e implica un tiempo, más allá de la cronología del autor que las compuso. Las obras de arte poseen una longevidad diferente a la de la vida biológica de su autor —*Ars longa...*— ya que pueden constituirse como lugar de *referencia intemporal* al estar paradójicamente imbricadas con tal intensidad en la explicitación de las estructuras temporales de un época que pueden llegar a trascenderla. Pero el poder llegar es un posible que no siempre se cumple, y que podemos indicar cómo se cumple en la obra velazqueña. Aún nos dan que hablar sus obras, unas obras en las que se recoge su tiempo con una enorme intensidad, y que, además de ser el tiempo de la Contrarreforma, de Calvino y Pacheco, de Santa Teresa y San Juan, de la Santa Inquisición y Pablo de Céspedes, de Tiziano y Carlos V, de Felipe II, III y IV conservados como pasado histórico reciente que determina el presente, también es el presente de una corte, de Rubens, o Van Dyck, de Ribera y Zurbarán, de Descartes y Gracián, como actualidad reflejada. Pero también será el lugar donde nos espera Goya y Picasso, como nuestra gran tradición de pintura, o todo el pensamiento que sobre pintura se ha producido tras la aparición de Velázquez, sobre el que se pliegan Bacon y Turner, Pollock y Rothko, Morandi y Barceló. En una obra de arte se implica y explica una época, pasada, presente, futura. Deberíamos atender a la raíz latina de los términos para diseccionar su adecuación. En *plica*, pliegue, vemos como la serie de decisiones sobre las que se construye una obra de arte dependen de una multi-

plicidad irreductible de factores, que van más allá de las decisiones que cada escuela historiográfica o crítica pueden determinar como centrales por razones pragmáticas. La aparición de una obra no puede retrotraerse unívocamente a ninguno de sus componentes: no es la sociedad de la época ni las características psicológicas del autor las que pueden garantizar la aparición irreplicable y concreta de una obra, aunque estos factores estén fuertemente implicados en las decisiones que crean el germen de su concreción. Resulta evidente que la estructura cortesana y religiosa de los comitentes en el Barroco español determina la aparición de unas series temáticas cerradas, pero no que imposibiliten la variación en el tratamiento diferenciado que dos actores dan a la figura central de San Jerónimo. Una obra de arte se significa en su capacidad de implicar una multiplicidad de contenidos en los que se resume el trasfondo o pensamiento de su época, y por la posibilidad de ponerse por encima de ella, marcando como camino abierto las posibilidades sobre las que pueden construirse *variaciones eficaces* de sentido para otras épocas. Esto nos llevaría a una difícil discusión con la nivelación postmoderna de los valores. ¿En qué modo se diferenciaría un objeto propuesto como obra de arte de Velázquez de otro creado por un pintor menor de su época? El doble movimiento de una obra de arte al que nos venimos refiriendo es un bucle de implicación y explicación, mediante el cual en un objeto, de una forma casi arqueológica, se pliegan una serie de ideas que han determinado su apariencia concreta, dejando una serie de rastros o señales lingüísticas —signos o síntomas— que posibilitan, al explicar o desplegar la intensidad potencial que han

Marte. P. Diego Velázquez, G. Gerard René Le Villain, 1797, 555 X 405 mm, cobre talla dulce.



D^o Diego Velázquez Pinx.

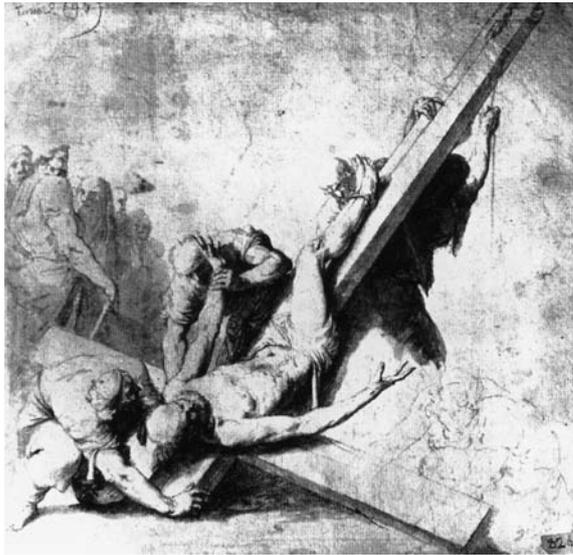
Francisco Alcantara Del.

G^o R. Le Villain Sculp. 1797

Retrato de Marte pintado por D.^o Diego Velázquez de Silva,
cuyo Original se halla en el Real Palacio de Madrid, tiene de

atesorado, una reconstrucción viva de las circunstancias que la han hecho ser de una forma concreta, eliminando otras posibilidades o valorándolas con distinta pasión. La tarea de explicación de una obra de arte, en cuanto hemos dicho que las fuerzas implicadas en su construcción son infinitas, ha de ser inacabable, y es su posibilidad de proponer esta intención la que hará que dentro del imaginario colectivo vaya tomando un valor y una necesidad concretas. A cada obra de Velázquez van unidas las interpretaciones que ha generado, sobre todo las que a su vez han tomado el rango de nuevas obras de arte —en forma de cuadros, piezas teatrales o poemas, críticas o pensamientos—, haciendo eficaz el valor social que los objetos hermenéuticos agrupados bajo la categoría arte han de tener: procurar la renovación de sentidos y de valores simbólicos, entendiendo estos, repetimos, como las formas de interacción entre la realidad y los lenguajes que quieren capturarla. La obra de arte es una tarea de explicación e implicación infinita en tanto en cuanto la relación simbólica lo es: nunca ninguno de los términos que relaciona —real e imaginario— pueden verse subsumidos o fagocitados en el contrario, a costa de perder su identidad como diferencias inconclusas. Pero ¿por qué en las obras de arte se produciría este proceso de imbricación de las fuerzas de una época con mayor intensidad que en la de cualquier otro objeto? ¿En que se diferenciarían los artefactos de los objetos manufacturados? La voluntad de proponerse como objetos que representan esta tensión sería la primera idea a desarrollar. Las obras de arte son objetos peculiarizados por su intención de representar la imbricación del mundo *con* y *en* ellos, la necesidad, tantas

veces expresada por los creadores de forma explícita o inconsciente, de *reflejar el mundo* en una totalidad imposible de alcanzar, dando con ello definición a la estructura de lo imaginario, que se realiza siempre mediante proyecciones y desdoblamientos. Las obras de arte se sitúan como ejemplos de que una relación entre dos ámbitos existe y que el objeto es el lugar donde esa relación se produce, atravesándola. Los cuadros de Velázquez son uno de los mejores ejemplos de objetos que se presentan como estructuras de detección de un conocer visual. Desde sus primeras composiciones sevillanas, hasta sus obras maestras, *Las Hilanderas* o *Las Meninas* serían ejemplos saturados de esta posición: lo que se representa en la obra es la misma posibilidad de representar, la ambigüedad de una relación entre signo y realidad, que da lugar al equívoco interpretativo sobre el que el estructuralismo ha cabalgado en los últimos años, dando preeminencia a cualquiera de los dos lugares topológicos de una estructura de visualidad desdoblada. Coloca en un bucle a la mirada —del desdoblamiento foucaultiano a la tautología— cuando se vuelve a preguntar ante *Las Meninas* ¿dónde está el cuadro?, interpretación que casi daría un nuevo nombre a la escena por él representada, si pudiéramos, al igual que cada generación ha de realizar nuevas traducciones de sus obras esenciales, desde la *Odisea* al *Ulises*, cambiar los nombres de los objetos en virtud de la pregunta concreta que efectúan al hombre de cada época. Las preguntas de Velázquez, escondidas en los señuelos de sus cuadros, se renuevan periódica y constantemente. Nos encontramos, por ello, ante una obra de arte inagotable. Jonathan Brown, un pensador imprescindible asociado a nues-



Ribera, *Cruzifixión de San Pedro*, Madrid,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

tro pintor, comienza su texto sobre *El significado de las Meninas* declarando que “debemos admitir que ninguna interpretación individual podrá jamás dar respuesta a cada uno de los aspectos implicados. Como acontece en toda obra de arte, el tiempo no desgasta *Las Meninas*, sino que la enriquece, permaneciendo siempre llena de vitalidad.”

La obra de arte, pues, no pertenece a nadie que pueda agotar su sentido, antes bien depende de los espacios de iluminación sobre el hombre y el mundo que se construye para habitar que sea capaz de ir iluminando sin agotar. No pertenece al objeto físico ni a su esencia formal o material, que si estaría expuesta al desgaste, a la desaparición física incluso. Pertenece a la apertura renovada de preguntas que el hombre ha de hacerse, para entender cada vez con una tensión diferen-

te, sobre su mundo, para habitarlo y adaptarse a él con flexibilidad. *La obra de arte es el signo irrenunciabile de lo humano.*

No es posible, por contra, generar una historiografía múltiple, como un conocimiento múltiple, que se haga cargo de la totalidad de una obra de arte sin reducirla a un miembro disecado. ¿Qué es pues, lo que queda en el camino cuando se elabora una labor reductiva de la obra de arte —un comentario— que se toma como sus sustituto? ¿Cuál es y dónde va la pérdida? Como una obra de arte es una selección de una serie reducida de factores que pretenden dar idea de una totalidad que siempre permanece más allá del cuadro, cada uno de los comentarios sobre ella es una valoración perspectiva sobre la multitud de sentidos latentes, que pretende hacernos meditar sobre su calidad de signo, sobre su apertura de posibilidad. El punto de partida para hablar de Velázquez que aquí se ha elegido es considerar la generación de ambiente como una de las claves de interpretación de su obra: la relación con su entorno y la modificación interactiva que la aparición de su figura produce en él. Sería preferible poner en saturación éste término, casi preguntándonos no ya cuál es el papel del arte dentro de la representación visual de occidente, sino la hipótesis más arriesgada ¿qué sería de la pintura si su obra no existiera? Se han elegido seis puntos de vista para definir este paseo ambiental por su época, cronológicamente entendida y marcada por el signo de su centenario, para llevar a cabo una prospección del valor de su aportación, el estado anterior y posterior del pensamiento plástico de una época y un entorno en el se subsume todo cuanto le rodeó. Lejos de ago-



FÉLYPE III. REY DE ESPAÑA.

Pintura de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el R. Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor, año de 1778.

El bufón Barbarroja. P. Diego Velázquez, G. José Camarón, 555 x 410 mm, cobre talla dulce.



D. Diego Velázquez delin.

J. Camarón del.

L. Castelló sculp. 1799.

*Retrato de Barberoja pintado por D. Diego Velázquez, cuyo original se halla en el Real
Palacio de Madrid: tiene de alto sus pies franceses y dos pulgadas, y de ancho tres y nueve.*

Se halla en la Colección de la Imprenta de...

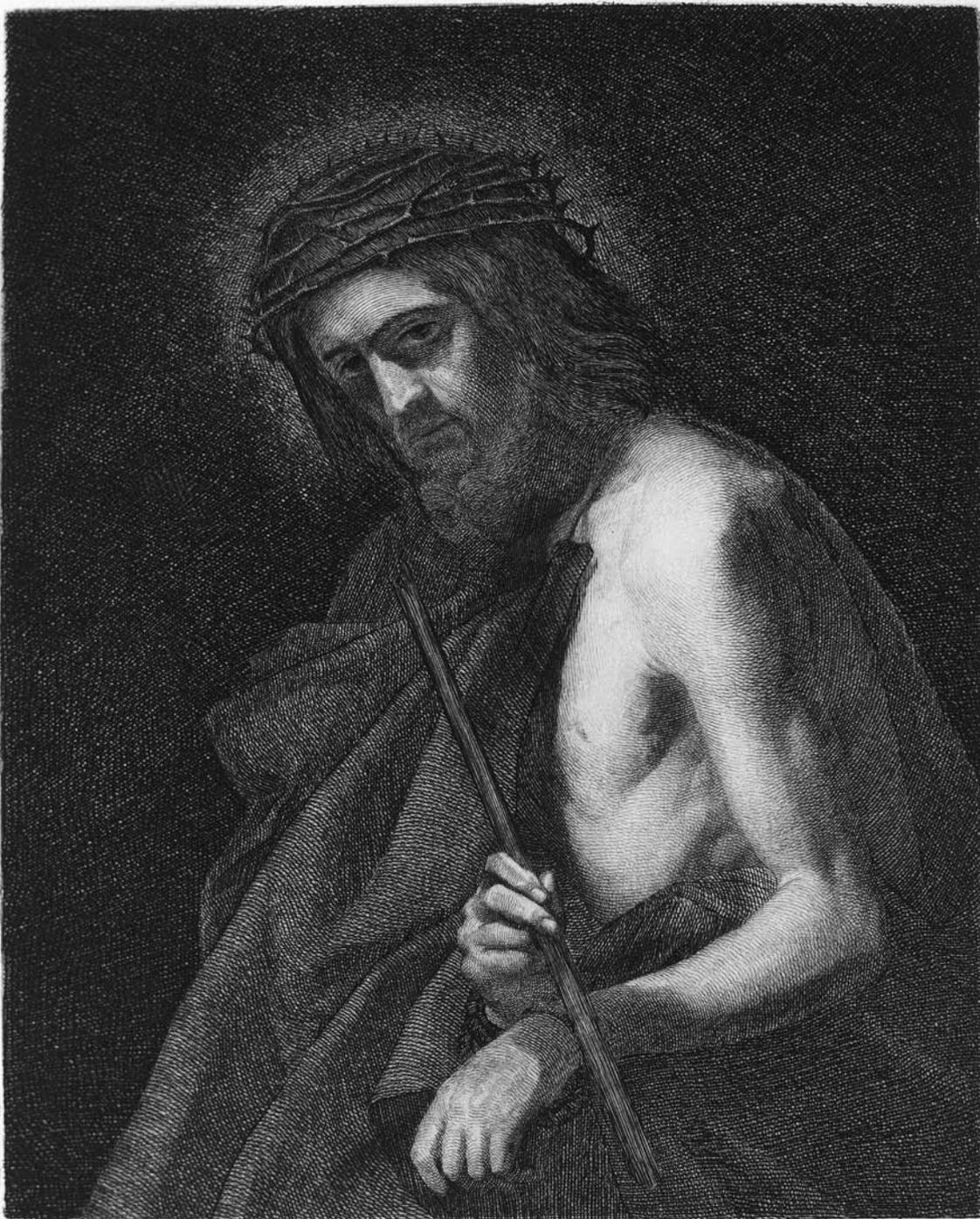
tar las propuestas, proponen estos ensayos la posibilidad de crear unas nuevas perspectivas –falsas, como todas– de lectura. La ventaja o desventaja sobre el estudio de su obra parte del hecho de considerar que Velázquez es, con seguridad, el pintor español que mayor bibliografía ha podido suscitar, lo que tomamos de nuevo como síntoma de la vitalidad contemporánea de sus propuestas, como síntoma de que un buen número de generaciones pueden verse controvertidas y preguntadas desde sus cuadros, de que sus retratos siguen hablando a una parte de nuestra memoria, ya que ha creado un sistema visual que nos sigue reflejando. Podemos entendernos en su *Inocencio X*, y podemos creer que en su factura se encuentran imbricados una multiplicidad enriquecedora de factores, que nos ayudan en el diálogo abierto con ellos, a entender una proposición de estilo. En el estilo, según la definición clásica de Meyer Schapiro, se imbricarían factores tan inconexos para la historiografía como las cualidades individuales y la historia de la mentalidad de un grupo en una época concreta, en el estilo se representan los valores en que en verdad confía un grupo humano, como su estructura simbólica menos aparente, a través de formas sensualmente materiales y concretas, el estilo, por último “es una expresión de la cultura que reúne el conjunto de signos visibles en una cierta unidad”. El pintor unifica la dispersión y multiplicidad de una serie metastásicamente innumerable de factores, más allá de los puramente perceptivos. Una lectura de estilo requiere, ante todo, parangonar el poder creativo del pintor, llevando a unidad una serie de ellos, remarcándolos perspectivamente sobre un fondo, en este caso el de la época, y creando con ellos

una figura que nos mira, que nos pregunta, nos aliena, nos inquieta, nos mueve a preguntarnos con una intensidad similar a la que alguien concedió a sus creaciones. El sentido del estilo es movilizar el mundo para hacerlo más humano, más habitable, para entender sutiles diferencias de nuestro tiempo con el del pasado, creando en ello la posibilidad de continuar la tarea de lectura.

Las series que se han elegido para determinar puntos de unidad dentro de la interpretación velazqueña, lejos de ser azarosas, vienen determinadas por esta peculiar imbricación del pintor con su pasado reciente, sobre el fondo Contrarreformista y la peculiaridad del Siglo de Oro español, que determina la generación de nuevos signos o formas de entender la modernidad. Los parámetros han sido la historia del pensamiento científico, en el caso de Alberto Ruiz de Samaniego, la pintura y la música para Miguel Ángel Ramos y Anna Margules, la nueva visualidad que se desprende de la importante lectura estructuralista de *Las Meninas*, por Ángel Gabilondo, el trasfondo social en el que el trabajo del pintor ha de desarrollarse, según el punto de vista de Montserrat Viladrich o el hermanamiento en el concepto de las dos grandes expresiones de nuestro barroco, la literatura y la pintura, vistas por Olvido García Valdés. Todos ellos son temas de Velázquez, que aparecen retratados en sus obras, y que al centrar la atención en ellos como en un punto, producen una ordenación de los materiales en círculos que, en ocasiones, aparecen como secantes. Ciencia, pintura, música, artista son temas como lo son el papel del cuerpo y el ambiente, la visión y el pensamiento, la preceptiva lite-

ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE S. FERNANDO.

Ecc Homo P. José Ribera. C. José María Galván. 305 x 218 mm, cobre, aguafuerte y buril.



Ribera. p.^o

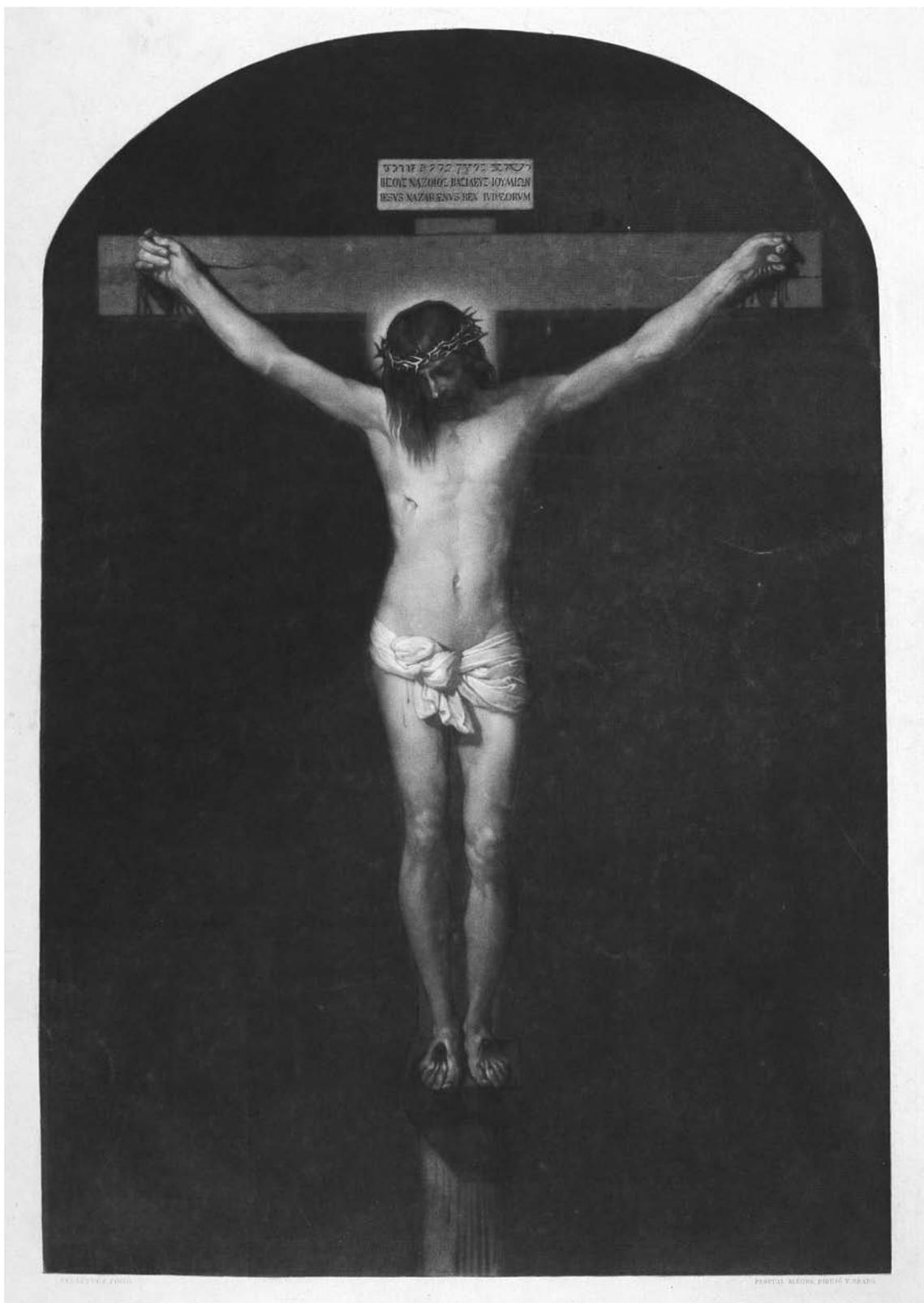
J.M. Galván. d.^o y g.^o

ECCE HOMO.

raria y Monteverdi, las Cortes y la individualidad, temas *posibles*. El argumento de las ilustraciones ha jugado con ese mismo concepto, buscando una mirada que también es una interpretación de las obras del pintor, grabado por Goya, por Ribera o dialogando con sus contemporáneos Carducho, Pacheco, Rubens. El papel de las estampas ha sido definitivo en la difusión primera de los motivos iconológicos de las obras velazqueñas, que a su vez bebieron de estos grabados para ponerse en comunicación con el *corpus* erudito y modelizador de la tradición. Los temas tomados de la tradición, copiados en algún modo de ella, se le devuelven como ejemplos que desde ese momento han sido imitados. El sentido es crear un album de retratos, una galería como la que Pacheco lentamen-

te confecciona de su época, que posea cierta autonomía de la narración, más allá de ilustrarla o ejemplificarla. La selección de los puntos que individualizan una serie enorme de datos ha de partir siempre de un fracaso asumido, no sólo el que proviene de dar cuenta de la totalidad de los signos plegados, que vendría a dar la razón a la obra de arte en su inabarcabilidad y sería el mejor homenaje a ésta, dejándola estar en su auténtica esencia de ente paradójico, mezcla barroca de perspectiva e ilimitación, de habla e inefabilidad; sino el fracaso, convertido en triunfo, de saberse un fragmento más, humilde a la hora de iluminar, como tesela que espejea algo ilimitado, las telas y estelas que los lienzos y el pensamiento de nuestro mayor pintor han creado.

Crucifijo. P. Diego Velázquez, G. Pascual Alegre, 762 x 500 mm, acero, aguatinta, aguafuerte y ruleta.



Ira de luz:
la poética del tiempo de Velázquez

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

Las fechas que limitan la vida de Velázquez, 1599-1660, pueden servir de referencia para enmarcar las de algunos de sus contemporáneos: así, Góngora (1561-1627), Marino (1569-1625), Donne (1573-1631), Rubens (1577-1640), Quevedo (1580-1645), Hobbes (1588-1679), Descartes (1596-1650), Zurbarán (1598-1664), Calderón (1600-1681), Gracián (1601-1658), Rembrandt (1606-1669), Pascal (1623-1662) o Spinoza (1630-1677).

Como muestra esta mínima enumeración, la densidad de grandes creadores en ese tiempo y en cualquiera de los ámbitos de la cultura es alta. Con ellos comienza nuestro mundo, con sus obras lo que se ha llamado modernidad inicia su camino. Las fechas que abarcan la vida de Descartes o Zurbarán, Gracián o Rembrandt son las que coinciden con más justeza con el tiempo que vivió Velázquez. Calderón, casi coetáneo, morirá veinte años después que el pintor. La fecha, por otra parte, de nacimiento de un autor como Góngora se adelanta casi cuarenta años y la de su muerte se anticipa más de treinta.

Obras de todos los autores citados coinciden, sin embargo, con obras del pintor.

Para ceñirnos a lo literario, quien con mayor claridad ilumina qué sea una poética del barroco en España es sin duda Gracián, en sus trabajos sobre retórica. En cambio, la poesía que arroja sobre nosotros una más brillante luz sigue siendo la de Góngora. Pero no anda lejos Sor Juana, y huraño, *instalado* y misógino, no hay que perder de vista a Quevedo con el poder de su poliédrica lengua; por otro lado, escasas personalidades y obras se pueden encontrar tan fascinantes y enigmáticas como las del Conde de Villamediana. Y esto por sólo mencionar a los más grandes. ¿Y en otros países? ¿Donne? ¿Marino? Y si viniéramos a lo de ayer, ¿un poeta, un pintor en quien ese efecto de sombra y luz, tan real que parece remitirnos al irreal espejo de la nada, un artista en quien *se actualizara* ese mundo? ¿Y ahora mismo, casi hoy, pero contando con todos los instantes de inteligencia cierta y de fulgor sombrío que desde allí hasta aquí nos han alimentado?

1. Corriente plata al fin sus blancos huesos

Se aconseja para abordar un cuadro contemplarlo desde una distancia más o menos equivalente a su altura, doblar después esa distancia y observarlo desde ahí, para, por último, allegándose, observarlo desde bien cerca. Como en un baile o ritual de aproximación. Con cierto tipo de obras figurativas, el mayor acercamiento nos mete en la pintura en tanto que *técnica y materia*, pinceladas, trazos, textura, densidad, pigmentos. La distancia mayor nos proporciona, en cambio, una visión global: qué muestran esos trazos, qué relación compositiva entre los elementos de la imagen, el lienzo en tanto que *representación*. Entre esos dos movimientos, el que nos sumerge en la materia y el que nos aleja conformando una imagen, toda la pintura de Occidente.

La obra de arte se da sólo en la experiencia estética, en el equilibrio inestable que alcanza en su relación con los ojos que la contemplan, con el cerebro y el corazón de quien la recibe y la discierne. Con los más grandes, Velázquez, Rembrandt, Góngora o Cervantes, el acceso directo resulta difícil, tanta exégesis y comentario se interponen entre ellos y nosotros. La obra de los clásicos ha sido observada desde múltiples perspectivas: la técnica, la formal, la historicista, la que recorre los estudios que se han ido acumulando sobre ella y su posible sedimentación. La de mayor intensidad, quizá, es la de quien intenta leerlos, sin obviar todas las distancias, pero considerándolos a la vez como si fuesen contemporáneos.

Miro este lienzo: *Marrón y plata, I* (ca. 1951), actualmente en el museo Thyssen de Madrid,

esmalte y pintura plateada sobre tela: de modo dinámico, envolvente, libre pero no arbitrario, los pigmentos se distribuyen, se entrelazan, se superponen, reaparecen, se ocultan, resaltan; seguimos el marrón: gruesos goterones, líneas finísimas uniéndolos, espacios claros, charcos acumulados en determinadas zonas, huella de la *horizontalidad* del proceso de la pintura: brillos y sombras que se adensan, o aligeran. Percibimos el plata: la manera en que se posa, en que toca, llama o rescata, contrapunto gráfico y aéreo del bronco entreverado. Pura energía, violencia que llama a nuestra violencia, extraña desesperación lírica, emoción irritable de una pintura corporal que en lo corporal nos afecta. Movimiento veloz, delgado, ensanchado, anegado, afilado, exacto.

Nada más lejos de un lienzo de Velázquez. El mismo Pollock describía su trabajo así:

Mi pintura no viene del caballete. Casi nunca tenso la tela antes de pintar. Prefiero aplicarla al muro contra la pared dura o extenderla por el suelo. [...] Me siento más a gusto sobre el suelo. Entonces me siento más cerca de la pintura, formando parte de ella en cierto modo, ya que de esta manera puedo caminar alrededor, trabajar desde sus cuatro costados y estar literalmente *dentro* de la pintura... Continúo alejándome cada vez más de los útiles usuales del pintor [...]. Prefiero palos, cucharas, cuchillos, la pintura fluida que dejo gotear o una pasta espesa con arena, vidrios molidos y otras materias inusuales. Cuando estoy *en* la pintura, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo... No temo hacer cambios, destruir la imagen, etc, pues la pintura tiene vida por sí misma. Trato de que ésta surja¹.

Miro este lienzo: el *Felipe IV* de Velázquez fechado en torno a 1634-35 y que se conserva en la National Gallery de Londres. El rey, de pie, apoya su mano izquierda en el puño de la espada, mientras su mano derecha sostiene un documento que el artista aprovecha para estampar su firma. Tras la figura regia, un pesado cortinaje de terciopelo y a su lado, a la derecha, una mesa cubierta con tapete carmesí. Iconográficamente, pues, los consabidos elementos que informan sobre la calidad del personaje: la posición, la dignidad del porte, la mesa, el tapiz, la cortina como semifondo a modo de dosel, el pliego en la mano del monarca. Pero el rey, a diferencia de los retratos anteriores que le había hecho Velázquez, no viste de negro, sino un traje marrón y blanco con ricos bordados en plata sobre toda su superficie. Es éste uno de sus más atractivos retratos; de la figura se desprende una serena fuerza, una gravedad no severa. Acercándose, sin embargo, al dibujo regular de la tela y el relieve de su brocado, no hay tal: es sólo el ojo quien los trama sin más razón para ello que una sucesión de pinceladas sueltas y toques de empaste. No se trata de *reproducir* textura y dibujo del traje, ni de *ejemplificarlos*, sino de inducir su efecto en la retina del espectador. Con ello se logra una armónica naturalidad que retira el énfasis de lo suntuoso del traje para colocarlo en la fuerza psicológica de la figura, en su contenido poder. Visto de cerca el vestido —lo que nos hace prescindir de la idea de conjunto, de la representación del personaje real, y del enmarque—, el modo en que se pinta, el efecto de arabesco y volumen son afines a los que encontramos en Pollock. *Marrón y plata*. Una vuelta de tuerca. En el americano, pintura

y empastes se derraman contra cualquier idea de representación, contra cualquier presunta sublimación óptica, contra la vertical, por más que sus pinturas cuelguen ahora de las paredes de un museo. Ni siquiera parece pintar a modo de *contrailusión*, de choque con la tradición ilusionista. No como una especie de punto ciego, signo de que nuestra retina habría quebrado, —lectura que sería también sublimadora—, sino pintura centrada en lo que tiene de táctil, de viscosamente material, en la *horizontalidad* como rasgo determinante de su elaboración, horizontalidad que proporciona al óleo al encharcarse los pigmentos esa densidad viscosa que le es característica². Es difícil seguir más lejos por el camino que se abría en Velázquez.

2. Óyeme con los ojos

Rige aún en el siglo XVII el tópico de la afinidad entre pintura y poesía. Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* retoma el *dictum* de Horacio en su “Epístola a los Pisones”, tradicionalmente conocida como “Poética”, y lo expone así:

Ut pictura poesis, erit. La poesía será como la pintura. (Que antes dél Simónides, por ser tan parecidas estas dos artes, llamó a la pintura *poesía muda*, y a la poesía *pintura que habla*). Prosigue, pues, Horacio y dice: ‘Hay una que te deleitará más si estás más cerca, y otra que te parecerá bien, si estás de lejos. Esta última ama la oscuridad, pero la que es hecha para de cerca, quiere ser vista a la luz, porque no teme ni rehúye al ingenio agudo del juez que la mira: aquélla basta mirarla una vez; ésta puesta a lo

Diego Velázquez. P. Diego Velázquez, G. Bartolomé Maura, 164 x 111 mm, cobre aguainta y aguafuerte.



VELAZQUEZ. P.

B. MAURA, D.^{no} Y C.^{no} - 1870.

claro, vista muchas veces, agrada³. Hasta aquí Horacio, y concluye, que hay poesías que son para de lexos, para oídas de paso y no consideradas; y otras, que el mayor examen las engrandece más, por tener en sí mucho bueno que considerar⁴.

Hay pintura, como poesía, para ser vista a distancia, de un golpe, y la hay para deleitarse en el detalle, con la mayor proximidad. El mismo Pacheco continúa:

El arte imita a la naturaleza. Sea la pintura semejante a lo natural, acabadísima de cerca, y de lexos relevada, y que se salga del cuadro: y lexos y cerca parezca viva, y que se mueve. Porque si una pintura engaña de lexos, y otra de lexos y cerca, será ésta mejor que la otra, pues le lleva aquella parte tan principal de ventaja. Esto da a entender el doctísimo León Batista Alberto en estas palabras: ‘Alabamos la pintura que tiene gran relieve, y que es muy semejante a los cuerpos que quiere representar. Que es decir en una palabra: la mejor pintura y estima es la que no lo parece, porque dexando de ser pintura es viva.

Leyes de la mimesis y la representación. Mayor estima para lo que engaña “de lexos y cerca”, evalúa el tratadista. ¿Qué *poética* de la pintura coexiste, pues, con la práctica artística de Velázquez? ¿Cuál es el nivel de autoconsciencia que la pintura tiene en ese momento? Las obras de Vicente Carducho o de Francisco Pacheco, por tomar dos ejemplos, han sido tradicionalmente leídas como meras recopilaciones de las idealistas doctrinas italianas, sin casi nada que ver con el supuesto “realismo hispánico” que carac-

terizaría nuestra pintura, según los tópicos que la asocian con una austeridad esencial que tal realismo conllevaría, y que han ido siendo desmontados por la literatura específica en los últimos años, aunque continúen actuando en los modos de percepción. Chata perspectiva teórica, se diría de esa lectura, frente a la fuerza innovadora de los pintores que, como suele ocurrir, va por delante. Sin embargo, se pierde de vista, con tal recorte, lo que de “modernos” tenían esos tratados, por una parte, y todo lo que de refinado en claves, referencias y alusiones, bajo la apariencia de plasmar la pura realidad cotidiana, hay en la pintura velazqueña, por otra⁵.

Ni la pintura española del XVII fue tan realista como ese tópico nos hace ver, ni a ella pueden aplicarse criterios de un “naturalismo” que sólo dos siglos después tendrá vigencia. Dentro, entonces, del marco básicamente académico y de síntesis que es el de las doctrinas pictóricas, resulta lógico que los tratados se centren en el sentido y alcance de la *imitación del natural* como principal cuestión estética.

Problemas de la mimesis inseparables del *efecto*, de la reacción que se busca en el espectador y con la que se constatará la maestría técnica, así como la *venus* o gracia de la pintura. También Carducho, como Pacheco, considera que lo que este arte pretendía “era no menos que hacer en la superficie cuerpos, y siendo muertos y sin alma ninguna (como vivas), hablen, persuadan, muevan, alegren, entristezcan, enseñen al entendimiento, representen a la memoria, formen en la imaginativa, con tanto afecto, con tanta fuerza, que engañen a los sentidos, cuando venzan a las potencias: y todo hecho con materias e instrumentos tan

humildes, componiéndolos y usándolos con tal ciencia y artificio, que lo producido sea admirable y de inestimable valor”⁶.

Es significativo cómo resuenan en sus palabras tanto el léxico como el procedimiento de aquella *composición de lugar* espiritual en la que fue experta sobre todo la Compañía de Jesús⁷. ¿Pero cómo se logra ese *efecto*? Con materias e instrumentos bien humildes, dice Carducho, pero también con “la razón y preceptos, y mucha especulación, y conocimiento de las causas y principios”, por un lado; y, por otro, “con una cuidadosa observación de los objetos, y con un continuo ejercicio en emitir lo que percibe la vista en ellos: y esto con perseverancia continua en lo uno y en lo otro”⁸. Observación, dibujo, meditación, preceptos, muchos *esquicios* (que son las primeras intenciones, e ideas exteriores), y razón y especulación y una hermosa ejecución con colores sobre lienzo o tabla o pared.

Y también, desde luego —y se vuelve a ver el carácter conservador de toda preceptiva—, respeto por las admitidas convenciones: debe pintarse a Nuestra Señora con mucha decencia y autoridad, quitando el abuso de representarla con los pies desnudos o los pechos descubiertos, pues “la Virgen Nuestra Señora calzada anduvo, como lo verifica la reliquia tan venerada de una zapatilla de sus divinos pies, que está en la Iglesia Mayor de Burgos”⁹. ¿Y los llamados naturalistas y Velázquez son respetuosos con tales convenciones? Bien se ve que no: osadía, por ejemplo, de Caravaggio al utilizar como modelo para el tránsito de la Madre de Dios una

mujerzuela ahogada en el Tíber con su hinchado vientre. También Velázquez pinta, a juicio de Carducho, con profanidad y desacato, pues relata, sin mencionarlo, que vio “los días pasados pintada aquella santa visita de Christo a las hermanas de Lázaro, la devota Magdalena, y la solícita Marta, cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, capones, pavos, fruta, platos, y otros instrumentos de cocina, que más parecía hostería de la gula, que hospicio de santidad”¹⁰.

No anda lejos de aquella propuesta estético-política de Platón cuando en la *República* concluía:

Por consiguiente, no sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter —o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado—, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente¹¹.

Como la poesía la pintura. ¿Concuerda la valoración de Pacheco con la que de algunas obras de Velázquez hace Carducho? No y sí: ya que sí por una parte contradice:

¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dexar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso exemplo¹².



VELAZQUEZ, P^a

GALVAN, G^a

RETRATO DE D. FELIPE IV.

Felipe IV. P. Diego Velázquez, G. José María Galván, 277 x 142 mm, cobre aguafuerte y aguatina.

Si se pudiera, añade un consejo, el pintor debería atenerse al natural para todo, e insiste en lo valorativo: “mi yerno, que sigue este camino, también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural”¹³.

Pero sí: porque aparte de considerar el *disegno* y el color como fundamento de la pintura, como no podía ser de otro modo, Pacheco distingue dos maneras en que se puede llamar *acabada* una pintura: la primera será la de los italianos, los mejores imitadores de las estatuas antiguas y de la naturaleza y, al frente de ellos, Miguel Ángel, Rafael y Tiziano en los que, a diferencia de muchos españoles, se puede observar “mucho dibuxo”, “mucho profundidad de pensamiento”, “mucho conocimiento y estudio de anatomía”, “mucho diferencia en los paños y sedas”, “mucho acabado en el colorido”, “mucho belleza y variedad en los rostros” y “mucho ingenio en las luces, conforme a los sitios y lugares donde colocaban sus obras”. Con todo, admite, podrán objetarle que Tiziano, “uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana”, no hacía una pintura acabada, pues era lugar común llamar “borrones de Tiziano” a la que seguía ese procedimiento de manchas. Sin embargo, responde, aun reconociendo que este artista incluso de mozo no acabó sus pinturas tanto como otros, ponía en sus obras dibujo, proporción y colorido, “y sus borrones no se toman en el sentido que suenan, que mejor se diría golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza”. Pero añade que, con todo, sus mejores y más estimadas pinturas son las

más acabadas, “y así, siendo muy viejo (como refería un hermano de Alonso Sánchez, valiente retratador de Filipo II, que estuvo en su casa) daba borrones sobre cosas excelentes, con lástima de los que las miraban”¹⁴.

El segundo modo en que Pacheco considera acabada una pintura “es una manera de dulzura y asiento de colores, que con grande suavidad y limpieza se ven en el cuadro de pintura y partes muy determinadas en las figuras, que de cerca y de lejos deleita, alegre y entretiene; cosa en que los flamencos han sido excelentes¹⁵.” Y sostiene que este segundo modo abarca al primero, pues con facilidad se puede pasar de éste a aquél y no a la inversa.

Pintar para de cerca, o pintar para de lejos. Setenta años después, en el *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) de Antonio Palomino, se han disuelto ya las tensiones y se adopta una postura resueltamente ecléctica. Así, se alaba una vez más la suavidad y belleza de la pintura, visible en la unión y dulzura de los pigmentos colocados por su orden y en consonancia, sin violencia ni desabrimiento, con lo que se consigue, por ejemplo, la morbidez y blandura de las carnes como en el natural. Siguen siendo modelos Rafael o Tiziano, pero se nombra enseguida a “nuestro Velázquez”, que “consiguió la morbidez, dulzura y suavidad, sin la pensión de lo lamido, terso, y afectado, con gran pasta, libertad, y magisterio”¹⁶. La suavidad, pues, ya no es propiedad de una pintura *acabada*, sino de la acorde unión de las tintas, y variará según el tamaño de la obra y la distancia en que ésta debe ser mirada; ya que, aunque de cerca la pintura esté

aborrugada, golpeada y pastosa —“como lo vemos en Velázquez”—, contemplada con el alejamiento justo toda ella cuaja con las consabidas armonía y suavidad.

3. El nombre articular que más querría

¿Y las preceptivas literarias? Pese a las difíciles relaciones personales y a las polémicas de la época —de expresión quizá más descarnada, pero no mayores que en cualquier otro momento histórico—, la tradicional escisión entre *conceptismo* y *culteranismo* ha quedado obsoleta. Los rasgos que atraviesan el barroco hispánico —uso de léxico culto, sintaxis compleja con extremados hipérbatos, aliteraciones expresivas y otros variados recursos fónicos, así como las poderosas elipsis y los procedimientos y encadenamientos metafóricos—, se puede decir que se dan en todos los poetas, aunque en proporción distinta, y que sólo Góngora los reúne todos con el sentido global que les proporciona su compleja concepción estética. El adjetivo *culterano*, que parece haberse forjado sobre la matriz de *luterano* y que pretendería transmitir su tono sectario, se aplicaba en el siglo XVII a Góngora, pero sobre todo a sus seguidores; se tildaba de ese modo todo tipo de excesos, en especial de léxico y sintaxis, y una supuesta y exclusiva predilección por el ornato y la brillante mecánica metafórica. Todos estos rasgos, presentes en Góngora, acatan en su caso una superior visión de conjunto, que cuenta también con la dificultad de

concepto y que en modo alguno elude la necesaria oscuridad. Su gran riqueza de imágenes y ritmos brota de una poderosa imaginación creadora, capaz de aunar en la experiencia estética las asociaciones más discordes o extrañas, así como de hacer nuevas las más previsibles de la tradición retórica en la que está inscrito.

Pero también, como se sabe, en su escritura se halla una sabrosa vertiente enraizada en lo popular, de la que son ejemplo sus célebres romances y letrillas. Y ello era habitual: un mismo poeta trabajaba en las dos venas, que se correspondían con dos estilos: el popular y el satírico-burlesco, al que se adecuaba el verso corto; y el solemne o de estilo elevado, con tratamiento métrico más complejo y cuyos temas principales, que venían marcados por la tradición, eran los tópicos de cierto modo de ver la naturaleza, el amor, o los viejos temas de la mitología. Góngora practicó ambos estilos e incluso fue el primero que trató a la manera burlesca historias de la alta tradición, como se puede ver en los romances que proponen una versión jocosa de *Píramo y Tisbe* o de *Hero y Leandro* (y resulta memorable el modo de evocar el epitafio de estos últimos personajes:

Hero somos y Leandro,
no menos necios que ilustres
en amores y firmezas
al mundo ejemplos comunes.

El amor como dos huevos
quebrantó nuestras saludes,
él fue pasado por agua
y yo estrellado fin tuve.

Esopo. P. Diego Velázquez, G. Manuel Esquivel, 560 X 330 mm, cobre talla dulce.



Diego Velázquez lo pintó.

Lep. Ochoa lo dibujó.

Manuel Esquivel lo grabó en Madrid bajo la dirección de D. Juan S. Montaner.

Este quadro que representa á Esopo es de D. Diego Velazquez: tiene de alto cinco pies de rey y siete pulgadas, y de ancho tres pies: está en el Real Palacio de Madrid.

El arrastrado Mercurio que burla a Argos o el poco marcial Marte al que acaba de humillar Vulcano —escenas que pronto pintará Velázquez— no están lejos.

No obstante, son las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* los que hacen de Góngora el mayor poeta del siglo. En estos textos se extrema la tradición renacentista, pero aparece también un nuevo sistema poético, cuya originalidad no se entiende cuando son leídos como producto del amor por el ornato o la mera complicación formal. Pues si el poeta cordobés responde a los clichés asociados al término *cultorano*, él es antes que nada *conceptista*, superponiéndose en su caso ambos términos hasta lograrse en sus poemas una intensidad formal que no volverá a ser alcanzada. Cuando Baltasar Gracián cita los conocidos versos: “los bueyes a su albergue reducía, / pisando la dudosa luz del día”, como ejemplo de uso de “un adjetivo muy significativo y propio”, los refiere a “don Luis de Góngora, en su aliñado, elocuente y recóndito poema del Polifemo”¹⁸.

A él, a Gracián, hay que acudir para bien entender la cuestión y en su justa medida. En *Agudeza y arte de ingenio*, obra que reescribe y amplía para la segunda edición (la de 1648; la primera, titulada *Arte de ingenio*, había aparecido en 1642), comienza afirmando: “Entendimiento sin agudeza, ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbres son materiales del ingenio”; y enseguida: “lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto”¹⁹. El concepto parece tener, pues, cualidades sensibles (“mucha profundidad de pensamiento”, decía Pache-

co —como se recordará— que tenía la pintura italiana): como para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia; y tiene también una conformidad con el ingenio, que se funda en alguna perfección o sutilísimo artificio, siendo la causa radical de que la agudeza llegue a proponerse. Tras estas aproximaciones tentativas y numerosas citas donde resplandecen los *conceptos* —entre otros, el “¡Oh, dulces prendas por mi mal halladas” de Garcilaso, “celebrado por su dulzura, facilidad y agudeza”, o “Ayer naciste y morirás mañana” de Góngora—, se definen así: “el concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”²⁰. La imagen que muestra la consonancia entre cosas que en principio nada tienen que ver es un concepto. Y de lo que se trata es de alguna clase de verdad que la agudeza propone:

Viéndose la verdad despreciada y aun perseguida, acogiése a la agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. Verdad amiga, dijo la agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas qué digo desabrido, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda.

La verdad asimila pronto el consejo: “abrió los ojos la verdad, dio desde entonces en andar con artificio; usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto, lo que quiere condenar en éste, apunta en uno para dar en otro; deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención”²¹.

Verdad con artificio, verdad eficaz, que inocula su efecto. La agudeza es la destreza versátil de la mente, que pone en contacto elementos opacos y extraños entre sí, pero cuya fusión los ilumina e inflama ese *concepto* con sentido *fulgurante*. La obra de Gracián es un exhaustivo catálogo de las formas de agudeza y es también un riquísimo corpus de textos que ejemplifican tales formas. Éstos son algunos de los enunciados de sus sesenta y tres discursos: “De la agudeza de improporción y disonancia”, “De las semejanzas por ponderación misteriosa, dificultad y reparo”, “Del careo condicional, fingido y ayudado”, “De las ingeniosas transposiciones”, “De las prontas retorsiones”, “De la agudeza por exageración”, “De la agudeza paradójica”, “De la agudeza por una rara ingeniosa ilación”, “De la agudeza enigmática”. Sólo con esta breve lista intuimos que el *concepto* es tanto una resplandeciente metáfora, como efecto de una violenta torsión sintáctica, o el fregonazo que salta de un cortocircuito paradójico. Misterio y enigma son a menudo componente esencial suya. De Góngora, a quien cita con frecuencia, dirá: “Fue este culto poeta cisne de los conceptos, águila de los conceptos; en toda especie de agudeza, eminente”. Góngora, el gran conceptista. La *agudeza* y su objeto, el *concepto*, cuestión del *entendimiento*, que exprime de las insólitas correspondencias una verdad, pero cuestión también de *ingenio* (la facultad humana más sublime, según Gracián), que no es sino el entendimiento funcionando estéticamente. No es raro que tan exigente poética aparezca oscura para los alcances de muchos. No es raro tampoco que Góngora responda entre irrito y desdeñoso a tanta necesidad.

4. La translación de lo mentido a lo verdadero es el alma de la agudeza

Vemos con los ojos, pero vemos sobre todo con los parámetros de la cultura que organiza nuestra lengua. Entre las otras artes, aprendemos a mirar y a sentir en la poesía, aprendemos en la pintura. Sus formas se han hecho formas de nuestro entendimiento y sentimiento y completan nuestra imagen del mundo. Pintura y poesía participan de esa construcción y se transforman en lenguaje. La experiencia estética es una experiencia cognoscitiva que explora ciertos artilugios simbolizadores organizados con eficacia. El mito, el arte, el conocimiento teórico y la lengua en que se expresa simbolizan no porque designen una realidad ofreciendo alguna imagen de ella, sino porque cada uno crea y despliega en sí un mundo propio de sentido. Las formas simbólicas no son imitaciones de lo real, sino *órganos* —como sostenía Cassirer—, en cuanto que sólo merced a ellas llega lo real a ser objeto de la inteligencia, y, así, *visible* sin más. No es posible preguntarse por el ser de las cosas aparte o más allá de estas formas de visibilidad. Los seres humanos vivimos con las cosas en gran medida —y aun exclusivamente, toda vez que sensación y acción dependen de las representaciones— tal como nos son presentadas por el lenguaje. En el mismo acto la lengua se teje con el mundo y se hila a sí misma, de modo que cada lengua traza alrededor del pueblo al que pertenece un círculo, del que sólo se puede salir para entrar en otro. Toda la filosofía occidental de nuestro siglo ha sido filosofía del lenguaje. Ésa es la intuición que al alborar el siglo XIX expresaba Jean Paul:

Me parece a mí que, lo mismo que el animal mudo que flota en el exterior como en un oscuro oleaje, el hombre se perdería también pesadamente en el cielo estrellado de la intuición exterior, si mediante el lenguaje no dividiera el brillar confuso en constelaciones y si, gracias a éstas, no resolviera el todo en partes para la conciencia.

No era desde luego ésta la conciencia del siglo XVII. En 1641, cuando da a conocer sus *Meditaciones metafísicas*, Descartes se plantea dudar en general de todas las cosas, emprender seriamente una vez en la vida la tarea de deshacerse de todas las opiniones a las que hasta entonces se ha dado crédito, con el fin de poner los fundamentos y establecer algo firme y constante en las ciencias: fundamentar, pues, el conocimiento, el filosófico, y, desde él y en consecuencia, el científico. Cuando trabaja en las *Meditaciones*, Descartes tiene ya de antes un *método* que le ha dado buenos resultados y con el que persigue un punto de apoyo absolutamente fijo en el que se cimente el conocimiento. En ese camino epistemológico hacia las cosas, Descartes se encuentra con la conciencia de la conciencia: el conocimiento no tiene acceso directo al mundo, sino a la conciencia de ese conocimiento. Sólo, voluntaristamente, la postulación de la existencia de un Dios —pensado a imagen de la humana conciencia lógica— garantizará la certeza y la verdad de ese conocimiento. Esa duda, y esa postulación de una garantía que avale el proceso —condiciones y límites del conocimiento y orden racional del mundo—, abren el camino a lo que después se llamaría *modernidad*. El conocimiento de las cosas deja de ser evidente para

convertirse en algo problemático, y Dios —clamará entonces Pascal— deja de ser el Dios de Abraham y de los profetas, para convertirse en un Dios, espejo de la racionalidad humana, que sintetiza un conjunto de problemas filosóficos. Desde entonces el pensamiento se centrará en las condiciones cognoscitivas o en la multiplicación de planos de la realidad, no en vano el *yo* se describe en primer lugar como una cosa que piensa, y a los cuerpos, dice Descartes, no los conocemos por la vista, el tacto o la imaginación, sino sólo por el entendimiento. Se abre paso, así, cierta fantasmagoría del espíritu, presente como intuición en casi todas las grandes creaciones del barroco y que posee un poder en verdad extrañador. Como si esas gentes hubieran tenido una aptitud para nadar bajo la superficie de las cosas, o para volar sobre ellas disfrutando las claves de los emblemas, de los símbolos, de las alegorías, o el oscuro chispazo de metáforas imposibles.

Sin embargo, cuando se toman dos de los grandes nombres, el de Velázquez y el de Góngora, y se observa lo que la memoria guarda de ellos, seguramente tendemos a percibir entre el arte de uno y el del otro una fuerte oposición. Tendríamos, quizá, que reprimir cierta tendencia muy arraigada que asociaría a Velázquez de muchos modos con *lo real* —personas, lugares, objetos—, y a Góngora, en cambio, con todas las difícilmente aprehensibles formas —mitología, oscura retórica— de *irrealidad*. En efecto, miramos un cuadro y alguien nos mira, la *dama del abanico* con su negro velo y su boca carnosa; miramos de nuevo y ahí está *Mariana de Austria* en persona, con su tez blanca y sus lazos rojos; pero incluso si aquello que vemos

lleva por título *Mercurio y Argos*, y esos nombres nos encaminan hacia el ideal mundo del mito clásico (y podríamos derivar hacia la causa de que la pintura mitológica sea tan escasa en España en contraste con la abundantísima poesía sobre ese tema), los cuerpos y su actitud, la relación que entre esos cuerpos se establece —uno que está adormecido y otro que de inmediato va a clavarle la lanza—, nos los hacen *presentes* como seres reales, sin contar con la envergadura de los lomos de la vaca que al lado de ellos reposa.

Es difícil sustraerse a ese poder, hay que reprimir el impulso de decir: ahí están, así es *como son* las cosas, quién puede negarlo. Difícil pensar que todo realismo es relativo y que viene determinado por el sistema de representación habitual de una cultura en un tiempo dado. Solemos omitir, al pensar el realismo, un marco de referencia, y lo omitimos porque ese marco de referencia es el que ha predominado por amplio tiempo en nuestra cultura y ha llegado a parecerse universal, estando dentro de él, no lo sentimos. Que una pintura se parezca al *natural* sólo quiere decir que se parece al modo en que en nuestra tradición ha solido pintarse *el natural*. Problemas de la *mímesis* y de la representación. Fantasmagorías.

El arte, por el contrario, sólo puede ser apariencia, sólo en *irrealización* consiste, aunque con ello logre, paradójicamente, el mayor efecto de realidad. Entre nosotros ha sido Ortega²² quien ha explicado tal efecto a propósito de la obra de Velázquez, en un libro que sigue siendo quizá el mejor que se ha escrito sobre el artista, si bien en los últimos años, entre una abrumadora bibliografía, podrían destacarse otros²³. El análisis de Ortega es bien conocido. Las artes operan a

través del tiempo cambios sustantivos; sólo la continuidad del nombre que las designa —poesía, pintura— nos hace pensar que, cuando hablamos de Góngora o hablamos de Rimbaud, cuando hablamos de Giotto o de Velázquez, hablamos de lo mismo. Uno de los motores esenciales de tales cambios es la finalidad, *para qué se escribe, para qué se pinta*. Velázquez se sitúa en el quicio de la revolución operada por Caravaggio, pero llevándola más allá; él pinta sobre todo *retratos*, la proporción máxima de individualidad y singularidad, el objeto o la persona con su aspecto y sus formas propias. Ese efecto de estar ante las cosas mismas que llamamos *realismo*, en Velázquez alcanza el grado de *verismo* (“Están las cosas como están las cosas”, comienza Luis Javier Moreno su melancólico e irónico poema sobre *el jardín de Villa Medici*²⁴). Y, sin embargo, el interés de Velázquez radica en que, de modo paulatino y cada vez más agudo, esa pintura que capta una *realidad*, mísera o nobiliaria pero igualmente poderosa, es pura fantasmagoría.

La técnica del pintor observa un progreso continuo en una destreza negativa: prescindir. Velázquez prescindirá sobre todo del volumen, de los efectos táctiles; toma de las cosas y de los seres que ve cotidianamente sólo unos cuantos elementos; nadie, en verdad, ha pintado antes un objeto con menos número de pinceladas. Los cuerpos, en tanto que visibles, son imprecisos, y esa imprecisión es la que con la mayor economía capta. Tampoco se encuentra en sus pinturas calor alguno: lo más distante de un romántico o de un místico. Lo que el pintor traslada al lienzo es lo real en cuanto apariencia, ese puro *presentarse* de las cosas ante noso-

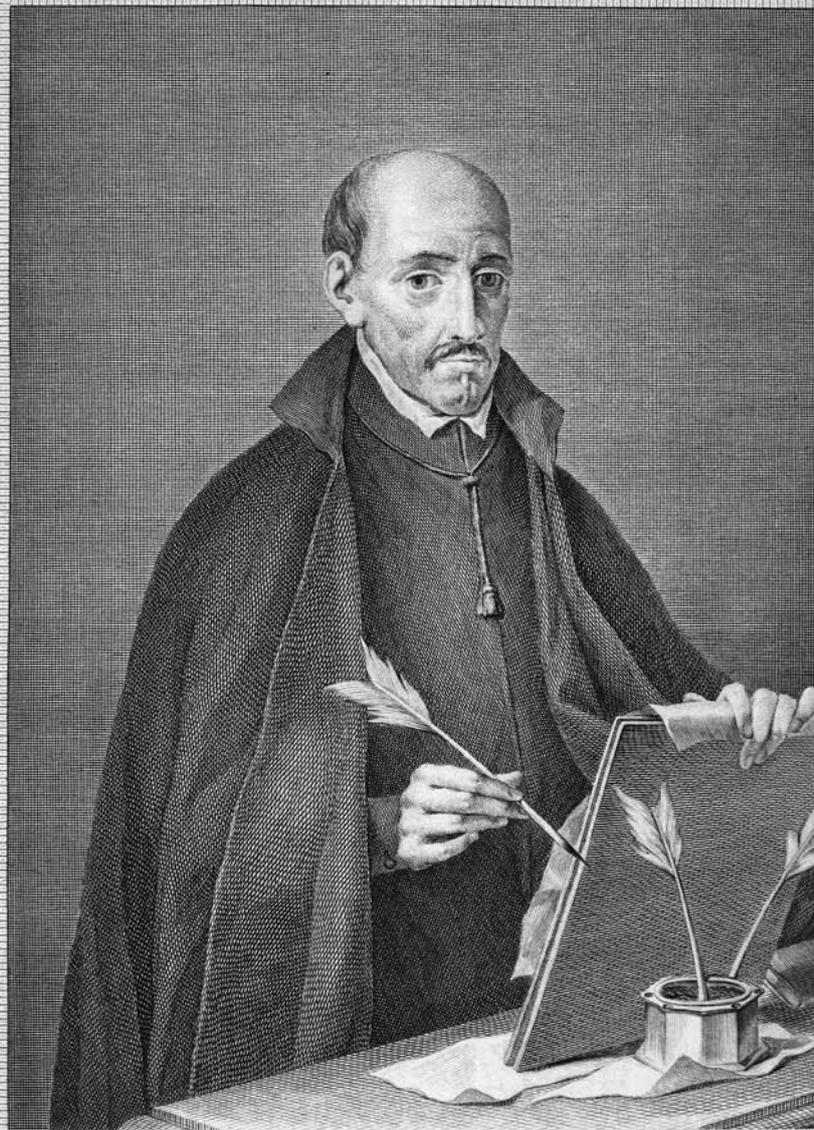


F. LOPE FELIX DE VEGA CARPIO

del habito de S. Juan, Poeta Lirico, Epico, y Dramático de maravillosa fecundidad. Nació en Madrid en 1562; falleció en 1635.

Lope de Vega. D: Rafael Ximeno, G: Fernando Selma, 360 x 260 mm, cobre talla dulce.

Luis de Góngora. D: José Maea, C: Blas Ametller, 359 x 256 mm, cobre talla dulce.



D. LUIS DE GONGORA.

Natural de la Ciudad de Córdoba. Poeta Lyrico famoso por su ingenio y fantasía, Racionero de aquella Santa Iglesia, en donde murió en 1627 á los 66 años de su edad.

José Maea lo dibujó.

Grabado por Blas Ametller bajo la dirección de Cermeno.

tros. La pintura se retrae, o se adelanta, con él a la más pura *visualidad*. *Las Meninas*, como sostuvo Ortega y se ha desarrollado después, vienen a ser la crítica de la retina. El arte de la pintura logra con ello encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo mismo; con escasísimas pinceladas y muy poca materia, con fragmentos en que sólo se ve la imprimación del lienzo, Velázquez lograba esas sosegadas presencias. A sus contemporáneos les parecía que sus cuadros no estaban nunca acabados de pintar; tampoco la realidad misma, a diferencia del mito, está nunca acabada. Por eso resultan tan singulares sus pinturas de tema mitológico. No es la parodia o burla lo que tal vez quiere reflejar en ellas, sino arrastrar el mito desde su ideal estatuto imaginario a los territorios de la verosimilitud. La crítica de Velázquez en el territorio de la pintura es paralela a la realizada por Descartes en el de la filosofía. La dirección de ese trabajo llegará hasta Cezanne o Pollock, lo mismo que la cartesiana contiene en sí la posibilidad del pensamiento de Kant y éste el de Nietzsche.

¿Y Góngora? ¿Ese personaje que Velázquez pintó todavía con su *manera* juvenil, pero con penetración infalible, y en el que destaca el rictus agrio y reservado, la mirada implacable y la fuerza de las líneas que conforman su cráneo poderoso (“una cabeza larga con la calavera llena de estilo”, al decir de Justi)? Sobre ese retrato y la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea* vuelven, entre otros, los espléndidos grabados que el pintor Orlando Pelayo realizó en 1982²⁵. De ellos, por ejemplo, el que revisa el retrato metamorfoseando al poeta en cíclope, que con su único ojo

divino —ilustrando *el orbe de su frente*— todo lo abarca, un *Góngora Polifemo* del que Carducho había afirmado “que vence a lo que pinta y no es posible que ejecute otro pintor lo que dibuja su pluma”.

5. Muda la admiración, habla callando

¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezcan que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje.

JOSÉ LEZAMA LIMA²⁶.

Alexander A. Parker, uno de los más grandes conocedores de la obra gongorina, afirma: “nos hallamos ante una dimensión literaria fuera del alcance del formalismo, la estilística o la lingüística”²⁷, y Lezama Lima había también advertido: “los acercamientos a don Luis han sido siempre de sabios de Zalamea. Pretenden oponer malicia crítica a su verbal sucesión y enjabelgada seriedad a sus malicias. Pretenden leerlo críticamente y piérdenle el tropel, sus remolinos y desfiles. Descifrado o enceguedando en su cenital evidencia, sus risueñas hipérbolos tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. [...] Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, [...] producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido”²⁸.

Las *Soledades* es un poema sensual, plástico, gozoso. Las cosas del mundo, sus colores, sus aromas, sus sonidos son velados y desvelados por una lengua difícil e intensa. “Músicas hojas viste el menor ramo/ del álamo que peina verdes canas” (v. 590-591)²⁹. A los lectores se nos sirven los alimentos cotidianos con todo su sabor: olivas, queso, membrillo y nueces atemperan y empapan “el Bacanal diluvio”. Las *Soledades* es un poema de los sentidos que discurre por un delgado hilo argumental: en la *Soledad primera*, el protagonista, cuyo nombre y origen se desconocen, naufraga y consigue llegar a una playa. Comienza entonces un camino que durará tres días y en el que conocerá la vida idílica de unos cabreros, asistirá a unas bodas entre campesinos y participará en sus fiestas. La *Soledad segunda* transcurre en el cuarto día. En ella el náufrago embarca de nuevo con dos pescadores ribereños. De la soledad de los campos pasa, pues, a la soledad de las riberas. Colabora en sus faenas y les acompaña a la isla donde viven con su anciano padre y sus seis hermanas. Con todos ellos disfrutará de unas horas deliciosas y al alba abandonará la isla en una barquilla, desde la que contempla un castillo sobre el mar y una escena de caza con halcones, tras todo lo cual el poema se cierra abruptamente. Cuatro lugares, cuatro formas de vida: una comunidad de cabreros en la sierra, una aldea campesina, una isla de pescadores, y un castillo, núcleo de la caza con aves de cetrería.

Errante, como un héroe, contemplativo, como personaje de un poema bucólico, el peregrino se desplaza y observa. A través de sus ojos mira el narrador y a través de sus ojos vemos los lectores, entrevemos las cosas en las palabras. Pero no sólo el mundo y las cosas

del mundo que llenan placenteras la vida humana, también los lazos generosos, los ritos y las expresiones de buenos deseos que anudan las relaciones dentro de una comunidad idealizada: “Próspera al fin, mas no espumosa tanto/ vuestra fortuna sea,/ que alimenten la invidia en nuestra aldea/ áspides más que en la región del llanto”(v. 926 y sig.), se desea a los recién casados: fortuna, pero no excesiva: el campo les dará oro trillado y tendrán también cabras, vacas, corderillos, abejas y el líquido oro de la miel. También es gozoso el vivir de los pescadores en las riberas; hacen aquí aparición los peces (*Soledad Segunda*, v. 91 y sig.) que recogen en sus redes: congrios, lenguados, salmones, róbalos, que arrastran con sus barcas los hijos, y focas que matan con arpones desde su barquilla dos de las hijas. Una Arcadia, en fin, en la que el caminante parece hallar calma para sus desdichas, lejos de la “enemiga amada”, aunque no las olvide ni pueda moderar el deseo de muerte que le producen. El punto de vista de todo el poema es éste, el de quien conoce consuelo en la hermosura del mundo, pero sabiéndola exterior, libre y ajena. El reposo que halla en las sencillas formas de vida se contrapone a los afanes y ambiciones de la corte, a las miserias de la guerra y a la codicia que ha caracterizado la Conquista. En esa Arcadia todo lo escucha y ve el peregrino con clara simpatía, todo lo admira y comparte, mas todo también lo contempla desde una amable distancia que le permite pasar de unos lugares a otros, siempre acompañado, sin pena ni despedidas, como quien se desliza por un sueño.

Hay, sin embargo, tras lo gozoso de ese mundo, tras la bondad de una existencia que la pródiga naturaleza parece regalar, sucesivos núcleos que van nom-

brando la desdicha, el desarraigo o la muerte. A veces son leves pinceladas de advertencia: “campo amanezca estéril de ceniza/ la que anocheció aldea” (v. 657-658); otras, la negra sombra, como víbora, pisa el pensamiento y los recuerdos “sordo engendran gusano, cuyo diente,/ minador antes lento de su gloria,/ inmortal arador fue de su pena” (v. 740 y sig.). Pero no son las *Soledades* una *vanitas* al estilo barroco. Bien es verdad que la melancolía anida en ellas y que tras los más deslumbrantes efectos de vida asoma el vacío su rostro de carcoma; el mundo es así, parecen afirmar, mas esto es arte, es mi poder un poder ilusionista, hago aparecer las cosas, creo luz, aunque no pueda tocarlas, ni llegar a ellas. Y, sin embargo, no componen un trabajo solamente negador, no hay aquí, como tampoco en la pintura de Velázquez, alegoría de la muerte al modo de las carnales naturalezas muertas de ese tiempo; la tensión entre sombra y luz, entre esplendor y ruina conserva toda su fuerza impidiendo que la balanza se incline y proporcione un mensaje de fácil descodificación.

Pero el efecto que la maestría de Góngora causa al lector común es inverso al que produce la pintura de Velázquez. La obra del pintor no despierta el menor recelo a invitar a quien la mira a introducirse en su representación —por más que la ilusión de *ventana* sea engañosa. Góngora, en cambio, los despierta todos. La opacidad que caracteriza la mejor poesía alcanza en las *Soledades* y el *Polifemo* su límite. El sentido sólo se desprende de esa opacidad y casi se podría decir que en ella consiste. Es el de Góngora en las *Soledades* un arte descriptivo que tensa los artificios de la retórica hasta

casi la ruptura: se escoge el léxico, se disocian adjetivos y nombres, se expanden las comparaciones e incluyen y fragmentan circunstancias hasta la máxima torsión, hasta el punto que de esta lengua pudo decir su autor que alcanza “la perfección y alteza de la latina”. Por su parte, Francisco de Córdoba, el abad de Rute, comparó esta obra con un “lienzo de Flandes”, “una pintura que habla”. Y, si es evidente el carácter descriptivo del poema propio de la lírica bucólica, el desplazarse del protagonista, la suspensión final después de la escena de cetrería le acercan al modelo heroico. Sin embargo, ni lo pastoril ni lo épico se conservan aquí como géneros autosuficientes, sino que Góngora parece instaurar una textura poemática que resulta de la suma y tensión entre ambos.

Nuestro personaje aparece en la obra escalando escollos, trepando por las rocas de una costa escarpada a la que consigue llegar con la ayuda de una breve tabla, mínimo pecio. En tanto él sube, el sol declina. Peregrino, caminante, huésped, forastero, de todos esos modos se le llama; y como tal escucha, percibe, observa; aunque él no pregunte, se le explica; cosas todas que se trasladan al poema. Pero nada más lejos de lo que suele entenderse como transmisión de la experiencia: el poema no va a lo que ocurre ni saca enseñanza y reflexión de ello; el poema no va, sino que se queda, inclinado, como Narciso, sobre sí. ¿Puede un texto en el que la lengua se tuerce y vuelca sobre sí misma dar cuenta de quien percibe y de lo que percibe, dar cuenta del mundo? ¿Se trata de un poema de la transparencia, o de la opacidad aunque de brillo cegador? Esa interna tensión

San Francisco de Paula. P. Diego de Velázquez, G. José Gómez de Navía, 231 x 171 mm, cobre talla dulce, grabado de puntos.



Velazquez pinx^t

J. G. de Navia sculp^t

S. FRANCISCO DE PAUL^A

Exemplum caritatis et abstinenciae.

parece articular su sentido iluminando la fantasmagoría. A la inversa, el sentido de la pintura de madurez de Velázquez se sostiene sobre la contradicción entre lo que de evidente reflejo de la realidad parece tener y su técnica pictórica, extrañadora y desrealizadora: “muda la admiración, habla callando/ y ciega, un río sigue [...] / huye un trecho de sí, y se alcanza luego;/ desvíase y buscando sus desvíos,/ errores dulces, dulces desvaríos/ hacen sus aguas con lascivo juego” (v. 195 y ss.).

La de Góngora ha sido considerada poesía para poetas, como la de Velázquez pintura para pintores, pero fueron muchos los que en uno y otro ramo desdijeron sus artes. Así, “un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas” son las *Soledades* a juicio de Lope, que de ese modo las denomina en una “Carta a un amigo” dirigida a Góngora y que suele atribuírsele. El autor habría sido alcanzado, continúa, “por algún ramalazo de la desdicha de Babel”, hasta tal punto considera el poema ininteligible, “pues las invenciones en tanto son buenas en cuanto tienen de útil, honroso y deleitable”, cosa que no ocurre aquí. A lo que el poeta responderá con orden y contundencia: la primera *utilidad* de la poesía es “la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si la oscuridad y estilo entrincado de Ovidio (que en lo *de Ponto* y en lo *de Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*), da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender, luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obs-

curidad del poeta. Eso mismo hallará V.m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren.”

Se centra luego en lo que de *honroso* tiene la práctica poética, y finaliza con lo *deleitable*:

Deleitable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan con su contento, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho; demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de san Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto.

Justifica lo extenso de la cita lo que tiene de explícita declaración de la poética gongorina en 1615, cuando comienzan a circular copias manuscritas de las *Soledades*. Poética *conceptista* como se ve; Gracián treinta años más tarde no dirá otra cosa.

6. Aquella nube, de que se oyó la voz, ¿dónde estuvo?

¿Y la *Fábula de Polifemo y Galatea*? Permítasenos una digresión sobre nubes, sobre la gravedad y la sombra de los cielos barrocos. Es Quevedo, autor de algunos de los sonetos memorables de la lengua castellana,

y hasta la saña enemigo de Góngora, quien lo expone en un texto escrito en 1641, durante su prisión en San Marcos. Se trata de *La constancia y paciencia del Santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, comentarios al libro al que en momentos de abandono y tribulación, como Fray Luis en las mismas circunstancias, vuelve los ojos. Después de analizar el origen y nombre del personaje, se centra Quevedo en quién pudiera ser el autor de la obra y cuál la finalidad con que la escribiera. Cita entonces a los Padres de la Iglesia: según san Gregorio habría sido el propio Job, mientras que Orígenes, en cambio, se inclinaba más por la hipótesis de Moisés, quien lo habría traducido al hebreo para alentar la paciencia y la confianza del pueblo de Dios cuando atravesaba el desierto. No está conforme Quevedo, sin embargo, con el lugar en que habrían necesitado los israelitas tal consuelo. No en el desierto, sino en Egipto es donde habrían bebido esa exhortación; y lo argumenta así:

En Egipto padecían al tirano; [...] en el desierto, la nube de día los era toldo, dispensándoles la luz sin calor; la piedra desataba su dureza en fuentes; el rocío se guisaba en maná. Llovió el austro sobre sus reales turbiones de codornices: fueles despensa el viento. Bebióse el mar Bermejo unas olas en otras para enjugar su golfo en camino, por donde pasaron; y para auxiliar a los hijos de Israel, se vomitó en borrascas que tragarón a Faraón y a su ejército en las confianzas del que juzgaron vado. No consintió oficiosa la salud que necesitasen de medicinas; gozaron de preservación, no padecieron cura. No sufrieron sus vestiduras de los menoscabos del uso, del ejercicio y de los años. De manera que en el desierto todos los elementos les servían; y en Egipto, en el cautiverio, ellos servían a todos los elementos³⁰.

No sería, así, en el desierto, sino en Egipto donde la figura de Job fuera ejemplo. Y observa después cómo en esas extrañas relaciones que Dios mantiene con su pueblo, nunca aquél se presentó a éste más que por su voz, rasgo que los trágicos griegos habrían tomado seguramente de este libro, pues cuando Dios arguye a Job, se oye su voz en una nube tempestuosa, prólogo de su majestad, con que acalla el diálogo de Job y Eliú. Y elucubra Quevedo después, puesto que la nube estaba cerca de Job, dónde se situaría, y conjetura que encima de él: “pareceme que la nube estaría sobre la cabeza de Job por cenit; era lugar más debido a la majestad de la voz, soberano sitio de dominio y amenaza. [...] Virgilio, en el V de la *Eneida*, sobre la cabeza de Palinuro dice estaba la nube que le dio tanto cuidado.”

Y añade: “que la nube sobre la cabeza era señal de tristeza, advértilo en Quinto Calabro Esmirneo, *Derelictorum ab Homero*, donde tratando de la junta de todos los dioses, en que se consultaba la muerte de Aquiles, dice: ‘Estaban alegres todos los que favorecían a Troya; y cada uno de los que favorecían a Aquiles tenía una nube sobre la cabeza en señal de tristeza.’”

También Claudiano, continúa, en el rapto de Proserpina hace hablar a Plutón, que estaba triste porque le negaban mujer y descendencia como a los demás dioses, y dice que “una tristísima nube le hacía horrible la cabeza”. Hasta en el Nuevo Testamento, que es “cielo claro sin nubes”, cuando aparecen Moisés y Elías en la escena de la Transfiguración representando el Viejo Testamento “en que todo era sombra y nubes de este cielo sereno, se oye la voz de Dios para decir lo mismo (éste es mi hijo muy amado) desde la nube”³¹.

Nubes por cenit, plomizo son de la voz divina que produce en quien lo escucha tristeza, una mezcla de pesadumbre y temor. Es imposible no recordar las que figuran sobre algunos personajes retratados al aire libre por Velázquez o los pesados cortinajes que en el interior con frecuencia las suplantán. Regios melancólicos como aquel rey de Pascal:

Que se hagan las pruebas, que se deje a un rey solo, sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en la mente, sin compañías ni diversiones, pensar en sí mismo todo el tiempo; y veremos que un rey sin diversiones es un hombre lleno de miserias³².

Pascal, que antes había dicho:

No saben que sólo es la caza y no la presa lo que buscan. El gentilhombre cree en verdad que la caza es un gran placer y un placer regio, pero su montero no es de esa misma opinión.

Melancolía que sólo en la actividad acelerada halla reposo. En casos límite, el melancólico enloquece y comete toda clase de excesos, por lo que a veces se aconseja encadenarlos. En un viejo diálogo entre la Melancolía y la Alegría, ésta dice:

¿Quién es esa marmota encaramada en esa rama seca? El destello rojo de sus ojos profundos se asemeja a un cometa ensangrentado cuyo resplandor anuncia destrucción y terror... Ahora te reconozco, enemiga de mis alegrías, Melancolía³³.

El monstruo de la melancolía fulge y anuncia destrucción.

La imagen de Polifemo en la escena final de la *Fábula* de Góngora nos viene a la mente. ¿Cuánto hay en este personaje, que pese a su desmesura sentimos tan afín al autor, del melancólico? El poema recrea el viejo mito y para ello utiliza como fuente el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque dando a la historia un tratamiento diferente. Narra cómo el cíclope Polifemo, enamorado de la ninfa Galatea, no es correspondido en su amor, pues ésta a su vez ama al pastor Acis a quien gozosamente se entrega. Al descubrirlos, el cíclope enloquece de celos y aplasta con una inmensa roca a Acis, cuya sangre al correr es transformada en río. Una compleja red de oposiciones organiza desde el comienzo la trama. Si a Polifemo corresponden la oscuridad y el fuego sombrío del Etna, a Galatea, a su vez, la luz, la blancura y la superficie irisada de las aguas. Gigantesco y monstruoso, el horror que el cíclope concentra en su ojo único aleja a Galatea y se contrapone con la atracción irresistible que la belleza resplandeciente de la muchacha provoca en él. Amor y muerte se anudan. Amor natural y placentero de Acis y Galatea, cuya desnudez en un paraje luminoso y en el esplendor del verano de una isla mediterránea se distancia de las más tópicas convenciones pastoriles. También la desesperación de Polifemo y sus celos rebasan lo retórico, y transmiten a quien lee la aguda intensidad de su pena junto a una clara simpatía por sus ofrecimientos toscos y bienintencionados. Por otra parte, y aunque el amor se trunque con la muerte, no parece ésta una muerte ciega y absoluta, pues

la metamorfosis de Acis en río asocia la tragedia con las raíces de la vida. No oímos en el poema a Galatea expresar su dolor por la muerte del amado, como ocurre en Ovidio, pero en nuestra mente resonará a cambio la poderosa voz del cíclope enronquecida por el suyo. Violencia desencadenada de las fuerzas de la naturaleza destructoras, armonía y luz del más voluptuoso amor correspondido. Contrastes petrarquistas de intensidad barroca.

El poema es una larga sucesión de *conceptos* que el ingenio entreteje, pero resultaría sin embargo vacío reducirlo a sus equivalencias en los análisis de una *traducción* interpretativa. Los versos nos arrastran con su sonoridad irrepetible, con la limpieza de las imágenes, con el gozo y el pavor de los afectos. Cuando Polifemo constata que Galatea no será ya para él, da rienda suelta a su áspero vacío y entona su canción como un lamento de la más pura modulación garcilasiana: “Oh, bella Galatea más süave / que los claveles que tronchó la aurora”³⁴. Suplica a la ninfa que, abandonando las aguas, venga a él y la escena se irisa de plasticidad: “pisa la arena, que en la arena adoro / cuantas el blanco pie conchas platea, / cuyo bello contacto puede hacerlas, / sin concebir rocío, parir perlas” (versos 373 y sig.). Lo plástico no es sino efecto y razón de lo *conceptuoso* y lo *agudo*, pero es también inseparable de un extremo virtuosismo musical. Colin Smith ha estudiado estos aspectos y la infinita riqueza melódica lograda no sólo con la combinación de las rimas externas e internas, la intensidad acentual, las aceleraciones y remansos, sino especialmente con la melódica cualidad que en los versos dibujan las voca-

les en sus juegos de simetrías y ecos o luminosas y sombrías resonancias. Así, por poner un solo ejemplo, los dos primeros versos citados —“pisa la arena, que en la arena adoro / cuantas el blanco pie conchas platea”— contendrían en su seno este vocálico esquema musical:

- / a - a - a - e - a / e - e / a - a - e - a - a / - -
a - a - e - a / [co] - ie - [co] / a - a - e - a

Donde a la exquisita simetría eufónica hay que añadir que todo juega a modo de eco del nombre último del verso anterior, *Galatea*, luz él mismo del poema entero.

Un *trobar clus*, una riqueza plástica y rítmica que quizá no ha sido superada. Góngora —apunta Lezama— “culmina posiblemente en todas las lenguas románicas el vencimiento de la prueba heliotrópica. Su índice de luminosidad fija el centro por donde penetra el rayo metafórico y su tiempo de permanencia dentro del haz luminoso. Gracias a ese tiempo lucífago cobra el único sentido, el endurecimiento del logos poético, por el cual no ofrece el rejuego de las mutaciones interpretativas, sino el único sentido que no se alcanza³⁵.”

Las cosas bajo el poder de ese haz resplandecen como el ojo de Polifemo: “marítimo alción roca eminente / sobre sus huevos coronaba, el día / que espejo de zafiro fue luciente / la playa azul, de la persona mía. / Miréme, y lucir vi un sol en mi frente, / cuando en el cielo un ojo se veía: / neutra el agua dudaba a cuál fe preste, / o al cielo humano o al cíclope celeste (versos 417 y sig.)”

Pero la prodigiosa facultad descriptiva perdería relieve de no usar el contraste y el claroscuro, doble raíz que cimenta la cristalina arquitectura del poema:



Pedro Calderón de la Barca. D: Rafael Ximeno, G: Mariano Brandi, 372 X 260 mm, cobre talla dulce.

D. PEDRO CALDERON DE LA BARCA.
*Caballero del orn. de Santiago, Capellan de Honor
de S. M. y de Reyes Nuevos en Toledo. Poeta
Comico en quien compitio la invencion ingeniosa, con
la urbanidad, y belleza del Lenguage. Nació en
Madrid a. 1601, y murió allí a los 81. de su edad.*

D.R. Ximeno lo dib.

D.M. Brandi lo grabó.

... en pie, sombra capaz es mi persona / de innumerables cabras el verano. / ¿Qué mucho, si de nubes se corona / por igualarme la montaña en vano, / y en los cielos, desde esta roca, puedo / escribir mis desdichas con el dedo? (versos 411 y sig.).

La naturaleza y el amor aparecen en el poema como fuerzas resplandecientes, aunque, igual que en el teatro y los espectáculos barrocos, otras fuerzas sobrenaturales se desatan en lo alto. Si la *Fábula* comenzaba describiendo la cueva: “guarnición tosca de este escollo duro / troncos robustos son, a cuya greña / menos luz debe, menos aire puro / la caverna profunda, que a la peña”, y explicando que “... de este, pues, formidable de la tierra / bostezo, el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra, bárbara choza es”, ahora, al final, hecho sombra, roca, nube, el ciclope Polifemo, solo como su ojo solo, hace de su desdicha escritura y del cielo papel (“¿Para qué proseguir con el trabajo/ de Babel si hay señales en el cielo/ de que llega el reinado de Saturno?”, se preguntaría Aníbal Núñez³⁶). El violento estallido de esa pena traerá con las piedras la muerte, aunque benignas deidades del agua hagan a ésta fluir.

7. Como duerme la luz, niegan las flores

Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento. Su lentitud me impedía compararla con algo que descendía por una escalera, por ejemplo. Una marea sobre otra marea, y así incesantemente, hasta ponerse al alcance de mis pies. Unía la caída de la noche con la única extensión del mar.

LEZAMA LIMA³⁷

Si poderoso es el barroco español, no es menor la riqueza del barroco americano. Un poco más tardío —finales del XVII y todo el XVIII—, abraza todas las artes y mantiene una relación amigable con la Ilustración. Aparece cuando ha cesado el eco de la Conquista y la parcelación colonizadora, en una generación ya instalada en lo americano. De ese personaje barroco y americano dice Lezama que exige una dimensión: “la de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras, con su procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos³⁸.”

El mismo despliegue que en Castilla, el mismo espectáculo, la misma *vanitas*. Acudía ese señor a la catedral de México o a la de La Habana, o contemplaba con asombro los portales de piedra de San Lorenzo de Potosí, recién aparecidos de la mano prodigiosa del indio quechua Kondori. Arde la piedra con los símbolos incaicos del sol y la luna, o con abstractas figuraciones o ángeles con rostros de indios de las explotaciones mineras, y todo ello en apretada síntesis con la imaginería española. “Cuando un esfuerzo de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte”, añade el escritor cubano. A ese mundo de madurez artística pertenece Sor Juana Inés de la Cruz.

El ojo trata de aprehender el mundo, pero el mundo es impenetrable para el ojo y para la mente que lo rige. La luz hace posible la visión, pero la *presencia* de las cosas que la luz propicia no sirve para



D. FRAN.^{CO} DE QUEVEDO Y VILLEGAS.

Natural de Madrid. Caballero del habito de Santiago: Político profundo, Poeta docto y ameno. Escritor festivo y consumado en la Lengua Castellana. Nació en 1580: falleció en 1645.

R. Ximeno lo dibujó.

M. Brandi lo grabó.

Francisco de Quevedo y Villegas. D: Rafael Ximeno, G: Mariano Brandi, 372 X 264 mm, cobre talla dulce.

conocerlas. Eso parece decir Sor Juana en *Primero Sueño*, largo poema —el que a ella entre los suyos mejor le parecía— que se enmarca entre un sol que lo abandona todo al poder de la noche, y un amanecer que con la luz restituye perfiles, relieves y colores. En ese lapso el sueño se apodera de los seres y, utilizando el apagamiento de los sentidos que en él se produce, un sujeto emprende la búsqueda del conocimiento. Como cuando Descartes afirma en la *Segunda Meditación*: “los cuerpos no son propiamente concebidos sino por el solo entendimiento” y hace que un dios filosóficamente necesario garantice que las ideas corresponden a una realidad extramental, o cuando Locke sostiene que sólo por las ideas —proporcionadas por la sensación o la reflexión— conocemos las cosas, principio bien idealista de todo empirismo; del mismo modo, parece necesitar Sor Juana recluirse en el espíritu propio, que no es sino el propio entendimiento y tratar desde ahí de fundamentar el conocimiento humano o, mejor, el suyo propio y ver hasta dónde se pueda elevar. Es su motor la ambición de un saber total —que abarque lo científico tanto como lo filosófico— y que se obtenga de los depósitos y capacidades de la mente. Ansía, igual que Descartes, la luminosa *evidencia* como propiedad intrínseca de las ideas y poseer su correlato psicológico, la bienhechora *certeza*. Fía esa ambición a la alegórica imagen del sueño, que, al contrario que en la consideración cartesiana, aparece como único espacio exento de distracción y engaño, lugar cerebral y cordial en que el deseo de conocimiento puede ascender libre de trabas a las cimas más altas de conciencia.

Se habla a veces —la misma Sor Juana así lo dice— de *Primero Sueño* como una obra en la estela gongorina, pero bien pronto, comenzada la lectura, se advierte que no hay tal. El poema es, por muchas razones, uno de los más singulares escritos en lengua castellana. Comienza describiendo el elevarse de las sombras al llegar la noche (frente a la imagen tradicional de la noche como *cáida*, la noche como *elevación*), y cómo con ellas cesa toda actividad, salvo la grave y casi silenciosa de las aves nocturnas. “El viento sosegado, el can dormido,/ éste yace, aquél quedo/ los átomos no mueve” (v. 80 y sig.)³⁹, y hasta “los dormidos, siempre mudos, peces,/ en los lechos lamosos/ de sus oscuros senos cavernosos,/ mudos eran dos veces” (v. 89 y sig.). También los sentidos de quien habla caen poco a poco en la inactividad: “de profundo/ sueño dulce los miembros ocupados, quedaron los sentidos/ del que ejercicio tienen ordinario,/ —trabajo en fin, pero trabajo amado/ si hay amable trabajo—,/ si privados no, al menos suspendidos” (v. 166 y sig.), con lo que el sueño resulta —en tanto que “contrario de la vida”— “imagen poderosa de la muerte”.

Desde el comienzo se percibe que la voz que habla sabe de lo que habla en carne propia, lo que nos envía del presente de la narración a un pasado de la experiencia. La narración, el poema, se presenta, así, no sólo como relato de lo que ocurre, sino como reflexión analítica sobre eso que ocurre: llega la noche, pues, y con un adormecimiento semejante a la muerte suspende en los seres vivos sensaciones y percepciones diurnas. Como en la muerte —sostiene el texto—, el sueño desata al alma de sus ligaduras corporales y emprende entonces ésta un viaje, o vuelo, en el deseo de alcanzar un conocimiento intelectual “con que ya mide/ la cantidad inmensa de la Esfera” (v. 301–302). Se diría por este comienzo que

el poema arraiga en la *visión* y en la idea del sueño como alternativa de un conocimiento racional, haciéndolo próximo de cierta tradición ascético-mística, uno de cuyos ejemplos más altos se hallaría en el “¿Cuándo será que pueda...?” de Fray Luis: (“Entonces veré cómo/ el divino poder echó el cimiento.../ ... Quién rige las estrellas/ veré”). No se trata, sin embargo, de un conocimiento asociado a la vista –ni tampoco al oído, alguna clase de oído absoluto como el que aparece en la “Oda a Salinas”–, sino a un ciego órgano de intelección interior que, no obstante, *ve*, es decir, que como en el *eidos* griego *sabe*. (“Óyeme con los ojos”, comienza uno de sus más intensos poemas de amor, lo que no le impide afirmar en otro: “...que yo, más cuerda en la fortuna mía,/ tengo en entrambas manos ambos ojos,/ y solamente lo que toco veo.”).

Alma, entonces, órgano del conocer, separada y disímil del cuerpo, pero arraigada en éste, que parece su condición de posibilidad, aunque los lazos que los humores y los espíritus vitales anudan casi se deshagan. Aquí tal vez está uno de los puntos de mayor interés del poema. Sor Juana, sí, por una parte, vive inmersa en toda la tradición neoplatónica –desde el comentario de Macrobio al sueño de Escipión hasta el *Iter exstaticum* de Atanasio Kircher, que conocía bien–, por otra, se acerca mucho a la tradición fisiológica que, partiendo de Aristóteles, aparece, por ejemplo, en la quinta parte del *Discurso del método*, en que Descartes se ocupa abundantemente de describir y explicar el funcionamiento del corazón con sus arterias y sus venas, descendiendo al detalle (“también quisiera yo que vieran con mucho cuidado los once pellejillos, que como otras tantas puertecitas, abren y cierran los cuatro orificios”), o deteniéndose en aclaraciones (“quisiera yo, además, que

considerasen que la gran arteria y la vena arteriosa están hechas de una composición mucho más pura y firme que la arteria venosa y la vena cava, y que éstas dos últimas se ensanchan antes de entrar al corazón, formando como dos bolsas, llamadas orejas del corazón, compuestas de una carne semejante a la de éste”) y demorándose después en la cocción de los alimentos en el estómago. Se ha discutido mucho si la poeta mexicana conocía la obra del filósofo y quienes lo niegan aducen como razón de las semejanzas la común formación escolástica y jesuítica. En cualquier caso, si *Primero sueño* es un poema en que lo lírico no niega lo arquitectónico al indagar cómo sea el proceso de conocimiento, tampoco niega lo fisiológico y aún insiste líricamente y con viveza en ello –como muestran los más de ciento cincuenta versos que dedica a este aspecto en diversas zonas de un poema de novecientos treinta y cinco.

Corazón, pulmones y estómago trabajan, pero a tan moderado rendimiento que no impiden al alma formarse “las imágenes todas de las cosas”, aunque, eso sí, coloreadas de mentales –esto es, sin luz– colores. Hay una insistencia del poema en cómo la noche se lleva los colores y los trae de nuevo el día con su luz (v. 280, 496, 864 y 970), un eco de aquellos memorables versos de la *Égloga I* de Garcilaso:

...como al partir del sol la sombra crece,
y, en cayendo su rayo se levanta
la negra escuridad que el mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que se ofrece
aquella que la noche nos encubre,
hasta que el sol descubre
su luz pura y hermosa:
tal es la tenebrosa / noche de tu partir.

Son versos que también depositan el peso de la tradición virgiliana (*Rebus nox abstulit atra colores* –de las cosas la noche se lleva oscura los colores), y que volvemos a encontrar en éstos de la poeta norteamericana Sharon Olds: “me quedé en el porche a oscuras. ¿Hacia / dónde miramos para hablar con los muertos? Pensé / en la rosa nueva y pisé la hierba gris. De noche / las cosas no tienen color real. Descendí / por los peldaños de piedra, como si pasara al lugar / donde se habla a los muertos. La rosa se mantuvo / medio desplegada, brillando blanca / en el aire negro. Después, me acordé / de tu cumpleaños. Habrías tenido noventa / y recibido rosas de mí. ¿Están allí los muertos si no les hablamos?⁴⁰”

Pero Sor Juana no quiere hablarnos de las formas que la noche nos encubre, ni de las medrosas formas que, a cambio, nos ofrece –“de do viene el temor”, como Garcilaso sabe–; para ella, al contrario, es en esa sombra de los sentidos donde el alma puede proyectar como con una linterna mágica sus conocimientos, y elevar –igual que de las pirámides de Egipto decían los antiguos– el vértice de su ambiciosa llama ardiente hacia el cielo. Tal confianza tiene en sí que “la vista perspicaz, libre de anteojos, / de sus intelectuales bellos ojos, / (sin que distancia tema / ni de obstáculo opaco se recele, / de que interpuesto algún objeto cele), / libre tendió por todo lo criado” (v. 440 y sig.). Pero esta soberbia necesariamente se ve abocada al fracaso; volar cerca del sol es caer como Ícaro. El entendimiento u ojo interior no puede discernir tanta riqueza; debe, en primer lugar, acostumbrarse a la oscuridad y ceguera que el deslumbramiento de la creación le produce. Ocurre esta caída o descendimiento a la mitad del poema. Desde ahí habrá de comenzar otra

vez, cimentando el nuevo intento en la humildad, y en la ascensión por grados que el saber de la época permitía: no ya tratar de comprender intuitivamente el todo, sino, despacio, y a través de las diez categorías aristotélicas ir ascendiendo, con disciplina, hasta que “la honrosa cumbre mira / término dulce de su afán pesado / (de amarga siembra, fruto al gusto grato)” (v. 611 y sig.). De los seres inanimados, a los vegetales y animales y, entre éstos, al hombre, verdadera “bisagra engarzadora / de la que más se eleva entronizada / Naturaleza pura / y de la que, criatura / menos noble, se ve más abatida” (v. 659 y sig.), es decir, compendio y punto de encuentro, microcosmos de todo lo creado: “el Hombre, digo, en fin, mayor portento / que discurre el humano entendimiento; / compendio que absoluto / parece al Ángel, a la planta, al bruto; / cuya altiva bajeza / toda participó Naturaleza” (v. 690 y sig.). Clave de toda la naturaleza o macrocosmos que habría sido así distinguido para que en él se encarne el Verbo de Dios.

Aquí el poema se detiene otra vez, consciente quien escribe de que si, por un lado, ha sido capaz de elevarse de los humores corporales y del fogón en que trabajan corazón, pulmones y estómago, hasta Dios, pasando por los distintos reinos de la naturaleza; no es menos cierto que retrocede, confusa y maravillada, al fijarse en las pequeñas cosas –el curso de una corriente, el tacto de una flor– cuyos secretos y causas no conoce ni puede explicarse. Pero reanuda la empresa con renovados bríos, tomando como ejemplo de este proceso de conocer la figura de Faetón, “auriga altivo del ardiente carro” (v. 787), igual en el impulso y en el ansia. Esa figura, y su caída consumada al desbocarse los caballos del sol, no la

hace, sin embargo, escarmentar, sino que abre “sendas al atrevimiento”; es modelo que engendra alas en la osadía del ánimo, lleno de valor y aterrado y fascinado por los peligros. Éste es el proyecto y la energía y, en tanto, va acabando el sueño y comienza el despertar:

... los miembros extremados,
del descanso cansados
ni del todo despiertos ni dormidos
muestras de apetecer el movimiento
con tardos esperezos/ ya datan, extendiendo
los nervios, poco a poco, entumecidos,
y los cansados huesos
(aun sin entero arbitrio de su dueño)
volviendo al otro lado,
a cobrar empezaron los sentidos,
dulcemente impedidos
del natural beleño,
su operación, los ojos entreabriendo

(v. 854 y sig.).

El sol y su emisario, el lucero del alba, dan alcance a la negra noche y, al vencerla, nace el día con su luminoso tumulto de pájaros. Se describe la derrota de la noche, “que sin concierto huyendo presurosa / –en sus mismos horrores tropezando– / su sombra iba pisando” (v. 952 y sig.), y cómo deja su lugar al sol, que con justicia distributiva restituye a las cosas sus colores, “quedando a luz más cierta / el mundo iluminado y yo despierta” (v. 974-975), palabras con las que el poema concluye. La poesía y la obra toda de Sor Juana se ha descrito como nacida de un amor irrenunciable por el saber y el conocimiento⁴¹, y *Primero sueño* como la expresión acabada de ese amor. En efecto, ése es el propósito de una vida que intuye que sólo si logra autoconstituirse como sujeto de conocimiento existirá. Una mujer, hija natural y pobre, que en la segunda mitad

del siglo XVII observa que sólo mediante el saber y el poder se llega a ser alguien, digna de un nombre, a existir con existencia propia. El grado de lucidez para las dificultades casi insalvables –al final de su vida, cuando deba claudicar, las sentirá sin duda como insalvables, por más que nuestra memoria de ella muestre lo contrario–; el grado de conciencia, digo, que tiene de las trabas que supone ser mujer es notorio en toda su obra y en especial en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Bien clara deja su necesidad de apoyo en los nombres de otras mujeres que antes intentaron seguir el mismo camino y que nombra haciéndolas presentes. Bien explícitas su rebeldía y su protesta, aunque casi siempre las arroje con su gracia. Ser singular, monja porque “para la total negación que tenía al matrimonio, era lo más decente en materia de seguridad de mi salvación”, autora de intensos poemas que expresan su amor por la virreina María Luisa Manrique de Lara, Condesa de Paredes; poeta, en fin, e intelectual a la que respetan sus coetáneos, construye su obra de la nada y en el empeño se construye a sí misma.

Es muy conocida su necesidad voluntariosa de aprender a leer, cuando sólo tenía tres años, y cómo fuerza a la maestra a enseñarla, igual que a su hermana mayor a la que había acompañado hasta la escuela, o la demanda a su madre de que la deje ir a México, para allí, disfrazada de hombre, asistir a las clases de la Universidad, o su sólida formación autodidacta. En el mundo complejo pero provinciano de la corte de los virreyes en Nueva España, alguien como Sor Juana Inés, llena de inteligencia, gracia, hermosura y vigor, debía de resultar insólito. Es natural que considere *Primero sueño* la obra más importante de su vida; es natural, aunque no lo exprese, que sienta la originalidad de la tensión sobre la que ha levantado esta obra. Alguien

que como ella percibe la poderosa marcha de corazón y pulmones y que parece seguir, cenestésicamente, los recorridos humorales que la constituyen, hace exclamar a Lezama: “cuando habla del *húmedo radical*, término de la medicina escolástica, parece como si aludiese a nuestros propios bosques animados con la profundidad maternal de la noche... Su oscuridad desciende a nuestras profundidades, para fundirse con lo inexpresado, impidiendo que la luz al invitarlo lo ahuyente, y favorecer su desprendimiento por el descenso a las profundidades que siempre regala la oscuridad⁴².”

Alguien que, pese a esa aguda conciencia física —la de un sujeto de conocimiento nada descarnado, sino bien corporal y femenino—, se aleja poco a poco de ella para, desligándose de cualquier sensación, rehacer el recorrido que el conocimiento filosófico de su tiempo requiere. Y que, al finalizar el trayecto con sus decaimientos sucesivos y bríos renovados, percibe todo lo que acaba de experimentar / exponer (pues quien habla no siente o ve o piensa, sino que *se ve* sentir y ver, o *se ve* pensar) como pálidas sombras, siendo al mismo tiempo consciente de la contradicción en la que vive y que para vivir se exige. Al entreabrir los ojos, “del cerebro, ya desocupado, / los fantasmas huyeron / y —como de vapor leve formadas— / en fácil humo, en viento convertidas, / su forma resolvieron. / Así linterna mágica pintadas / representa fingidas / en la blanca pared varias figuras (v.868 y sig.)”

Las dos perspectivas están siempre ahí: la convicción, de un lado, de que sólo ese camino del *conocer* —y el amor no es sino uno de sus modos— tiene intensidad para arrastrarla, para dejarse llevar como de una fuerza poderosa. Que el recorrido es arduo y lleno de trampas y falsos hallazgos, lo sabe bien, como sabe que, por mucho que alcance, quien

lo persigue acabará consumida como polilla en la luz. Pero es lo único que desea de verdad. Faetón es su emblema. Y, de otro lado, junto a esa convicción y esa pasión, están las cosas del mundo, hermosas, inaccesibles, pero presentes y dispuestas a ser disfrutadas. Garcilaso acababa su lamento en aquella estancia de este modo: “tal es la tenebrosa / noche de tu partir, en que he quedado / de sombra y de temor atormentado, / hasta que muerte el tiempo determine / que a ver el deseado / sol de tu clara vista me encamine”. La sombra y el temor con que la noche le atormenta son de *aquí*, bien reales, pero el sol que disipe los miedos es de *allá*, promesa de un alma inmortal que reúna a los amantes. (El final del poema de Sharon Olds invierte los términos: “...ahora / me siento a veces en el porche, esperando, / tratando de sentirte allí como los colores / de las flores en la oscuridad.”) Para Sor Juana, en cambio, el sol es el real, el que dora —dice— nuestro hemisferio e iluminándolo restituye “a las cosas visibles sus colores”, y a ella sus sentidos y la placentera o dolorida percepción. Descartes había fundado el conocimiento en la conciencia que un *yo* tiene de sí (y la claridad y distinción de esta autoconciencia serán a partir de entonces criterio de verdad). Del mismo modo fundamenta Sor Juana el suyo. Pero Descartes sabe que, si bien el *cogito* constituye el único punto de apoyo para la cadena del conocimiento, ese punto de apoyo se deshace en la duda en el momento en que el espíritu deja de fijarse en sí mismo para poner su atención en otras cosas. Se ve obligado entonces —como se dijo— a seguir su investigación hasta “demostrar” la existencia de algo que *garantiza* y *limita* ese conocimiento, iniciando también con ello el camino de la moral moderna. Pero Sor Juana escribe poesía, no un tratado filosófico. Y aunque es consciente de que lo fantasmagórico caracteriza al pensamiento como cualidad sus-



D. Pablo de Céspedes Pint.

Ant. Espinosa Pinion, de la Real Acad. de S. Fernando 1153.

Retrato de Pablo Céspedes. D. y G.: Antonio Espinosa, 1759, 256 x 190 mm, cobre talla dulce.

tantiva suya, y la metáfora del sueño así lo deja patente, no necesita proseguir la indagación epistemológica porque otra fuerza tira de ella, la de la experiencia estética a la que feliz se permite abrir los ojos.

Y esto la distingue también de Góngora que comenzaría su poema donde ella lo acaba. En Góngora todo relumbra; incluso, por contraste, su oscuridad, su resonancia ensanchadora y sombría. ¿Y detrás? Sobre el vacío se inflaman los sentidos. Todo, hasta la raíz, es lenguaje; pero cada lugar existe con sus colores y sus formas enmarañadas o conspicuas, con sus sonidos, con sus animales vivos y sus animales muertos, con sus piedras, su rugoso tacto. Nunca la lengua castellana volvió a ser tan sensorial. ¿Y Sor Juana? Hecha de penumbra, aunque presta brotase la risa, de precisión y pensamiento, de una luminosa cualidad retardada, de silencio en torno, de escuchar. Y plástica, sin embargo; interior y con la música natural de quien camina metida en sí aunque ligera.

¿Y Velázquez? El pintor parece ver desde más lejos, con una limpieza que no encubre simpatía ni sarcasmo. Las cosas como parece que son, sí, pero ennoblecidas por un espíritu que se podría llamar cervantino, si Cervantes se tomara más distancia.

¿Quién nos acerca ese sonido hasta hoy? Sin duda Lezama, tocado del resplandor gongorino, pero capaz de internarse sin linterna por los oscuros vericuetos de Sor Juana. Entretanto, estuvieron Baudelaire y Rimbaud, y también estuvo Julián del Casal: “Déjenlo, verdeante, que se vuelva; / permitidle que salga de la fiesta / a la terraza donde están dormidos. / A los dormidos los cuidará quejoso, / fijándose cómo se agrupa la mañana helada”⁴³.

8. Perdido corazón y no cobarde

Sagrado don, lascivo despilfarro. La poesía ilumina lo estéril (el suspiro).

De esa quietud voluptuosa nace la gran sospecha gongorina: sin exageración no hay paisaje; sin laberinto no hay rigor; sin lujo no hay escritura.

El conde nos propone una salida, neutra y terrible a un tiempo: *maldecir*.

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN⁴⁴.

Afirmaba Gracián que “todo gran ingenio es ambidextro, discurre a dos virtudes; y donde la ingeniosa comparación no tuvo lugar, da por lo contrario y levanta la disparidad conceptuosa”⁴⁵. Añade luego que la disparidad, inversa de la comparación, en vez de fundarse en cierta conformidad entre dos elementos, lo hace en la contrariedad entre los extremos disparados; y cita, entre otros, como ejemplo, un soneto de Juan de Tassis, de quien dice: “Juntó lo sentencioso con lo crítico el de Villamediana, que fue el único de nuestros tiempos en lo picante”. Antes, en el Discurso V, que corresponde a la agudeza “de improporción y disonancia”, había copiado, sin nombrar al autor, uno de los sonetos fúnebres de Villamediana que Gracián introduce de este modo: “Entre la vida y la muerte de un monstruo de fortuna, un otro, que lo fue en todo, cantó bien esta disonancia. Es gran soneto”⁴⁶. Y ya dentro del poema subraya como modélicas de la agudeza referida los dos últimos versos del primer cuarteto: “viviendo, pareció digno de muerte;/ muriendo, pareció digno de vida”; así como los dos últimos del segundo terceto y conclusión de la pieza entera: “si glorias le conducen a la pena,/ penas le restituyen a la gloria”. En las *Obras*⁴⁷ del Conde se comprueba que eso está escrito con ocasión de la muerte por

ajusticiamiento de don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, el 21 de agosto de 1621, el mismo día en que un año después caerá asesinado, “con arma terrible de cuchilla”, el propio Villamediana según regresaba de Palacio con un amigo. Tiempos turbulentos, de brillo, esplendor y poder, de solemnes *entradas* y suntuosos entierros, de escarmiento y desengaño, de “improporción y disonancia”, en verdad. Más evidente aún si se tiene en cuenta que, en una obra que explora todos los tonos y todos los temas, ese personaje palaciego, don Rodrigo Calderón, ha sido objeto frecuente de la sátira.

Juan de Tassis, conde de Villamediana, es sin duda una de los seres más enigmáticos y fascinantes de su tiempo. Correo Mayor del rey, estricto caballero, aventurero y jugador de inmensa fortuna, exaltado amante de expresiva ambigüedad –“son mis amores reales”, fue su divisa–, y gran poeta, debió de resultar entonces una soberbia figura, cuya ventura y desconsuelo aún nos hechizan hoy. Si de su poesía es la amatoria la que con una emoción más afilada nos conmueve, quizá, en cambio, su texto más ambicioso sea la *Fábula de Faetón*⁴⁸.

Frente a la brevedad del *Polifemo*, una intensa y perfecta joya –afirma Juan Manuel Rozas⁴⁹–, el *Faetón* se alarga y se retuerce argumentalmente, empotrando nuevas fábulas, digresiones morales, descripciones del cosmos grecolatino.

Escrita en 1617, hay en ella, a juicio de este autor, ambición temática, sentido trágico y pasión por lo celeste e infernal. Sus contemporáneos saludan su maestría y, entre ellos, Góngora dedica a su aparición una décima y un soneto. La trama de este poema de casi dos mil versos procede, como era frecuente, de las *Metamorfosis* de Ovidio; narra

con evocadora reminiscencia platónica la aventura del hijo de Apolo, Faetón, que, para recuperar su honor injuriado y demostrar su origen divino ruega a su padre que le permita, por un día, conducir el carro del Sol; Apolo accede y a partir de ese momento se precipita la catástrofe. Desbocados sus caballos, el Sol incendia y consume todo lo celeste y lo terrestre. Por todas partes se expande el caos, fuego y horror. Júpiter, ante la dimensión cósmica del desastre pone fin a la aventura fulminando al joven, que vertiginoso caerá hundiéndose en las aguas del Po. Sus hermanas le acompañarán en la ribera transformadas en álamos dolientes, y su hermano, convertido en cisne, vivirá con él.

Si la vena poética gongorina se vinculaba con el agua –la pesca y el mar son centro de las *Soledades*, mientras que Galatea, en el *Polifemo*, es una ninfa salida de las aguas y el propio Acis será transformado en río que corre hacia el mar–, la del Conde se asocia con el fuego. Faetón, consciente en todo momento de la desmesura, se entrega, sin embargo, al sueño de hacerse con el sol e, igual que Ícaro, con quien se le asocia, sucumbirá en la empresa. Concentrando en él el fulgor de lo que anhela, ese fulgor no puede ser sino sombrío impulso que halla en el fracaso su incandescencia: “Mientras, ardiendo y no alumbrando el cielo,/ perdido corazón y no cobarde/ las alas tiende, desplegando el vuelo,/ al daño, de que ya se advierte tarde” (v. 1161 y sig.). Así se nombra en el poema, con desconsolada y entera agudeza, la conmovedora *improporción*. Mas el poema, trágico en su aliento, es, en cambio, arquitectónicamente equilibrado. Es también Rozas quien analiza su sólida estructura triangular, de triángulo isósceles que tiene su cumbre en el diálogo entre Apolo y Faetón, en la parte V, y que comienza su fatal descenso con la incendiaria y caó-

tica carrera. De las nueve partes, para el gusto actual, quizá sean la sexta –la pérdida del control y mortal abrasamiento de todo lo viviente–, y la séptima –cuando la tierra suplica a Júpiter que dé fin al tormento y muere el joven–, las que preservan toda su intensidad y arrastran en su desolado y acelerado ritmo destructor. “Caíste ya, Faetón, cediste al hado” (v. 1625), lamenta la voz que ha relatado la epopeya, y se hace eco de la advertencia que el amor de Apolo había hecho a su hijo:

Oponete a la invasión de tu destino,
que tanto de tus límites se parte;
deja mortal el superior camino
de eterna luz necesitado y arte;
confía humano, y no como divino
en soberanas obras quieras parte

(v. 921 y ss.).

La *Fábula de Faetón* ha sido leída como una fuente de avisos morales contra la desmesura, contra una vieja *hybris* incontrolable. Y hay en el poema, en efecto, frecuentes digresiones admonitorias. Pero su energía, la dirección de su eficacia, que aúna lo épico y lo trágico, es muy otra. Si Sor Juana recurría a este mito, al fin de *Primero Sueño*, para ejemplificar con él la caída inevitable del entendimiento y del conocimiento humano, Juan de Tassis, al usarlo setenta años antes, habría logrado hacer cuajar en su poema la aguda intuición de que la vida entera –como el amor– sólo en el

riesgo, en un altivo arder y consumirse alcanza su *forma*, la que funde exaltación y padecimiento. El poeta José-Miguel Ullán lo evocará así: “Dispuso en verso la febril ceniza que eyacularon la invención y el vuelo”⁵⁰. Y luego, como un conjuro en el que nos dejamos envolver: “Soberbia. Necesidad. Capricho. Resistencia./ Hacerlo todo. Contarlo todo. Cantarlo todo. Creerlo todo./ Precisión./ Nada esperar”.

Las veloces enumeraciones, los hipérbatos, los contrapunteadas fórmulas, los juegos especulares con sus irrisaciones, y las descripciones fastuosas se ponen al servicio de una virtud alegórica. Nunca como en ese tiempo que llamamos Barroco, la ambición de una *poética* fue también proyecto existencial. El embriagador “Y seréis como dioses” tiene funestas consecuencias –parece apuntarnos la *Fábula de Faetón*–, alejaos de él, pero el Conde –maestro, no se olvide, de la *disparidad conceptuosa*– invierte, exacto, en la destructora violencia de esa ebriedad la dirección del sentido y exalta en la caída la osadía. Uno de sus sonetos más hermosos, “De cera son las alas, cuyo vuelo”, que casi tan leve como la luz de la aurora introduce el amoroso desvarío de Ícaro, así lo constata al elevarse: “derrita el sol las atrevidas alas,/ que no podrá quitar al pensamiento/ la gloria, con caer, de haber subido”⁵¹.

Muy lejos, con respiración fatigosa, se oye susurrar a Lezama: “Los abalorios que nos han regalado/ han fortalecido nuestra propia miseria,/ pero como nos sabemos desnudos/ el ser se posará en nuestros pies cruzados”⁵².

NOTAS

- ¹ POLLOCK, Jackson: “My painting”. *Possibilities, I*. George Witterborn, Nueva York, invierno 1947-48.
- ² Vid. para esta lectura de la obra de Pollock, KRAUSS, Rosalind E.: *El inconsciente óptico*. Trad. de J. Miguel Esteban Cloquell. Ed. Tecnos. Madrid, 1997.
- ³ HORACIO: *Poética*, 361 y siguientes.
- ⁴ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura* (1649), Libro segundo, cap. XI. En: CALVO SERRALLER, Francisco: *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*. Ed. Cátedra. Madrid, 1981, pag. 424-425.
- ⁵ Vid. para una síntesis del estado de la cuestión y referencias bibliográficas, el estudio inicial y las notas introductorias de los textos antologados en CALVO SERRALLER, Francisco, op. cit.
- ⁶ CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura* (1633). En: CALVO SERRALLER, Francisco, op. cit. pag. 274.
- ⁷ R. DE LA FLOR, Fernando: *Teatro de la memoria*. Barrio de maravillas. Salamanca, 1988.
- ⁸ CARDUCHO, Vicente, op. cit., pag. 286.
- ⁹ Id., id., pag. 318.
- ¹⁰ Id., id., pag. 318.
- ¹¹ PLATÓN: *República*, III, 401 b. Trad. Conrado Eggers Lan. Gredos. Madrid, 1986.
- ¹² PACHECO, Francisco: op., cit., pag. 437- 438.
- ¹³ Id., id., pag. 430-431.
- ¹⁴ Id., id., pag. 420-423.
- ¹⁵ Id., id.
- ¹⁶ PALOMINO, Antonio: *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). En CALVO SERRALLER, op., cit., pag. 678.
- ¹⁷ GÓNGORA, Luis de: “Arrojóse el mancebito”, en *Delicias del Parnaso*. Espasa Calpe. Madrid, 1977.
- ¹⁸ GRACIÁN, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*. Espasa Calpe. Madrid, 1974. Dircurso XLVIII, pag. 260.
- ¹⁹ Id., id., Disc. I, pag. 11
- ²⁰ Id., id., Disc. II, pag. 14.
- ²¹ Id., id., Disc. LV, pag. 290.
- ²² ORTEGA Y GASSET, José: *Velázquez*. Espasa Calpe. Madrid, 1963, pag. 30-36 y 142-147.
- ²³ En especial, FOUCAULT, Michel: sobre *Las Meninas*, primer capítulo de *Las palabras y las cosas*; Trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo XXI, México, 1974.
- ALPERS, Svetlana: “Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*”, en el vol. *Otras Meninas*, Siruela, Madrid, 1995.
- MCKIM-SMITH, Gridley, y NEWMAN, Richard, en *Velázquez en el Prado*, Museo del Prado, Madrid, 1993; estudio interpretativo y análisis de los trabajos de laboratorio sobre la obra velazqueña; trabajos que, completándose con los de GARRIDO, Carmen, ofrecen una descripción precisa de las materias y técnicas utilizadas por Velázquez.
- ²⁴ MORENO Luis Javier: “Velázquez: entrada de la gruta en el jardín de la Villa Medicis”, en *El final de la contemplación*. Visor. Madrid, 1992.
- ²⁵ Pelayo, Orlando: *Brevísima Historia de un diario nonato y otros escritos, seguidos de El Polifemo de Góngora*. Col. Retablo. Galería de arte “Maese Nicolás”. Oviedo, 1982.
- ²⁶ LEZAMA LIMA, José: Introducción a *Esferaimagen* (“Sierpe de Don Luis de Góngora” y “Las imágenes posibles”). Tusquets. Barcelona, 1976, pág. 20.
- ²⁷ PARKER, Alexander A.: en su iluminadora introducción a la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Cátedra. Madrid, 1983, pág. 46.
- ²⁸ LEZAMA LIMA, José: Op. cit., pág. 25.
- ²⁹ GÓNGORA, Luis de: *Soledades*. Edición, introducción y notas de BEVERLY, John. Cátedra. Madrid, 1979, pág. 168.
- ³⁰ QUEVEDO, Francisco de: *La constancia y paciencia del Santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*. En: *Obras completas*. I. *Obras en prosa*. Aguilar. Madrid, 1974, pág. 1479-1480.
- ³¹ Id. Id., pág. 1484.
- ³² PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. En: *Obras*. Traducción de Carlos R. de Dampierre. Alfaguara. Madrid, 1983, pág. 391 y 389.
- ³³ BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Taurus. Madrid, 1990, pág. 147.
- ³⁴ GÓNGORA, Luis de: *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de PARKER, Alexander A., op. cit.
- ³⁵ LEZAMA LIMA, José: Op. cit., pág. 44.
- ³⁶ NÚÑEZ, Aníbal: “Melancolía (Durero)”. En: *Figura en un paisaje*. En: *Obra poética*, I. Hiperión. Madrid, 1995.
- ³⁷ LEZAMA LIMA, José: “Confluencias”. En: *Introducción a los vasos óficos*. Barral. Barcelona, 1971, pág. 253.

- ³⁸ LEZAMA LIMA, José: “La curiosidad barroca”. En: *Confluencias*. Ed. Letras cubanas. La Habana, 1988, pág. 230.
- ³⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la: *El sueño*. Edición de Alfonso Ménendez Plancarte. UNAM. México, 1989.
- ⁴⁰ OLDS, Sharon: “Poema de cumpleaños para mi abuela”. En: *Las conjuradoras*. Edición y traducción de Noël Valis. Esquíu. Ferrol, 1993, pág. 63.
- ⁴¹ Vid., entre otros, el prefacio de CHACEL, Rosa y el de VILLARRUTIA, Xavier a sus *Sonetos y endechas*. Ed. Labor. Barcelona, 1980. O el exhaustivo *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, de PAZ Octavio. Seix Barral. Barcelona, 1982.
- ⁴² LEZAMA LIMA, José: “La curiosidad barroca”. En: Op. cit., pág. 238.
- ⁴³ LEZAMA LIMA, José: “Oda a Julián del Casal”. En: *Poemas no publicados en libros*. En: *Poesía completa*, II. Aguilar. Madrid, 1988, pág. 163.
- ⁴⁴ ULLÁN, José-Miguel: “El desimaginario: Villamediana”. En: *Manchas nombradas*. Editora Nacional. Madrid, 1984, pág. 30.
- ⁴⁵ GRACIÁN, Baltasar: Op. cit., Discurso XVI, pág. 93.
- ⁴⁶ Id. Id., Discurso V, pág. 31.
- ⁴⁷ VILLAMEDIANA, Conde de: “A la muerte de D. Rodrigo Calderón”. En: *Poesía impresa completa*. Edición de José Francisco Ruiz Casanova. Cátedra, Madrid, 1990, pág. 405.
- ⁴⁸ VILLAMEDIANA, Conde de: *Fábula de Faetón*. En: *Poesía impresa completa*, ed. cit., pág. 541.
- ⁴⁹ ROZAS, Juan Manuel: “Introducción” a: VILLAMEDIANA, Conde de: *Obras*. Castalia. Madrid, 1980.
- ⁵⁰ ULLÁN, José-Miguel: Op. cit., pág. 21 y 29.
- ⁵¹ VILLAMEDIANA, Conde de: *Poesía impresa completa*, ed. cit., pág. 81.
- ⁵² LEZAMA LIMA, José: “Pensamientos en La Habana”. En: *La fijeza*. En: *Poesía completa*, I, ed. cit., pág. 156.

Curso del honor y modernidad en Velázquez

MONTSERRAT VILADRICH GRAU

...Me habéis hecho ver esta cosa tan patente y abierta que si el texto de Aristóteles no fuese contrario, pues dice claramente que los nervios nacen del corazón, preciso sería por fuerza confesarla por verdadera.

GALILEO refiriéndose a la reacción de un filósofo en su *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo* (1632).

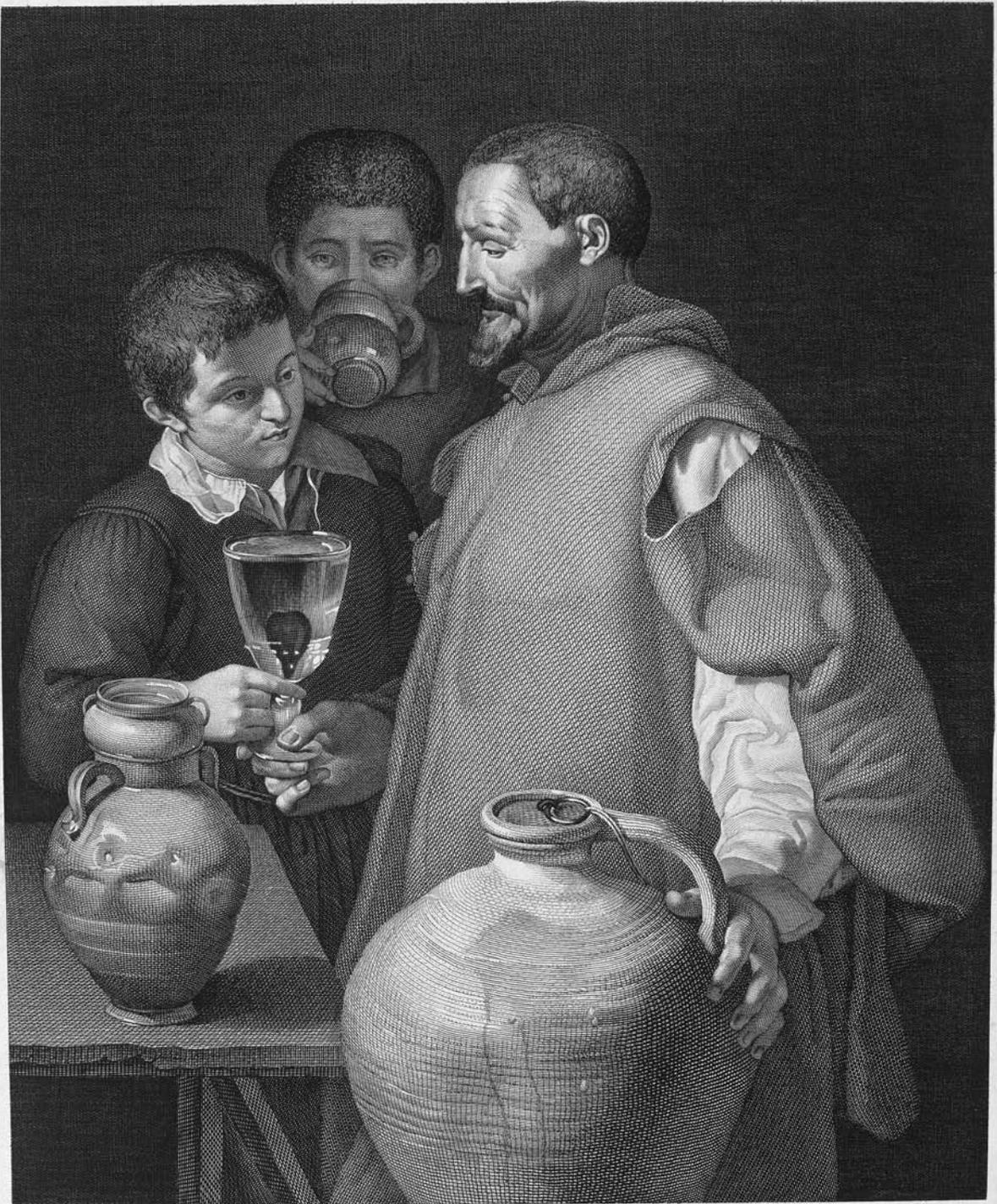
El siglo XVII ha sido considerado hasta hace relativamente poco tiempo como una etapa decadente de la historia occidental¹ ¿Cómo ha llegado a ser compatible esta visión de un siglo en el que coexistieron personajes de la talla de Galileo (1564-1642), Descartes (1596-1650), y Pascal (1623-1662) entre los científicos; Velázquez (1599-1660), Rembrandt (1606-1669), Rubens (1577-1640) y Ribera (1591-1652) entre los pintores; o Calderón (1600-1681), Gracián (1601-1658), Quevedo (1580-1645) y Lope de Vega (1562-1635) entre los poetas y dramaturgos? ¿Por qué el estilo artístico asociado a dicho siglo, el Barroco, se ha utilizado a menudo como sinónimo de mal gusto? ¿Qué hace posible que un siglo con características tan notables –por otra parte plenamente reconocidas en áreas como la historia de la ciencia– fuese considerado como un período oscuro de nuestra historia?

Como indica la cita inicial, durante este siglo se producen importantes cambios sobre la percepción del mundo. Así, el siglo XVII en Europa no presenta unos rasgos claros que lo caractericen, ni una línea argu-

mental fácilmente identificable. Por el contrario, durante este siglo coexisten tendencias de todo tipo, crisis económicas y sociales, momentos de esplendor y derrotas. Este siglo ve, simultáneamente, la implantación de la monarquía absoluta y el ascenso de la burguesía urbana; contempla crisis demográficas debidas a brotes epidémicos de peste bubónica y grandes incrementos en la población urbana; sufre las consecuencias del Concilio de Trento (1545-1563) y la Contrarreforma, así como la expansión de las enseñanzas de Lutero (1483-1546); y por último, padece el tradicionalismo de la Inquisición pero a su vez contempla el inicio de la revolución científica. La complejidad de la sociedad derivada de estos cambios es una de las razones que ha dificultado la comprensión del espíritu de dicho siglo.

Aunque en este artículo no pretendemos analizar la diversidad del siglo XVII sino, a través de la figura de Velázquez, examinar el papel social que la pintura desarrolló a lo largo del mismo, si debemos tenerla en cuenta. Nuestro objetivo es presentar, por un lado, cómo la sociedad barroca y sus estructuras

El aguador de Sevilla. P. Diego Velázquez, 1793, 445 x 330 mm, cobre talla dulce.



Velázquez lo pintó.

Lavin Buena lo dibujó.

*Blas Ametller lo grabó en Madrid
bajo la dirección de D. M. S. Carmona.*

Este quadro del Aguador de Sevilla, pintado por Don Diego Velázquez segun su primer estilo, dá á conocer, como notó el Caballero Mengs, el cuidado con que se sujetó en sus principios aquel gran Pintor á la imitación del natural. Tiene tres pies de rey y quatro pulgadas de alto, y de ancho dos pies y seis pulgadas: está en el Real Palacio de Madrid.

influyeron en la pintura, y por otro, cómo los pintores a través de su arte contribuyeron a dicha sociedad. ¿Cómo se explica la estrecha vinculación que el poder, tanto político, como eclesiástico o económico guarda con la pintura durante estos años? ¿Qué hace posible esa relación? ¿Cuál fue el papel del pintor, en el siglo XVII? ¿Cómo se diferencia su función de la que el artista desarrolló en siglos anteriores? ¿Qué cambios, alteraciones y crisis, sufre la sociedad durante estos años, y cómo influyen en el papel del pintor? ¿Cómo inciden estos determinantes en la vida y en la obra de Velázquez?

Para responder a estas cuestiones, en primer lugar, presentaremos el carácter general de la época barroca, haciendo hincapié en su multiplicidad. A continuación, analizaremos la realidad social que conlleva ser pintor, como se desarrolla el aprendizaje de dicho oficio, la relación del pintor con los poderes políticos y económicos dominantes, y su capacidad de independencia respecto a esos poderes. El estudio de esta realidad nos permitirá analizar como la sociedad del siglo XVII influyó en el arte de pintar y en su relevancia social. Los artistas barrocos, por otra parte, debieron tener conocimiento de los descubrimientos científicos que se estaban produciendo y sensibilidad hacia el cambio de mentalidad que esos descubrimientos estaban propiciando. Hombres de la capacidad intelectual de estos artistas debieron enfrentarse a situaciones contradictorias al encontrarse sumergidos en una realidad social conservadora y tradicional, por un lado, y una realidad científica innovadora, por otro. ¿Cómo respondieron a estos estímulos? Y más específicamente, ¿Cómo respondió Velázquez? La posición

que ocupa Velázquez en el panorama pictórico español del siglo XVII es única, no sólo por la calidad que como pintor alcanzó, sino también por su espíritu crítico y por la ventajosa relación que mantuvo con el poder. Para terminar, por tanto, evaluaremos la figura de Velázquez desde este contexto.

2. El Barroco, una época contradictoria

Tanto el Manierismo como el Barroco surgen como respuesta al fracaso del Renacimiento para capturar las necesidades de una época llena de transformaciones como fue el siglo XVII. Según Hauser (1975) lo que da al Manierismo su particularidad “es la internacionalidad de una cultura de minorías que, aunque limitándose a pequeños sectores, se extiende por amplias zonas” de las cortes europeas. Así el disfrute de las obras manieristas —como el arte elitista que es— no está dirigido al pueblo, su función no es la de ostentación, ni tan siquiera la de propaganda, sino más bien, el objetivo de gran parte de las obras manieristas es el consumo particular e íntimo de los monarcas y la aristocracia culta. El Manierismo es el estilo artístico de la clase dominante, difícil de aprender y comprender por otras capas sociales. Es a la vez un estilo internacionista, que iguala en gusto a la aristocracia europea.

Este tipo de arte no podía servir ni a una iglesia embarcada en la Contrarreforma, ni a una monarquía que quería reafirmar su poder absoluto, ni tampoco facilitaba la comprensión de los cambios culturales, sociales, económicos y científico-técnicos que tuvieron lugar a finales del siglo XVI y durante el

XVII. Para estos objetivos era preciso un arte más comprensible a la ciudadanía, capaz de comunicar *mensajes claros* y fácilmente inteligibles. El carácter elitista del Manierismo dificultaba su uso en ese sentido. El Barroco, por el contrario, no presenta unas características uniformes a través del continente europeo sino que se manifiesta como un arte más específicamente anclado en las tradiciones de los países en el que se elabora, lo que facilita su comprensión. Es fácil observar, por lo que a la pintura se refiere, diferencias en los temas tratados en los diversos países europeos. En países claramente católicos, España e Italia, aparecen con mucha mayor frecuencia los temas religiosos, mientras en los países protestantes se imponen las escenas íntimas, burguesas, y familiares más acordes con el espíritu de la Reforma. Siguiendo a Hauser (1975) el arte Barroco “tan pronto se encuentra al servicio del despliegue suntuoso, eclesiástico y cortesano, de la propaganda antirreformista y antide-mocrática, como se convierte en portavoz del realismo y del racionalismo burgueses, en abogado de la espontaneidad e interioridad de una vida que se desarrolla en un marco modesto².”

En términos parecidos se manifiesta Maravall (1990) quien afirma que “ciudades de Centroeuropa, principados alemanes, monarquías, como en el caso inglés, repúblicas al modo de los Países Bajos, señorías y pequeños estados italianos, regímenes de absolutismo en Francia y España, pueblos católicos y protestantes, quedan dentro del campo de esa cultura³.”

Es decir, lo que define una obra como Barroca en el contexto europeo, no es tanto el sujeto de la obra, sino su *representación formal*.

Al Barroco se le ha atribuido, tradicionalmente, un carácter de *retroceso* frente al Renacimiento. Sin embargo, una vez se analizan las aportaciones al conocimiento que se realizaron durante este siglo, esta afirmación parece estar lejos de ser cierta. En el Renacimiento el hombre recuperaba la confianza en sí mismo, y el protagonismo de la religión pasaba a un segundo plano, al menos como cosmogonía de explicación de la existencia del hombre. Aunque el Barroco a menudo se ha representado como una época oscurantista, después de los avances renacentistas el hombre no podía volver a una concepción del universo y de su papel en él similar al de la Edad Media. Las teorías de Copérnico, Galileo y Descartes influyeron en las mentes más privilegiadas de la época como, por ejemplo, en la de Velázquez. Así parece lógico pensar que el hombre barroco no pierde la confianza en la acción humana, aunque si abandone el optimismo renacentista. La confianza en el hombre y sus acciones sigue existiendo, pero reconociendo, ahora, las dificultades con las que se encuentra para poder desarrollarse plenamente.

Muchos factores refrendan esta impresión, no sólo el desarrollo de la ciencia que se había producido hasta la fecha acredita esta creencia en el hombre y sus capacidades, sino la continuación de esta actividad científica con Pascal (1623-1662), Leibniz (1646-1716), y que culminará con Newton (1643-1727). Si la confianza en el hombre se hubiese quebrado, hubiese sido imposible que se llevase a cabo el cambio de mentalidad que era preciso para el surgimiento de estos investigadores. Por otra parte, en el terreno económico, la burguesía ya se había dado cuenta de que

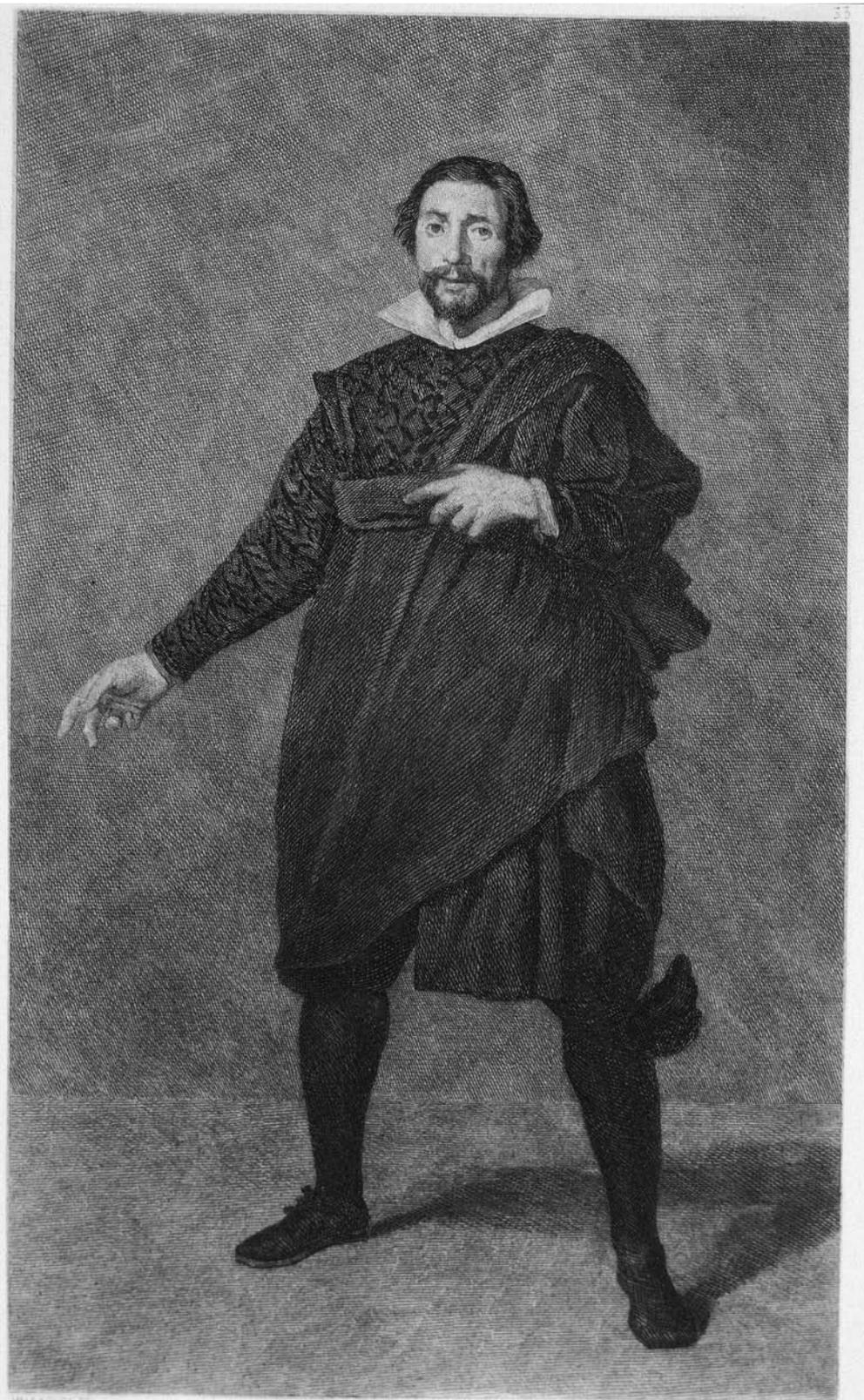


D.^{no} Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, Duque de Sanlúcar, &

Retrato de D. Diego Velázquez, del tamaño del natural, en el P. Palacio de Madrid, delineado y grabado por D. Juan Pantoja, año de 1778.

Gaspar Guzmán, Conde de Olivares. P. Diego Velázquez, G. Francisco de Goya, 370 x 310 mm, cobre aguafuerte.

El cómico. P. Diego Velázquez, G. Bartolomé Maura, 245 x 164 mm, cobre aguafuerte.



EL CÓMICO.

era capaz de generar riqueza independientemente de la aristocracia y de la iglesia, y por tanto empezaba a exigir un reconocimiento y unos cambios en la estructura de poder que culminarán, años más tarde, con la revolución industrial inglesa.

La emergencia de la clase burguesa coincide con el éxodo rural hacia las ciudades. Estas se llenan con una población de clase media, con un poder adquisitivo muy inferior al de la nobleza, pero que sabe leer, asiste al teatro, y gusta de la pintura. Estos nuevos ciudadanos abandonan su cultura rural y crean otra, una nueva cultura urbana masificada. No tenían acceso a las grandes obras de arte, pero gustaban de ellas, por tanto adquieren otras que imitan y guardan cierto parecido con las primeras. Aparece así durante el Barroco una cultura menor, quizás incluso vulgar, orientada a las nuevas clases urbanas, que Maravall (1990) no duda en calificar de *kitsch*. Esta cultura, que también forma parte del siglo, sin duda ha contribuido, en gran medida, a que a menudo asociemos Barroco con mal gusto.

El impulso cambiante de la burguesía y el espíritu humanista se combinan, sobre todo en algunos países, con estructuras de poder conservadoras: en Italia con la iglesia católica, en Francia con la monarquía absoluta, y en España con ambas. Estas estructuras de poder, como la iglesia y la monarquía, reconocerán la capacidad del hombre para cambiar la sociedad, pero se encargaran de capturar ese espíritu humanista en su propio beneficio. Estos poderes reconocen y se adaptan a esa realidad, no la ignoran, sino que tratan de dominarla y dirigirla en la dirección que les interesa, es decir, de encauzar los cambios. Para ello deben

utilizar medios que les permitan direccionar a la sociedad, y crear lo que Maravall (1990) define como una *cultura dirigida*, en la que se pretende actuar sobre los hombres para *canalizarlos racionalmente*. Nótese que el barroco no deja de ser racionalista, ya que para encauzar el conocimiento humano hay que revalorar y evaluar su existencia.

El poder dará grandes muestras de inteligencia no sólo por el hecho de admitir ese conocimiento humano, sino además por las formas que va a utilizar para direccionarlo. El gobierno del estado había evolucionado en gran medida desde los Reyes Católicos. En el siglo XV el estado era nómada, no existía un concepto de capitalidad claro y los reyes se veían obligados a celebrar Cortes en diversos reinos y lugares. Durante la Edad Media se gobierna a caballo, la figura del guerrero y el gobernante se confunden, pero en el Barroco con la centralización del poder y el asentamiento de la monarquía absoluta estas funciones se separan. Así el retrato de Felipe IV en Fraga, realizado por Velázquez en 1644, representa una de las últimas participaciones de un rey español en una campaña militar, representación del rey que, por otra parte, carece de espíritu militar. El rey ya no se trasladará regularmente a sus diversos reinos, sino que junto con sus virreyes y representantes enviará su imagen. Copias y grabados de las imágenes de los monarcas realizadas por los pintores de la corte cumplirán con esta función de mostrar *quién* es el rey, y a quién pagan sus tributos los ciudadanos. Estas representaciones deben acuñar la imagen de un monarca a la vez poderoso y justo, pero que debe inspirar sobre todo confianza a sus súbditos y convencerles de su nobleza y majestad.

Para persuadir hay que apelar a los sentimientos más que a la razón. El poder va a centrarse en atraer y en seducir más que en castigar. El conocimiento de la naturaleza humana será utilizado en el propio beneficio. Aunque no siempre se emplee la estrategia de la persuasión, ya que se sigue penalizando —la condena de Galileo por la Inquisición se produce en 1633— ni estas técnicas persuasivas sean siempre fructíferas, pues las rebeliones se siguen produciendo —por ejemplo, Portugal y Cataluña, en el caso español— la Iglesia y la Monarquía intentarán mantener su poder seduciendo. Para ello van a necesitar difundir sus ideas de una manera atractiva y van a necesitar de aquellos agentes que pueden facilitar dicho servicio, es decir, de los artistas, pintores, escultores y literatos.

Una de las claves para interpretar el papel del artista barroco está en reconocer que dicho artista debe estar al servicio de los poderes económicos y políticos de la época, ya que en general no dispone de medios que le permitan una vida independiente. Aunque durante el siglo XVII se consolida la figura del coleccionista o entendido de arte que había hecho aparición con el Renacimiento —que no sólo demanda arte por encargo, sino que está dispuesto a elegir entre lo que se le ofrece— su incidencia es marginal, los grandes clientes seguirán siendo la iglesia y la nobleza, y en mucha menor medida, al menos en España, la burguesía. La obra de arte aún se producía mayoritariamente para un cliente preestablecido, es decir, el mercado estaba dominado por la demanda que dictaba qué se debía pintar. Por tanto, los objetos representados serán mayoritariamente motivos eclesiásticos y cortesanos, de forma que el pintor estará al servicio de la representación del poder.

Pero, a la vez, el artista del siglo XVII es un artista culto, con espíritu crítico y preparado para interpretar y cuestionar la naturaleza de las representaciones. Tiene su propia parcela de poder, pues es quien crea las representaciones de los gobernantes: si los estamentos dominantes desean que el artista realice una representación seductora de los mismos, estos deberán ser generosos con el artista. Esta es la esencia de la relación entre *arte y poder* que vamos a estudiar analizando la vida de Velázquez.

3. La realidad social del pintor Barroco

El siglo XVII es un período de transición entre la sociedad feudal y la capitalista, donde se producen cambios continuos y donde las estructuras económicas y sociales entran en crisis. Las transformaciones que sufre la sociedad durante el siglo XVII influyen en el papel que juega el artista durante este siglo. Así el papel del pintor se halla en el Barroco en plena evolución; la obra de arte durante la Edad Media no era considerada una obra individual, aunque hubiese sido realizada por un único artista. Los nombres de los artistas medievales apenas se conocen, ya que la obra de arte no representaba un sentir individual, donde el artista expresaba su concepción del mundo, sino que se realizaba intentando reflejar una visión colectiva. El carácter individual de la obra de arte aparece con el Renacimiento, es durante este período que el hombre empieza a valorar sus propias obras, y este sentimiento, junto con el gusto por la libertad individual, perdura y se asienta en el Barroco. La cultura del siglo



MD MARGARITA DE AUSTRIA REINA DE ESPAÑA, MUJER DE FELIPE III.
Pintura de D. Diego Velázquez del tamaño del natural, en el Real Palacio de El Escorial, delgado, y grabada por D. Juan Bautista, año de 1778.

Mercurio y Argos. P. Diego Velázquez, C. José María Galván, 1875, 142 x 217 mm, cobre agnafierte y aguatinta.



MERCURIO Y ARGOS

XVII posibilitará la aparición del artista culto, curioso, crítico y que cree profundamente en su obra, es decir, de un artista plenamente moderno.

El proceso de transición entre la concepción medieval del arte y la concepción moderna que se estaba produciendo durante este período, aún no había afectado a las estructuras de enseñanza. El proceso de formación y aprendizaje de un pintor barroco no presenta diferencias importantes respecto al proceso de formación de un artesano. El aprendizaje de la pintura se produce dentro del marco gremial como el aprendizaje de otros oficios, por ejemplo, el de albañil o el de herrero. El futuro pintor entra en un taller como aprendiz, hecho que se produce generalmente entre los 11 y 16 años. La duración de un contrato de aprendizaje es de unos cinco o seis años. Por ejemplo, Velázquez entra en el taller de Francisco Pacheco en 1611. En el contrato, fechado en Septiembre de dicho año, se especifica que su padre Juan Rodríguez “como padre legítimo e administrador de la persona e bienes de Diego Velázquez de edad de doce años poco más o menos... que lo pongo a aprender el arte de la pintura con vos Francisco Pacheco maestro de dicho arte... por tiempo y espacio de seys años⁴.”

En estos contratos se detallaban tanto las obligaciones del ayudante como las del maestro. Los pupilos pagaban una cantidad por el aprendizaje que recibían, debían hospedarse en el taller del maestro, no podían ausentarse a voluntad, debían realizar las tareas que el maestro les solicitara con la exclusión de tareas propias de criados⁵. El aprendiz tampoco podía ser



Francisco Pacheco, *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*.

sujeto de violencias. De este modo, en el contrato de aprendiz de Velázquez se especifica que “el dicho mi hijo os sirva en la dicha vuestra casa y en todo lo demás que le dixéredes e mandáredes que le sea onesto y posible de hazer, y vos le enseñeys el dicho vuestro arte bien e cumplidamente segun e como vos lo sabeis⁶.”

El maestro, por su parte y como es posible apreciar en la cita anterior, estaba obligado a enseñar su oficio y todos sus saberes al aprendiz, sin esconder ninguno de sus conocimientos. En los contratos de la época se insiste con persistencia en la necesidad de que el maestro enseñe todos sus

conocimientos *sin exclusión* al aprendiz, “cumplidamente segun e como vos lo sabeis”. Esta persistencia está, sin duda, ligada al hecho de que el objetivo del futuro aprendiz no era otro que llegar a establecerse como maestro, y por tanto competir con su educador. Así mismo, otras obligaciones del maestro incluirán proporcionar comida, ropa y cobijo al aprendiz, y cuidar de él si enfermase.

Para llegar a ejercer como maestro el aprendiz debería superar un examen. Ya en las Ordenanzas dictadas en 1480 por los Reyes Católicos se especificaba que para que el oficial llegara a ser maestro debería aprobar dicho examen. El examen estaba estrictamente ligado al tipo de enseñanza recibido, así la realización del examen de *pintor de imaginería* permitía a los que lo aprobaran ser maestros en ese oficio y no en otro. Este hecho queda claro, por ejemplo, en las citadas Ordenanzas que “ningún maestro entallador, ni carpintero, ni de otra calidad, no pueda tomar ninguna obra de pintura salvo los maestros examinados del oficio, so la dicha pena, que es la primera 600 maravedís, la segunda 1200 maravedís, la tercera los mismos 1200 maravedís y nueve días de cárcel⁷.”

Pero no sólo las ordenanzas prohibían ejercer el arte de pintar a maestros de otro oficio, sino que también existía una reglamentación muy estricta dentro de la especialidad pictórica. El arte de la pintura estaba dividido en cuatro especialidades: Pintor de imaginería, dorador, pintor de madera y fresco, y sargueros. Así, por ejemplo, en la ciudad de Sevilla, un pintor examinado en el *arte de la imaginería* no podía

ejercer, por ejemplo, como *dorador*. Hecho que quedaba plenamente reflejado en las ordenanzas de dicha ciudad:

Entiéndase que si se quisiese examinar en todos quatro oficios, siendo hábile y buen oficial, que les puede usar; y sino, que en lo que fuere examinado, de aquello use. Pero que el que usare del oficio sin ser examinado que incurra en penas⁸.

Dicho examen era una prueba a la que se atribuía gran seriedad. Constaba de dos partes, en primer lugar se debía demostrar la maestría alcanzada realizando ciertas obras, y en segundo lugar, se debía responder a un cuestionario que incluía preguntas teóricas sobre el arte de la pintura. Los examinadores eran nombrados por un período de tiempo, en general un año, por el gremio de pintores de la ciudad correspondiente. Los examinadores de Velázquez fueron, su propio maestro, Francisco Pacheco y Juan de Uceda, y el acta de dicho examen está fechada el 14 de Marzo de 1617. Una vez superado el examen el nuevo maestro debía jurar que usaría los conocimientos adquiridos conforme a derecho y respetando las ordenanzas que le correspondiesen.

El examen también delimitaba la extensión territorial donde el examinando podía ejercer su oficio, es decir, el ámbito territorial de validez del mismo. Así, en el acta de examen de Velázquez se especifica que “para usar el dicho arte en esta ciudad de Sevilla como en otras cualesquiera partes e lugares de los reinos y señoríos de Su Majestad que quisiese”. Esta cláusula podía ser de extrema importancia, ya que para



Retrato de Antonio Palomino. P. Hermeregildo Victor Ugarte, 1759, 289 x 200 mm, cobre talla dulce.

ejercer su oficio en una ciudad el maestro debía estar autorizado en la misma. Existen importantes ejemplos documentados que muestran la importancia de esta autorización territorial, así en 1619 los pintores de Sevilla protestan contra Francisco de Herrera el Viejo por ejercer el oficio de pintor de imaginería en Sevilla sin haber sido examinado. Herrera, finalmente, tuvo que realizar el examen, sólo el caso de Zurbarán es una excepción a esta norma. Este pintor consiguió, dada su extrema calidad, poder ejercer en Sevilla sin haber sido examinado en dicha ciudad, a pesar de las quejas de los pintores sevillanos.

Los talleres no eran simples escuelas, el aprendiz no sólo ingresaba en un ambiente laboral desvinculado de otras facetas existenciales, sino que más bien se sumergía en un grupo de trabajo organizado y cohesionado en torno a un maestro. El taller pasaba a ser para el aprendiz su unidad básica de relación, no únicamente se desarrollaban en él las relaciones profesionales, sino también las fraternales y afectivas. Allí el aprendiz tenía la oportunidad no sólo de aprender un oficio sino de desarrollarse como persona. Es desde esta perspectiva que podemos afirmar que el taller de Pacheco era, sin lugar a dudas, el mejor taller de Sevilla donde Velázquez podía haber entrado como aprendiz⁹.

Pacheco no sólo era maestro pintor en el arte de imaginería sino que además poseía una amplia cultura artística y un extenso, cultivado, e influyente núcleo de relaciones. Es poco arriesgado afirmar que la asistencia de Velázquez a este taller le proporcionó contactos con eruditos y personajes cultivados que le infundieron gusto por disciplinas como la filosofía o las matemáticas¹⁰ y que le proporcionaron herramien-

tas para desarrollar su curiosidad y su espíritu crítico lo que haría de él un hombre moderno. Es decir, aunque la estructura gremial de los talleres hubiese variado poco desde la Edad Media, es claro que la atmósfera que se respiraba en el taller de Pacheco no tenía características medievales.

Las consecuencias de su estancia en el taller de Pacheco se extenderían durante toda su vida, y no sólo en el plano profesional sino también en el personal. Así el 23 de Abril de 1618 contrajo matrimonio con Juana Pacheco, hija de su maestro. Este tipo de relaciones se producía con bastante normalidad en la época pero, en este caso, también nos sirve para contrastar la confianza que Pacheco depositó en su aprendiz. Así, el mismo Pacheco confiesa haber favorecido este matrimonio debido, refiriéndose a Velázquez, “a la promesa de su gran inteligencia natural”¹¹. Uno de los testigos de la boda fue Francisco de Rioja amigo íntimo de Pacheco, y asistente asiduo a las tertulias que se organizaban en el taller del maestro y a las que, sin lugar a dudas, también tuvo acceso Velázquez. Francisco de Rioja estaba bien relacionado en la Corte, había conocido al Conde Duque de Olivares durante la estancia de éste en Sevilla durante 1619. También Pacheco conocía personalmente al Conde Duque a quien había retratado en 1610, no es de extrañar pues que de estas relaciones surgiera la idea de organizar una visita a Madrid para el joven pintor. Velázquez viaja a Madrid por primera vez en 1622 con el objetivo de pintar al poeta Luis de Góngora, el pintor consiguió un gran parecido con el natural y el retrato fue un éxito, lo que facilitó su traslado a la Corte.

Es seguro, que la habilidad de Velázquez llegó a oídos del Conde Duque. Cuando, a finales de 1622,

fallece Rodrigo de Villandrado pintor de la corte, el Conde Duque pide a Velázquez que realice un viaje a Madrid, en este segundo viaje pinta su primer retrato del rey Felipe IV. El éxito de este retrato debió ser abrumador ya que Velázquez es nombrado Pintor de Cámara por el rey ese mismo año. El rey debió tener en alta estima las habilidades pictóricas de Velázquez ya que con tal nombramiento alcanzaba la posición de artistas como Vicente Carducho (1570-1638), Eugenio Caxés (1575-1634) y Bartolomé González (1575-1634) mucho mayores que él y más asentados en la corte. El título de pintor de cámara supone un rango superior al de pintor de la corte, este último sólo autorizaba a trabajar en la corte, y en muchos casos, eso se producía sólo esporádicamente. El pintor de cámara, sin embargo, era el encargado de realizar los retratos de la familia real, y recibía una retribución mensual de palacio, de “veynte ducados”, por ello. Así mismo, en contrato de 30 de octubre de 1623, Felipe IV mejora esa retribución y aprueba que además de los veinte ducados al mes como pintor de cámara se le paguen otras obras que hiciese. Velázquez se convierte en un cortesano e inicia una carrera que le llevaría a pertenecer a la prestigiosa Orden de Santiago en 1659¹².

Todos los grandes pintores de la época mantuvieron relaciones con las clases dominantes, en mayor o menor grado, pero la relación de Velázquez con la monarquía fue especialmente muy estrecha. Sólo contados grupos de la sociedad tenían el poder de compra suficiente para adquirir obras de arte, y por tanto el artista dependía en gran medida de ellos. Estos grupos constituían su clientela y dictaban el contenido de las obras del artista.

Velázquez, sin embargo, no se ve sujeto a los dictados de la clientela, si exceptuamos las necesidades de la familia real. La posición que ocupó Velázquez en la Corte es sin lugar a dudas privilegiada. Los cargos que ocupa en palacio, a lo largo de su vida, le permiten un gran nivel de libertad individual. Velázquez no tiene porque preocuparse en conseguir, ni en mantener una clientela, el Rey Felipe IV, le paga y mantiene. Esta posición le permitió una libertad de expresión en su medio artístico, fuera del alcance de la mayoría de pintores contemporáneos, también le facilitó el acceso a las grandes obras maestras atesoradas por la familia real, así como el contacto con otros genios de su época como, por ejemplo, Rubens.

Por el contrario, El Greco, Carducho, Murillo o Zurbarán, poseyeron una clientela noble y eclesiástica que dictaba el contenido de las obras. Los talleres de Carducho y Zurbarán tenían un gran número de oficiales para poder responder a los grandes encargos realizados por la nobleza y los monasterios. Aunque nunca les faltó trabajo estuvieron sujetos a los dictados de la clientela sobre todo la eclesiástica, y no pudieron o supieron prescindir de ella. El comercio con América también resultaba muy lucrativo y la actividad de estos pintores y de su taller debió ser frenética para satisfacer tanto las demandas internas como externas. El caso de Zurbarán es particularmente interesante, ya que lleva a cabo una intensísima exportación de cuadros a América. También existen referencias de que Murillo probó la aventura americana¹³. En general, estos pintores llegaban a un acuerdo con algún oficial del barco que actuaba de intermediario o marchante, éste debía vender los cuadros una vez en América, acción por la que, por otra parte, reci-

Mariana de Austria. P. Juan Carreño, C. José Roselló, 296 x 224 mm, cobre buril y aguafuerte.



Carreño p^o

J. F. ⁸⁸² Olmos d^o

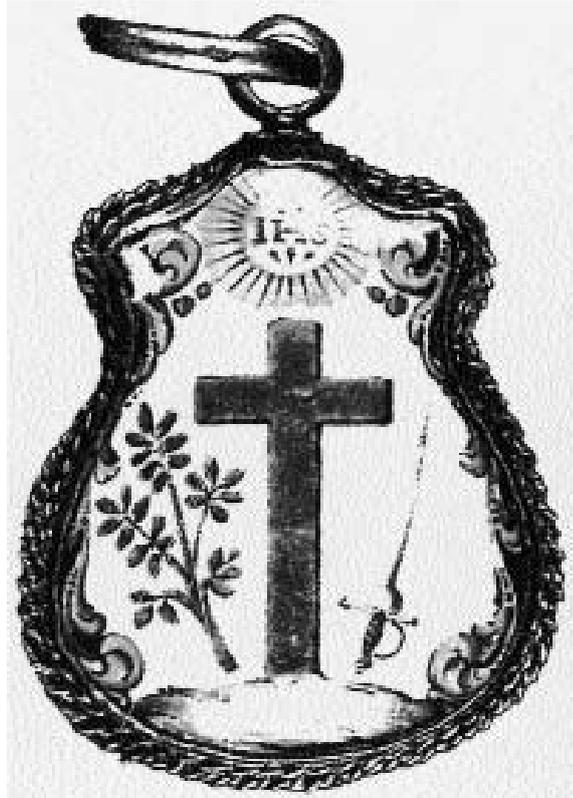
J. Roselló g^o

DOÑA MARIANA DE AUSTRIA.

bía una sustanciosa comisión. Este comercio, aunque lucrativo, no fue utilizado por estos artistas como un resquicio abierto a su libertad creadora.

Por tanto, el papel y la figura del artista durante el siglo XVII presentaba unas características muy diferenciadas de las actuales. Los artistas no creaban para sí, sino que lo hacían por encargo. Es difícil determinar, desde nuestra perspectiva, si estos artistas habrían podido, sino prescindir totalmente de la clientela, si haberse mostrado más independientes de ella. Alguno lo hicieron, aunque no en España. Por ejemplo, José de Ribera, *Lo Spagnoletto*, (1591-1652) que aunque nacido en Játiva desarrolló la mayor parte de su obra en Nápoles. Siempre se resistió a la vuelta a España, esgrimiendo como razón la pérdida de libertad que ello supondría. Otro caso es el de Salvator Rosa (1615-1673), pintor italiano que confesaba: “no pinto para enriquecerme sino puramente para mi propia satisfacción. Debo dejarme llevar por los raptos del entusiasmo y usar mis pinceles sólo cuando me siento transportado”¹⁴. Es decir, como hoy, cuestionar el *status quo* exigía un esfuerzo que pocos estaban dispuestos a hacer. Velázquez es una excepción en este caso, no porque con su obra cuestionase el estado de las cosas, sino porque no tuvo que resistirse a los dictados del poder para desarrollar su actividad creativa, muy al contrario, era el poder quién le protegía.

Por otra parte, los pintores menores o poco hábiles se veían obligados a vender sus cuadros en tiendas de compraventa o en las calles. En general, estas obras carecían de calidad, y según se deduce de los escritos de Palomino, verse abocado a tal comercio era poco menos que inconfesable. Así el mismo Palomino



Medalla de los Inquisidores

nos habla de los paisajes de Lorenzo de Soto “no eran tan superior cosa, como antes... y fue menester ponerlos en público a vender en Palacio, y en la Puerta de Guadalajara, con harto poca fortuna y estimación”¹⁵. Este tipo de pintura iba dirigida a satisfacer la demanda de esta clase social, urbana y media, de la que hemos hablado que carecía tanto, de poder compra como de gusto, para adquirir obras a los grandes artistas.

A pesar de todo, los pintores en el Barroco representan un grupo privilegiado, aunque ninguno alcanza la posición de Velázquez. La sociedad Barroca aunque per-

mite al artista una mayor libertad formal que en siglos anteriores, aún determina, a través de la clientela, el sujeto de la obra. Sin duda alguna el panorama pictórico español estuvo dominado por los encargos eclesiásticos y conventuales, donde los temas a representar estaban previamente determinados y donde la libertad alegórica y de representación era muy limitada. No sólo porque la Inquisición dictó normas de cumplimiento obligado sobre la representación de las imágenes sagradas sino porque además, y como ya hemos comentado en la introducción, el barroco nace de la necesidad de un arte que sea capaz de expresar mensajes claros y fácilmente comprensibles por el pueblo.

Dadas estas circunstancias cabe preguntarse ahora, que innovaciones podían aportar un artista bajo unas condiciones tan limitativas, y en una sociedad donde los estamentos dominantes, si algo tenían a gala, era su carácter involucionista. Una de las características que particulariza la figura de Velázquez no es sólo su habilidad manual sino la libertad personal de la que dispone para pintar. Velázquez a excepción de sus obligaciones como pintor de cámara tiene plena libertad de elección en los temas que pinta. ¿Cómo influye esta libertad en su obra? En la sección siguiente argumentamos que esta libertad posibilitó que la aportación de Velázquez fuese también más innovadora y moderna.

4. Velázquez: ¿artista Barroco o Moderno?

Velázquez disfruta de un grado de autonomía mayor que la mayoría de pintores de su época ¿Cómo se traduce este mayor índice de libertad individual en

sus obras? Un mayor grado de libertad permite alcanzar metas más elevadas si el grado de exigencia personal es el adecuado. Velázquez no necesitaba vender sus obras para sobrevivir, podía, por tanto, *entretenerse* en ellas. Podía experimentar en sus composiciones pictóricas, corregirlas, observarlas, podía dedicarles tiempo y esfuerzo como pocos artistas de su época tuvieron la oportunidad de hacer. Las pinturas de Velázquez presentan un gran número de *pentimenti*, lo que indica que existe una reflexión sobre su obra, un afán de perfeccionamiento, que le llevan a corregirlas. Pero sería equivoco suponer que Velázquez perfecciona sus obras sólo porque posee el tiempo para hacerlo. Poseer el tiempo que requiere retocar una obra, un sin número de veces, hasta obtener el efecto deseado, es sólo una condición necesaria pero no suficiente para llevar a cabo esta acción.

Velázquez utiliza los privilegios que posee para aplicar su espíritu crítico y su visión personal a su propia obra. Esta acción nos define a un hombre exigente consigo mismo, y no a un genio fruto del azar genético. Es un hombre que cree en su labor y que tiene un interés personal en la misma, quien además siente satisfacción por el trabajo bien hecho. Sólo un hombre que *creyese en su obra* podría llevar a cabo las reflexiones que implican las múltiples correcciones que lleva a cabo en su trabajo. Esta voluntad individual de reconocimiento en la propia obra, separa la figura de Velázquez definitivamente del hombre medieval y lo acerca al hombre moderno.

Pero ¿a qué concepto de hombre moderno nos estamos refiriendo? Aceptaremos, siguiendo a Habermas que el hombre moderno es aquel que se abre

hacia el futuro, cuya actitud vital le lleva al progreso, y a una superación del presente. La fascinación que ha ejercido la obra de Velázquez hasta nuestros días descansa precisamente en esta premisa. Así, y aún teniendo que hacer frente a una demanda cuyos contenidos estaban definidos por su posición de pintor de cámara, Velázquez nos aparece hoy como un pintor esencialmente libre. Velázquez, a pesar de las restricciones a las que se enfrenta es capaz de configurar su propia obra como distintiva. No asume acríticamente las normas de representación dictadas por el poder, sino que se revela ante ellas pintando escenas religiosas —en *Las Hilanderas*—, o a los propios monarcas —en *Las Meninas*— en segundo plano.

Aunque en el siglo XVII la asignación de la realización de un cuadro, de contenido determinado, no era contemplada como una pérdida de libertad, sino como una posibilidad de expresarse. Velázquez va más allá y afirma su individualidad como potencia creadora manifestándola a través de los sujetos pintados. Velázquez puede pintar para sí, y lo hace, por ejemplo, en los retratos de los bufones de la corte que ya no responden a encargos, sino que él es quien elige el sujeto de sus lienzos. Tampoco su personalidad se siente coartada en los encargos que el rey le hace, ya que los hace volcando en ellos toda su subjetividad creadora. Olvida los tratados sobre el arte del retrato de la época, donde se postulaba que la representación del personaje debía corresponder a la unión, como si de una mera suma se tratase, de las características individuales de la persona a retratar, por ejemplo, donde se debía reflejar lo que el personaje tenía de generoso, colérico, o flemático. Velázquez va más allá y capta la subjetividad del

personaje y la representa tal como él la percibe, en sus retratos se manifiestan las características más o menos objetivas del sujeto, pero tal como el pintor las ve, es decir, según su propia experiencia.

En la pintura del Barroco, como durante el Renacimiento, el papel de la individualidad creadora del artista se acrecienta. A diferencia de la Edad Media, donde la voluntad o capacidad subjetiva de expresión tiene una función subordinada, en el Barroco la subjetividad del artista puede transmitirse a las obras. En la Edad Media la subjetividad creadora del artista quedaba relegada a un segundo plano, al mensaje que se quería transmitir, no eran los artistas quienes hablaban sino que era Dios el que nos habla a través de ellos. No existía indiferencia respecto a la capacidad y personalidad del artista que realizaba la obra, ya que los buenos artistas y artesanos eran apreciados, pero no se da un culto a la personalidad. Este culto que aparece con el Renacimiento se agudiza en el Barroco y Velázquez es uno de sus más significados representantes.

A estas condiciones Velázquez añade su habilidad, pero su habilidad con los pinceles, desvinculada de su espíritu crítico no le habría llevado a desarrollar una obra tan compleja ni a ser, lo que es, una de las grandes figuras del arte mundial. No sería comprensible la obra de Velázquez, con su complejidad formal y su visión personal, si sólo considerásemos su *habilidad manual*. Está desvinculada del espíritu crítico le habrían llevado a la imitación o simplemente a un seguimiento crítico de las estrechas normas de representación dictadas, por ejemplo, en el caso de los temas religiosos, por la Inquisición, pero claramente no es así.

Su capacidad compositiva e innovadora es clara no sólo en obras como *Las Meninas* o *Las Hilanderas*, sino en el retrato de *Pablo de Valladolid* y en sus *Vistas del jardín de la Villa Medici*. Su capacidad para desvelar el yo del modelo y ofrecer una interpretación psicológica del mismo queda patente en cada uno de los retratos que hizo al rey Felipe IV, y alcanza su máxima expresión en el retrato de *Inocencio X*, pintado en Roma en 1650.

En el Barroco las directrices sobre qué y cómo pintar siguen existiendo, la demanda domina aún a la oferta, pero en Velázquez está aparece mucho más libre. El pincel de Velázquez utiliza el lenguaje Barroco pero se siente libre y lo innova. Se vera influido, pero no imitará a otros grandes pintores como Rubens o Caravaggio, sino que desarrollará su propia obra y creará su propia escuela. Este espíritu innovador, propio de un

hombre moderno, le llevara a proponer y resolver problemas que no habían sido ni planteados ni resueltos previamente y que han resultado estimulantes a artistas contemporáneos como Monet, Dalí, Picasso, Arroyo o Bacon. Para plasmar una visión tan atrayente de la pintura, Velázquez debía poseer las características que lo definen como un hombre moderno. Así, podríamos concluir que la sociedad barroca permitió a Velázquez desarrollar una visión individual de la pintura –hecho que quizás no permitió con igual facilidad a la mayoría de sus contemporáneos– necesaria para la existencia de un artista plenamente moderno dueño de su obra y de su creatividad personal y sin coacciones ni temáticas, ni estilísticas. Pero también debemos afirmar que era necesaria una personalidad crítica y creativa para ser capaz de obtener fruto de las ventajas que dicha sociedad le brindó.

NOTAS

- ¹ Esta visión empieza a variar según J. Dantí a partir de la tercera década de nuestro siglo aunque no se populariza hasta mucho más tarde. En DANTÍ, J. (p. 9) se señalan como obras cruciales para acercarse a dicho debate las recopilaciones de T. H. Trevor Astor de 1964 y los de G. Parker de 1978.
- ² HAUSER, A., p. 367.
- ³ MARAVALL, J. A., p. 35.
- ⁴ “Carta de aprendizaje de Velázquez con Francisco Pacheco” en *Varía Velazqueña*, p. 215.
- ⁵ Aunque en algunos contratos aparece la posibilidad de pagar el aprendizaje a través de este tipo de servicios. Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., p. 18, nota 1, 1984, Madrid.
- ⁶ “Carta de aprendizaje de Velázquez con Francisco Pacheco” en *Varía Velazqueña*, p. 215.
- ⁷ Según Ordenanzas de los Reyes Católicos de 1480, referenciadas en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., p.19.
- ⁸ *Ordenanzas de la ciudad de Sevilla*. Recopiladas en 1632. En SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M., p. 40.
- ⁹ Aunque no es claro que fuese el primer taller en el que entrase como aprendiz. Según la biografía de Velázquez publicada por Palomino en 1724 sus maestros fueron Francisco de Herrera el Viejo (1590-1654) y Francisco Pacheco (1564-1644). Aunque parece claro que, caso de ser cierta esta afirmación sólo permaneció en el taller del primero unos pocos meses. Vease, por ejemplo, LÓPEZ-REY, J.
- ¹⁰ Entre los objetos encontrados en su casa a su muerte cabe destacar su biblioteca, donde se contabilizan 155 libros, un número muy elevado para la época.
- ¹¹ LÓPEZ-REY, J., p. 33.
- ¹² La carrera cortesana de Velázquez es prodigiosa. En 1627 Velázquez jura el cargo de Ujier de Cámara, en 1643 se le nombra Ayuda de Cámara de su Majestad “cómo y en la forma que tenía la del guardarropa” es decir, sin ejercicio pero con los gajes o prevendas. En 1650 y 51 es superintendente para ciertas obras particulares, en 1652 Velázquez jura el cargo de Aposentador de Palacio y en 1659 ingresa en la prestigiosa Orden de Santiago.
- ¹³ PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1988.
- ¹⁴ Cita de HASKELL, F.: *Patronos y pintores*, Madrid, 1984, recogida en SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M., p. 113.
- ¹⁵ En *El museo pictórico y escala óptica*, de A. Palomino, citado en SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M., pág.76.

Realeza irreal. Velázquez y la pintura

MIGUEL ÁNGEL RAMOS SÁNCHEZ

1. Pintura

Podríamos definir al *arte de la pintura* como un medio de dar imagen a una serie de comportamientos complejos mediante los que se reflejan, de forma desdoblada o imaginaria, una serie múltiple de componentes y acontecimientos sociales e individuales. La pintura es una forma de *detección y detención* de fuerzas y materiales, que hace observables —sacándolas a la luz— estructuras y relaciones invisibles o antes no vistas, ante el cuerpo implicado en su concepción, pasión y lectura. Seguimos a Paul Klee si hablamos de la pintura como una forma de *creación de visibilidad*, más allá de una reproducción de lo real. El papel del pintor, en este caso, lejos de estar representado por un mero copista amanuense de las formas psicológicamente ingenuas de percepción, se sitúa dentro de una captación compleja de las estructuras del medio en el que se inserta, y de su plasmación mediante un lenguaje tradicional, dentro de cuya relación se mediará la posibilidad de cambio

sobre las estructuras que al explicar —esto es, al reflejar en su estructura profunda— está casi mágicamente cambiando. Solo son visibles al tomar forma, al darlas cuerpo, al iluminarlas tanto física como conceptualmente. El pintor pone a distancia estas fuerzas y así nos proporciona espacio para percibir las, ya que su cercanía, o su velocidad, o su normalidad las hacen imperceptibles, difíciles de captar o capturar. Los distintos signos que en cada época posee el lenguaje de la pintura dependen de la gradación, ordenación e importancia que se conceda a cada una de ellas. La pintura estará volcada, como el espíritu de cada pueblo y cada época, a una valoración adaptativa de la guerra, la religión, el amor o, como en nuestra época, el intercambio económico. Pero, lejos de ser un hecho acabado, la pintura se reformula como lenguaje a través de cada una de sus metamorfosis, a través de las descripciones que procura, en cada decisión que toma. Y dentro de cada época existirán personajes en los cuáles el lenguaje se deposita alcanzando un mayor grado de cercanía con la

El niño de Ballecas. Francisco Lezcano, P: Diego Velázquez, C: Bartolomé Vázquez, 1792, 450 x 355 mm, cobre talla dulce.



D. Diego Velazq.^o lo pintó.

Antonio Vazq.^o lo dibujó.

Bart. Vazq.^o lo grabó. M. 1792.

Este retrato del Niño de Ballecas, famoso por haber nacido (según se dice) con dientes, y de un tamaño excesivamente grande, es original de D.^o Diego Velazquez: tiene tres pies de rey y tres pulgadas de alto, y de ancho dos pies y siete pulgadas. Está en el quarto del Rey Nuestro Señor, en su Real Palacio de Madrid.

realidad, al tiempo que una distancia de la necesidad y la tradición suficiente para llevar las posibilidades abiertas por cada descripción más allá de como le fueron legadas. La descripción de genialidad por Adorno viene a ser ésta, la unión paradójica de este contraste, lejanía y respeto, cercanía y libertad en lo creativo. El caso de Velázquez es absolutamente peculiar en su época, tanto como importante para definir una serie de componentes dentro de este arte de la pintura que en nuestro tiempo toman la apariencia de normalidad. Al igual que el lenguaje de la pintura se modifica para adaptarse a cada ocasión, el papel del artista, como mediador o cuidador de la eficacia representativa de relación de los signos con una realidad cambiante, ha de ser reformulado constantemente. La posibilidad de generar seguidores y epígonos puede ser tomada para distinguir la intensidad de una propuesta que reformule un universo signico, casi como un generar nuevas visiones desde un entronque intenso con el lenguaje del que se proviene: *hablar sin tiempo desde el propio tiempo capturado en imagen*. Desde nuestros días, aún Velázquez es capaz de convocar nuevas lecturas de su obra, tanto como del término general de lo pictórico y de las artes visuales en general, al igual que Góngora hizo con las posteriores generaciones poéticas, o Shakespeare sigue haciendo desde el teatro o el cine contemporáneo. Esta posibilidad de apretura de sentido depende en gran medida de la autonomía, libertad y provocación que el pintor sevillano consiguiera dentro de un contexto profundamente coercitivo, del que consiguió alejarse, o tener el tiempo y el espacio suficiente, para despegar mediante el *Cursus Honorum* de su vida como cortesano de Felipe IV.

2. Contraste

En el Barroco, la repetición de estructuras diagonales de presentación, así como las relacionadas con ellas y con los criterios gráficos de inestabilidad, de contraste, de doblez no resuelta, podrían asociarse al reflejo de una época donde las tensiones que configuran el pensamiento y el imaginario colectivo, lejos de estar resueltas, prefieren el *non-finito* o la irresolución constante. Lejos de proponer formas estáticas, hay una necesidad de proponer contrastes que se mantienen como tales en su tensión máxima. En el Barroco español hay una tensión principal, sobre la que podrían construirse el resto: la sensualidad de una representación corporalizada hasta el extremo, que gusta de la descripción de lo concreto y lo presente con tintes erotizados, frente al espíritu contrarreformista e inquisitorial que niega ascéticamente la carnalidad frente a la contención, la retracción, el recato. La representación de este duelo permanente entre *placer y recogimiento divino* no es ya sólo el problema sobre el que se construye la poética de San Juan de la Cruz, por poner un ejemplo, sino que será central a la hora de analizar el creciente realismo y preocupación por lo concreto que obsesiona a los pintores de la generación de Velázquez, y que, frente a una valoración de la materialidad sobre la que se construye la obra, deberán aunar la tendencia reverencial y devocional para la que están conformadas las imágenes. Placer y silencio serán los ejes que sólo se podrán soldar parcialmente. Color y oscuridad las figuras incasables. Sensualidad y retiro, sus formas de pasión.

3. Modelos de pintor

La obra de Velázquez ha de ser entendida, en principio, por la intensidad de la síntesis imaginaria que produjo para representar a través de su iconos una época. Las razones para afirmar su calidad en esta función serían múltiples, pero la más importante sería aquella que concluyera para la obra velazqueña la capacidad no solo de reproducir las tendencias inherentes a su época, sino la de crear y modificar estas mismas condiciones. Una lectura apropiada de la validez de estas propuestas sería la que efectuara una lectura a *posteriori* de las imágenes velazqueñas, a través de las diversas proposiciones que sus epígonos han captado en ella. Es preciso comenzar señalando dos influencias fundamentales en su primer periodo creativo:

4. Academia

En primer lugar, su situación de aprendiz dentro de la *academia de Francisco Pacheco* (1564–1654), entre 1611 y 1617 en que aprueba su examen ante el gremio de San Lucas. Este círculo de pintores y escritores le incluye, como fondo de aprendizaje, dentro del intento general de la época por dignificar la área de la pintura, proponiéndola dentro de un marco general de erudición renacentista que, digámoslo así, intelectualiza la tarea del pintor alejándola de la consideración griega de trabajo manual, tomando como referencias de estudio la Antigüedad clásica y los estudios religiosos de tendencia fundamentalmente jesuita. El pintor, lejos de su ruda dedicación manual, ha de ser un *inves-*

tigador de las fuentes históricas y artísticas para lograr una representación veraz y adecuada del mensaje de las escrituras. La vida de Velázquez será fundamentalmente la dedicación a esta tarea de dignificación de la tarea del pintor, tanto en la vía conceptual —como *imaginero*, más que como tratadista, a diferencia de Pacheco y su escuela— a la vez que la consecución de mayores grados de libertad y de integración social, lo que creará su caracterización como *pintor cortesano*. Ponerse en contacto con la pintura en esta época supone no solo el conocimiento de una serie de técnicas de creación material de las obras de arte, sino que la lectura del *Arte de la pintura* (1649) al que Pacheco dedicaría gran parte de su vida nos indica, sobre todo en los capítulos finales de su libro tercero titulados explícitamente *De advertencias importantes en algunas historias sagradas acerca de la verdad y acierto con que se debe pintar conforme a la Escritura divina y los Santos Doctores*, como el pintor ha sustituido al narrador en la creación de un programa iconográfico, como era, por ejemplo, la medieval *Legenda Aurea* (ca. 1264) de Fray Santiago de la Vorágine. La erudición y la libertad que suponía que fuera el propio pintor quien tuviera la capacidad intelectual de tener a su alcance la creación de una ortodoxia interpretativa, férreamente establecida en otro caso por los comitentes religiosos a través de imágenes auxiliares de fácil difusión, como grabados y dibujos, propone la ganancia de una progresiva autonomía del autor en relación a su creación. La ortodoxia interpretativa está de la mano para esta época del conocimiento de la temática religiosa, como se ha señalado repetidamente con la indicación de la escasa presencia de imaginaria mitológica en el Barroco español, lo que sería preciso



S. Ignatius Loyola Soc. Jesu. Fund.

explicar mediante el horror que la Iglesia española tenía por la posibilidad de la presencia de desnudos profanos y lascivos. El pintor de esta época al servicio de la iglesia continúa desarrollando la *concepción pedagógica medieval* de las imágenes, como explicación ejemplificante de las hagiografías y la Historia Sagrada, creando tipologías para su contemplación en los centros desde los que irradiará un numeroso cuerpo de imágenes subsidiarias, consumidas ávidamente por el pueblo llano en forma de estampas, grabados o copias al óleo de menor calidad o incluso hechas en serie. A los estamentos eclesiásticos tradicionales, parroquias, cofradías, catedrales y monasterios, con ordenes de tanta importancia como los Carmelitas, en la estela de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, los Jesuitas, o los revitalizados Cartujos, se añade mediante la ampliación que propone la difusión de imágenes, los domicilios privados.

La elección temática de los santos, en relación a la ejemplificación estricta que quiere conseguirse también tendrá importancia: santos guerreros como Santiago Matamoros, ejemplos ascéticos como San Jerónimo, la Inmaculada Concepción como iluminación de las disputas teológicas sobre el nacimiento en pecado de la Virgen, Jesucristo en su papel de hombre real que sufre, monjes y beatos que han alcanzado una purificación cercana de la carne en vida, casi como la que prometen los cuadros que así les representan...

5. Catolicismo

Existe también en este fondo de preocupación cristiana una valoración negativa de la materialidad de las imágenes, que deben servirnos en la vía sim-

bólica y vicaria de empujarnos hacia la contemplación de lo elevado, más que producirnos una exesiva delección terrena. Este hecho creó un estupendo mercado para la época, que aprovechaba el carácter devocional de las imágenes, fomentado por el decreto Tridentino que descansaba en esta virtud ejemplificadora que los Santos daban de la piedad y la adoración divina, al tiempo que introducían las capillas de las instituciones y sus símbolos dentro de los domicilios particulares. Estas funciones se encuentran recaladas en los tratados de Carducho y Pacheco, y así aparece en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola (canonizado en 1622), proponiendo una suerte de idealización pictórica que induzca al verdadero culto a Dios:

...y no teniendo otra mira todas las sagradas imágenes (mediante los actos religiosos que representan) que mirar los hombres con Dios, que es el fin de la caridad, manifestamente se sigue que el ejercicio de formar imágenes se reducirá a la misma caridad, y por esto será virtud dignísima y nobilísima.¹

La pintura es una alabanza y un medio de alcanzar la iluminación de lo divino, lejos de representar lo cotidiano o lo anecdótico, o de representar sus propias virtualidades como medio de expresión, como vendrá indicado por su barroca evolución posterior. La imaginería religiosa velazqueña ha estado siempre de la mano de esta herencia de la academia de Pacheco, al tiempo que ha sido tratado de forma más comedida, con mayor ejemplo en sus Cristos, sus temas religiosos se encuentran más calculados en su composición y en su factura, casi dando razón al uso del término académico como sujeto a una disciplina tradicional y acriticamente asumida. El nombramiento de Pacheco como

veedor de la Santa Inquisición el 7 de marzo de 1618, por otro nombre *Censor y visitador de Pinturas Sagradas del tribunal de la Inquisición de Sevilla*, coincidente en año con la boda de Velázquez con la hija de su maestro, nos indica el sentido tan cercano que el arte tenía a la propagación de ideas formuladas desde los centros de poder de esa época, y cómo la labor del pintor podía convertirse en doble: no sólo proponer los modelos que deberían generar la idea de *realidad del poder*, sino controlar la difusión ortodoxa de estos, denunciando al Santo Tribunal aquellos que se consideraran heréticos, peligrosos por su cercanía con la heterodoxia, o sencillamente inadecuados a los cánones prefijados: “teniendo atención de su cordura y prudencia, le cometemos y encargamos que, de aquí en adelante, tenga particular cuidado de mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieran en tiendas y lugares públicos [...] advierte que, en hallando en qué reparar en ellas, las lleve ante los señores inquisidores, para que, vistas, se provea lo que convenga.”²⁹

Las disputas de su *Arte de la pintura* redundan en los grados de ortodoxia interpretativa de las imágenes sagradas, como cuidado por la adecuación con la auténtica doctrina católica de cada imagen que pudiera concebirse dentro de este género. Dentro de los rasgos heterodoxos, el cuidado por la asociación de lo mundano con lo divino era cuidadosamente vigilado, tanto como la introducción de elementos lascivos o de desnudos. El pintor de rango superior era autor del canon, a la vez que controlador de la deformación de este, y también censor de las imágenes que pudieran considerarse desagradables, lascivas o deshonestas. Así nos lo indica Palomino por boca de la Santa Inquisición. “para

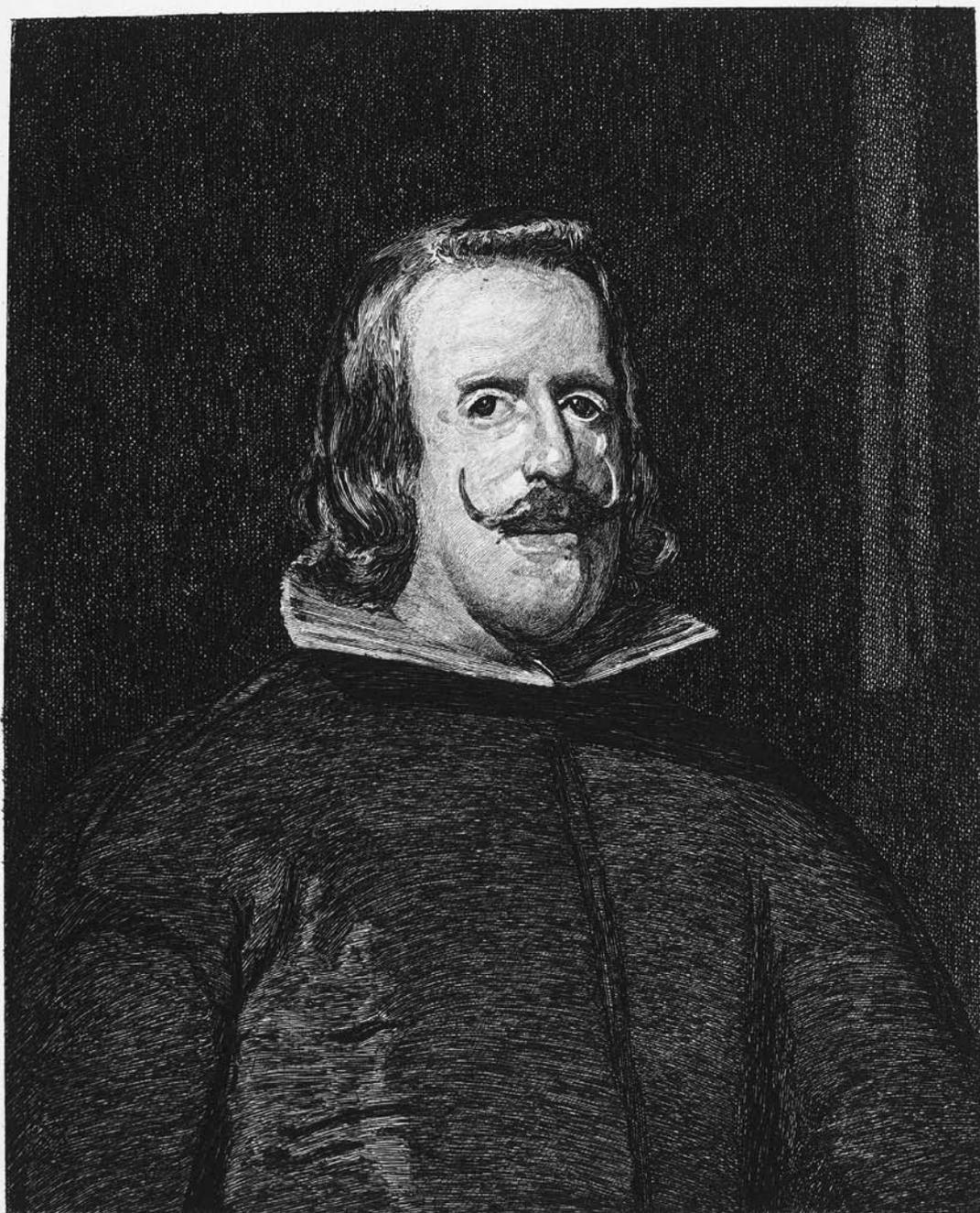
obviar en parte el grave escándalo, y daño no menor, que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos que ninguna persona sea osada de meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas o estatuas u otras obras de escultura lascivas [...] [so] pena de excomunión mayor... y de quinientos ducados... y una año de destierro a los pintores [que las hicieren], y personas particulares que las entrasen en los reinos o contrabivieren en algo a lo referido.”³⁰

Pero el cargo de *veedor* también supone la tarea de control al acceso de quien quiera establecer en calidad de pintor, así como el establecimiento progresivo de las jerarquías que tal tarea conlleva y los exámenes y pasos para poder tener la patente legal que permita la libre dedicación a este oficio. Cualquiera no puede componer una imagen, ni un cualquiera puede intervenir en el comercio de las imágenes y, aún más definitivo, la creación de los modelos a seguir ha de estar rigurosamente vigilada.

6. Cortesano

El alejamiento gremial que todo pintor que quiera establecerse por su cuenta tiene que crear con su patrono incluye el cambio de temática, de ciudad, por una simple cuestión de mercado y de búsqueda de nuevos comitentes. Esta sencilla razón comercial será un importante motivo para la variación estilística, para la búsqueda diferencial de identidades que hagan preferible y distinta una obra de otra. El paso del trabajo de taller a la personalización de la firma, incluso la introducción casi román-

Felipe IV. P: Diego Velázquez, G: Gregorio Lillo, 383 x 285 mm, cobre aguafuerte.



VELAZQUEZ P^{te}

G. DURAN G^{te}

FELIPE IV

tica del concepto de genio tendrá en esta época sus primeros pasos, fomentados por Pacheco en el caso particular de Velázquez al reunir la doble condición de discípulo y yerno, por lo que en su *Arte de la Pintura* mencionará la honra que supone para él la autonomía conquistada por el pintor de la corte, tanto como su independencia y habilidad. Velázquez utilizará sus influencias para poder competir en la estructura de pintores de la corte a partir de 1623, y, aunque su temática variará considerablemente, el sistema de difusión de imágenes, el sistema de propaganda y de control que mediante ellas se establece permanecerá como un fondo aprendido y utilizado para representar los deseos de los otros comitentes de la época. Si Pacheco es el pintor de la ortodoxia cristiana contrarreformista y antierasmiana, Velázquez continuará la labor de difusión de la imagen de poder para la corte de Felipe IV, tiñéndola de un paralelo sentido de veneración, como ejemplifica el testimonio de Saavedra Fajardo, cuando nos relata como la contemplación del retrato del monarca, hecho por Velázquez “con tan airoso movimiento y tal expresión de lo magestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto y le incliné la rodilla y los ojos...”⁴⁹

7. Rubens

La segunda gran influencia la encontrará en la corte mediante con el contacto con otro modelo, Peter Paul Rubens (1577-1640), el pintor cortesano por

excelencia, que visitara la corte y conocerá a Velázquez en el año de 1628, justo antes del primer viaje de Velázquez a Italia, y donde se producirá un fundamental cambio en su concepción de la pintura desde los años sevillanos. Aunque no pueda justificarse documentalmente, es lógico pensar que Rubens tuvo algo que ver con la decisión del primer viaje a Italia de Velázquez. Flandes e Italia, por su cercanía política y por la importación masiva de obras que Felipe II lleva a cabo, están presentes como modelo para la pintura española del momento a través de las colecciones del Escorial, que Velázquez viene a visitar ya en su primer viaje a Madrid. Es lógico que Italia sea uno de los lugares privilegiados para atender al arte de la pintura, y que la movilidad de los viajes constituya una importante forma de conocimiento de otras tradiciones. Si bien el recato de Felipe II contribuyó a un vivir hacia el interior, por el miedo al contacto con tendencias heréticas, ordenando incluso el regreso de los estudiantes del exterior, Velázquez logra realizar dos viajes a Italia, situándose junto a pintores que han conseguido esta distinción profesional como Maíno, Cajés, Herrera el joven, Orrente pudieron beber de las fuentes que se documentaban a través de las colecciones reales y de la circulación de copias, como método tradicional de esa época. Rubens, en su primera visita en 1603 a la corte madrileña se quedó asombrado por el conocimiento pictórico de la monarquía española, demostrado en sus colecciones, que se apresuró a copiar, contribuyendo a su difusión internacional como modelo. El papel del pintor cortesano incluía la capacidad para generar una movilidad internacional de las imágenes y de los nombres de los autores que

comenzarían a ser considerados como clásicos, dignos de imitación, desde este momento, confiriéndoles un creciente prestigio que se mantiene y formula nuestra concepción historiográfica moderna. Velázquez era encargado de comprar pinturas en sus viajes a Italia, tanto como contratar a determinados autores especializados en artes particulares, como la decoración arquitectónica, así como el conseguir obras que completaran la presencia de determinados autores en las colecciones reales. El viaje a Italia era considerado el auténtico viaje de estudios, la forma de pulir el estilo en contacto con la antigüedad y de perfeccionar mediante la copia la destreza en la representación. La importancia de la copia, el dibujo y la relación con la antigüedad modeladora es fundamental en estos momentos para la formación del artista. Rubens decía así de Van Noort que *habría sobrepasado a sus contemporáneos si hubiera visitado Roma y si hubiera intentado completar su información con buenos modelos*, proponiéndose explícitamente, con su movilidad y su papel a caballo entre las tres principales escuelas pictóricas Flandes, Italia y España, o de las más importantes cortes europeas, desde la Española hasta la de María de Médicis, pasando por los Gonzaga, las cortes Inglesa o Francesa... como el auténtico pintor barroco, cortesano y ejemplo de éxito social. Su orgullo como pintor ha quedado suficientemente patente, negándose en ocasiones a tareas que no consideraba dignas de su nombre. Su orgullo se cimentaba del mismo modo en la autonomía que le producía el éxito económico y social de sus encargos, lo que llevaría incluso a su desvirtuación por lo masivo de la producción, que en ocasiones debía ser firmada directamente por sus ayudantes para preservar en parte su firma. Pero

ante todo, era un excelente representante de sus propios logros. En su venida a España para negociar un acercamiento del duque de Buckingham a Felipe IV, no sólo vence las reticencias del monarca para negociar con un pintor, sino que consigue vender al rey los ocho cuadros que portaba y conseguir que España se convierta en uno de sus mercados más importantes, además de retratar al rey, rompiendo el privilegio explícito del primer pintor de la corte para poseer en exclusiva este privilegio. Rubens representa, en suma, la capacidad de intervención en los asuntos políticos más alta en la vida de los pintores, así como la proyección de una seguridad personal, tanto en su creación como en la dignidad de su firma como hecho diferencial inédita hasta este momento.

8. Poder

Pero el papel fundamental de Velázquez, como ha señalado acertadamente Maravall, era el de transmitir una imagen concreta del poder real, en contacto directo y amigable con el monarca, cuya carrera comparte casi desde sus inicios, aprovechando esta circunstancia para sobresalir entre el resto de pintores cortesano y alcanzar el punto más alto entre ellos. Velázquez aplica sus criterios de cotidianeidad en las representaciones reales, lejos de la divinización y el lujo recargado a que se acostumbraba a asociar la representación cortesana, lo que nos queda patente si comparamos las obras de Velázquez con el mismo tema tratado por Rubens. Si en sus Cristos no nos presenta a la divinidad mayestáticamente alejada del mundo, sino al hombre concreto

inmerso en la muerte, incluso en el dolor; los retratos del monarca nos presentan la subjetividad humana y concreta del monarca, su peculiaridad y concreción como hombre. La austeridad de la corona, marcada ya por Felipe II, la tematización de la mirada del monarca como lugar de proyección antropológicamente atávica del control, que ya había sido utilizada en esa forma por la tradición de la retratística cortesana, alcanza con Velázquez una libertad y profundización psicológica que marcará la temática del retrato y la autoconsciencia de las efigies sobre lienzo, casi como uno de los lugares específicos de la esencia de la pintura.

El sistema de fábrica de estas imágenes parte del natural, de un apunte rápido por parte del artista del rostro, que será continuado y ambientado mediante las texturas, ropajes, elementos y escenarios delineados bien por él mismo o por su taller, figurando un modelo que se acuñará para ser difundido mediante copias oficiales, del mismo taller o bien de fábricas secundarias que copiarán el retrato desde una imagen adquirida en el taller “oficial” de Palacio. Al igual que en el cargo de veedor de la Santa Inquisición, el pintor no sólo es el encargado conceptual de procurar una imagen concreta y cercana del poder, sino que ha de controlar la deformación que esta serie ilimitada de copias puede llegar a producir, sancionando a aquellas que pudieran ser poco adecuadas a la idea original. Carducho y Velázquez serán así encargados, en 1633, de supervisar las copias de retratos reales que se encuentran en ese momento en el mercado, dando el *placet* o vetando, condenando a una multa, a aquellas que pudieran provocar una excesiva deformidad de la imagen del monarca. El papel del pintor adquiere

una dimensión social, ya que puede rehacer, borrar o controlar su producto aún en las copias de otros talleres, condenando a la quema aquellas que pudieran figurarse erróneas: “dijeron que por cuanto en muchas casas de pintores de esta corte hay muchos retratos, del Rey Nuestro Señor [...] no parecidos los más de ellos, y otros con hábitos indecentes, y algunos pequeños en figuras menudas y conviene que no se hagan, vendan, ni pongan en público, retratos de la calidad dicha, que no estén bien obrados, conforme a arte y parecidos de las personas que representan, y con la decencia que es justo, mandarn que cuatro alguaciles de corte recojan todos los retratos que hallaren de personas reales, así puestos y colgados en las Calles y otras partes públicas, como los que tuvieren los pintores en sus casas, y se traigan, para que vistos y examinados por personas peritas en el arte de la pintura, se provea y mande lo que convenga.”⁵

La afición de los reyes españoles a la pintura, en la que fueron formados mediante la enseñanza del dibujo desde Felipe II, hizo posible que la disputa sobre la mecanicidad artesanal o la liberalidad de esta arte tuviera cabida sobre todo en el reinado de Felipe IV, que recibió clases de Fray Juan Bautista Maíno (1581-1641), donde la disputa de Vicente Carducho sobre la exención de alcabalas –impuesto que igualaba las mercaderías con las obras de arte– o la preocupación por la dignificación aristocrática de la situación del pintor, que personalizara el mismo Velázquez con el pleito por su orden de Santiago, donde los más prestigiosos pintores de su época mintieron a su favor, tuviera una cumplida presencia. Los monarcas crearon un gusto por el coleccionismo que circularía entre el

snobismo y el conocimiento de las corrientes flamencas, italianas y locales por parte de la aristocracia del momento. El gusto podría definirse como necesidad de distinción mediante la adopción de las costumbres y signos del nivel social más elevado, el de los monarcas. Así, el ser retratado por alguno de los pintores reales podía considerarse como figurar en la cercanía real, lo que era extensivo a adquirir cuadros provinientes de su entorno, o, al menos, copias de los retratos reales provinientes de su taller. La pirámide social mediante la imagen podría establecerse en esta cúspide, encargada de modelizar la idea de poder, complementada por una amplia base social que consumía religiosamente estampas y grabados hechas en serie. Con ello la monarquía generaba y articulaba la dirección devocional de las imágenes, de ahí, de nuevo, la importancia de su adecuación y control. La elección temática de los retratados es paralela a la que hemos señalado sobre la temática de los retratos hagiográficos, que en el caso profano corresponden a la cúspide social: la monarquía, la aristocracia, la nobleza eclesiástica y los literatos de su época. El encargo de Pacheco de retratar a Góngora para su álbum de personajes célebres puede verse como un intento de mezclar a los pintores que comienzan a reclamar una posición social elevada dentro de las capas directrices de la sociedad, que se caracteriza por la exención de impuestos y la ociosidad, la lejanía de la dedicación manual o mecánica a la labor que, desde Grecia ha lastreado la consideración de los pintores a la cercanía de los artesanos. Esta cercanía entre pintura y poesía es uno de los temas clásicos más visitado en esta época por los tratados, *Así la pintura como la poesía*, redun-

dando en este sentido de cercanía provocada entre artes con distinta consideración social y política. Filósofos y pensadores, literatos y autores de emblemas, desde Gracián hasta Saavedra Fajardo hallan en la función cortesana de servir elogiosamente a sus comitentes una de las razones sociales de existencia, tanto como la función pedagógica del pensamiento de facilitar la educación de los monarcas, para lograr una mejor conducción de la empresa social. Rubens, de nuevo, introduce un prototipo nuevo, al conferir un papel diplomático a un sector social, el de los pintores, hasta ese momento más cercano en consideración social a cualquier gremio artesanal. La cercanía de Velázquez al rey, la posición noble que se consigue mediante sus cargos de aposentador, que en las Meninas se representa en el retrato de la llave de las dependencias reales en la cintura del pintor, es la clave de la ganancia de posición que se aprovechó por todo el gremio para la liberalización de este arte.

9. Autonomía

Si convenimos en que la posición de Velázquez es absolutamente singular dentro del panorama pictórico español del Barroco, ¿en qué momento podríamos considerar esa separación? Velázquez no cumple el espíritu del Barroco, sino que, gracias a la relativa autonomía que ha conseguido en su trabajo, y a la dignificación profesional del mismo, lo *lleva a cumplimiento*. Es capaz de administrar el espíritu de visibilidad contrastante de la época y situarlo un poco más allá de sus medidas. Sus dos influencias principales, Pacheco



Gaspar Guzmán y Pimentel, Conde Duque de Olivares. P: José Maza, G: Luis Fernández Noseret, 360 x 237 mm, cobre talla dulce.

y Rubens, lo han situado en un punto de parecida autonomía en relación a los dos poderes jerarquizantes de la época. No es necesario que cumpla la rígida preceptiva eclesiástica ya que, de la mano de la Academia de Pacheco, ha estudiado en el lugar donde el artista puede fundirse con el erudito y diseñar, de acuerdo a un corpus ortodoxo pero a la postre, siempre construido, su propia representación. Si bien en sus representaciones del crucificado continua las reflexiones de Pacheco en el capítulo XV de su *Arte...* titulado *En favor de la pintura de los cuatro clavos con que fué crucificado Cristo*, en relación a los citados cuatro clavos, al supedáneo o al paño de la vergüenza, como harán también Zurbarán o Alonso Cano, se ha señalado como ya en sus comienzos la naturalización o el cambio de perspectiva que provoca en un cuadro como *Jesús en casa de Marta*, difícilmente hubiera sido considerado dentro de la ortodoxia por la Santa Inquisición, de no ser porque es su yerno el veedor que en último caso determina ésta. La creciente admiración por el naturalismo que introduce Velázquez desde la influencia *caravaggiesca*, respetado aunque no comparado por el pensamiento casi renacentista de Pacheco, difícilmente hubiera tenido esta caracterización por parte de alguien tan poco dado al elogio, si Velázquez no se hubiera ya propuesto como modelo de ascenso social para todos sus compañeros pintores. Podríamos establecer un cierto paralelismo entre la libertad velazqueña en relación con el mal gusto de introducir la mundanidad de un perrito en el primer plano de *La túnica de José*, con la que consigue dentro de la representación de los reyes y la corte, que asumiendo la representación tradicional en sus retratos,

puede permitirse el lujo programático, la libertad, tremenda para su época, de diseñar conceptualmente *Las Meninas* o de derivar la *retratística* hacia la profundización psicológica de todos los elementos presentes en la corte, enanos y bufones principalmente. La cercanía personal con el monarca, o el entender la pintura como una función más de la corte, una forma de introducirse en los aposentos psicológicos del rey, es, sin duda, el espacio que le permitió un margen de maniobra desconocida hasta ese momento.

10. Perspectiva

Las tradiciones de representación eclesiástica y cortesana quedan debilitadas en su trabajo, creando una nueva y fértil, además de personal, forma de *representación perspectiva*. Debemos entender por perspectiva un sistema de situación mediante imágenes de las relaciones de complejidad entre una representación dimensionalmente reducida —en el caso de la pintura en la bidimensionalidad del soporte— y la pluridimensionalidad de aquello que sirve de referente y que, en último caso, quisiera traerse a presencia: la vida, o, al menos, un fragmento de ella. La perspectiva procede mediante la distribución de un punto de vista en relación a un entorno y, en un cuadro, como en cualquier otra imagen que se presente en cuanto tal, podemos elaborar una interpretación leyendo desde el punto en que se nos quiere hablar, de la configuración metafórica de la relación de lo suprimido en el lienzo y lo seleccionado temáticamente de lo real. Resulta evidente que en Velázquez se produce una gran altera-

ción del punto de mira. Ya no nos encontramos ante una perspectiva renacentista, en la que se encontraría aún anclado Pacheco y la tratadística de la época, caracterizada por la aplicación matemática de una certeza definitoria, casi un control de las posiciones y disposiciones de cada uno de los elementos de lo real en relación a un centro que lo explique. Los paisajes flamencos propiciaron una uniformidad de foco, una “objetividad casi inhumana” que se expresa en la concepción de una perspectiva científica, explicitada en detalles tan concretos como la geometrización del cálculo de las distancias, mediante artificios tan claros como la cuadrícula a través de la cual se mira, que suele representarse mediante un suelo embaldosado. Velázquez sólo utilizará en dos ocasiones este efecto, en *La túnica de José* y en *El bufón Don Juan de Austria*, dejando en el resto de ocasiones la ambientación perspectiva más cercana a una figuración casi metafísica, en el sentido morandiano del término. El uso común de figuras geométricas básicas, mensurables y aplicadas desde a la concepción arquitectónica al cuerpo humano, definen el cálculo de visión renacentista como una búsqueda de formas básicas y claras desde las que tener seguridad en la disposición del cuerpo humano en relación con su entorno, como una expresión simbólica del lugar que el hombre podía ocupar en su entorno, como la posición nueva que lograba en cuanto delimitador de su propio albedrío y destino. La práctica inexistencia de estos efectos en Velázquez, su enmascaramiento en función de otra tensión de representación del espacio nos hablan del cumplimiento de una perspectiva barroca. En relación a Leibniz, Deleuze la ha descrito de esta forma:



Diego Velázquez, *Sor Jerónima de la Fuente* (1620). Detalle.

Entre la variación y el punto de vista hay una relación necesaria: no simplemente en razón de la variedad de los puntos de vista [...], sino en primer lugar porque todo punto de vista es punto de vista sobre una variación. El punto de vista no varía con el sujeto, al menos en primer lugar; al contrario, es la condición bajo la cual un eventual sujeto capta una variación (metamorfosis), o algo = x (anamorfosis). El perspectivismo en Leibniz [...] es realmente un relativismo, pero no es el relativismo que se piensa. No es una variación de la verdad según el sujeto, sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esta es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca⁶.

11. Mirada

El cambio formal que propicia la obra velazqueña, que puede leerse desde la insistencia de su aparición como tema central de sus representaciones, es el de la dirección de la mirada, que pasará de ser algo exterior al cuadro hacia una integración en el interior de la representación, que nos invita a contem-

ESCUELA ESPAÑOLA.

Museo nac.^l

Cuadro n.º 81.

Alonso Cano. P. Diego Velázquez, G. Bartolomé Maura, 217 x 145 mm., cobre agnafierte.



Velázquez ju.^{to}

B. Maura del y g.^o

ALONSO CANO.

plar a alguien que a su vez nos mira revelándonos la estructura ficticia, representacional de lo que tenemos ante los ojos. En un elevado número de ocasiones, lo representado en los lienzos de Velázquez es *una mirada* que se dirige al espectador. El espectador se incluye en el escenario que muestra de esta forma su carácter simbólico, de mediación entre lo real y los signos que quisieran ponernos en su presencia. Emilio Orozco Díaz ha señalado como uno de los puntos centrales del barroquismo velazqueño es esta elipsis del sujeto que la hace presente con mayor firmeza. En su ensayo “Sobre el punto de vista en el Barroco”, define como central la “mirada comunicativa” que los personajes –ahora ya actores de una farsa que se define como tal– nos envían describiendo en el espacio entre mirada y mirada devuelta nuestra propia posición como ficción. La pintura barroca es consciente de su existencia como engaño, y así es como se presenta a sí misma, si atendemos a la definición que nos han dejado las *Lecciones* de Rubens:

El arte consiste en hacer algo ficticio que parezca verdadero. [...] el fin de la pintura consiste tanto en iluminar el espíritu como en engañar a los ojos; la ilusión que en los ojos nos produce en la manera en la que ven se funda; y ellos mismos han sido los que aprendieron el modo de engañarse.⁷

La variación desde el concepto clásico de mimesis como imitación apariencial de lo real es muy importante. La teatralización del arte barroco parte de esta premisa, en la construcción de un gran número de obras se podría rastrear algún alarde autorreferencial que nos indica, casi como en un aparte teatral, el carácter ficticio de



Diego Velázquez, *Retrato de Juan de Pareja* (1650). Detalle.

cuanto allí se ve, su posición como doble ejemplificador del mundo y de las conductas, que en ocasiones, llega a confundirse con lo real. El plano de realidad y ficción, como en *Don Quijote*, se ha confundido consigo mismo, al resaltar el manierismo de una construcción en la que las historias, al citarse a sí mismas como reales, semejan una ambigüedad máxima entre qué sea realidad y qué reflejo, o qué reflejo del reflejo, como en una caja de ecos que desdibujan el lugar que pueda ser tomado como realidad o como simulacro.

12. Afuera

Desde los más concretos retratos hasta *La rendición de Breda*, desde *Las Meninas* a su *Inocencio X*—quizás su más alta expresión— lo representado por Velázquez es una mirada, a través de personajes que nos observan desde un marco que acentúa en este intercambio su materialidad y su apariencia ilusoria. El citado Orozco establece desde este punto nodal la teoría de una *composición desbordante*, cuyas proyecciones,

al contrario de las renacentistas, que tienen su explicación en un punto de confluencia en fuga (podríamos pensar en el contrapunto musical barroco como medio de construcción por líneas), se encuentran proyectadas hacia afuera, desbordadas hacia el espectador que es incluido en la interioridad del espacio, a la vez que proyectado hacia la interioridad psicológica de los personajes. Los espacios ya no están delimitados geométricamente, sino sugeridos ambientalmente, esto es, en cuanto podrían pasarse debido al crecimiento de su verosimilitud como contenedores de la escena. El espacio representado muestra una nueva complejidad, en la que lo irreprimitamente humano, la caracterización peculiar de la diferencia que hace disímil a un hombre del otro, ha de ser expresado como evidencia.

...un hecho típicamente barroco: el pintor concibe la composición no tanto como una distribución de formas y colores en un plano, cuanto como una distribución de elementos en la profundidad del espacio.⁸

Si el juego de miradas es una estrategia de apertura del cuadro hacia el espectador, otro artificio subraya la teatralidad de escenario que poseen gran parte de las telas, sobre todo las de mayor formato, remarcando el cierre y provocando una circulación por su interior. Un dorso potente en primer plano, bien sea de un caballete, de un caballo, de un personaje o la espalda desnuda de Venus, es enfrentada a un artificio, la mirada, el espejo, que devuelve el envés de la representación hacia lo real que la cumplimenta. El juego de interior/exterior es sugerido como una invitación, cuando no todo él construido según esas dimensiones

teatrales, de paños y contrapaños practicables que dirigen y seccionan la mirada en cámaras estancas en comunicación. La perspectiva de *Las Meninas*, por la que desaparece José Nieto es el ojo abierto a otro interior misterioso, mientras que toda la cámara obtiene la sensación de profundidad a través de una superposición de bastidores, de forma calculadamente escenográfica, al igual que las habitaciones contrastadas en luz de *Las Hilanderas* o las lanzas, añadidas posteriormente a *La rendición de Breda*, que seccionan en planos una descripción espacial abierta en exceso, donde la lejanía y el paisaje adquirirían una relevancia diferente. La escasa ocupación por el paisaje o por perspectivas diferentes a las de la altura humana, podrían ser traídas en esta relación: el paisaje, como los fondos, se encuentran enlazados con el personaje descrito, como uno más de sus atributos, perdiendo relevancia y, por supuesto, no teniendo autonomía como tales, sino un valor contrastante con la interioridad siempre centrada en los ojos. La composición está centrada en el punto desde el que va a ser mirada, como nos delata la barriga del caballo del príncipe Baltasar Carlos, hecha, como en la imaginería de retablos, para contrarrestar su situación elevada en el Salon de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

13. Certeza

La pintura cambiará de signo, ya no representa la certeza de que un mundo real exista más allá de los signos sobre los que descansa su representación, sino que toma conciencia de la materialidad que procura el artificio, y la muestra antes que nada como cua-



Retrato de Felipe III. P. Bartolomé González, C. Manuel Rodríguez, 262 x 190 mm, cobre talla dulce.

dro vacío que procura una nueva movilidad de los significados. Al igual que los juegos de palabras, los retruécanos o las metáforas continuas de Góngora, Quevedo o Shakespeare indican un alejamiento de la palabra con la realidad y una substanciación de su propia presencia. El gusto por la pincelada, por el ilusionismo o la teatralidad son marcadores de esta tentación de independencia del lenguaje sobre una posición subsidiaria con respecto a aquello que en realidad *sea*. La evolución del estilo del pintor resulta fundamental a la hora de valorar las direcciones que éste ha procurado a su obra, pues de ella puede resultar el cálculo combinado de todas las ideas presentes y cuales han sido declaradas centrales por el primer lector de la obra, por su autor. Si en la etapa sevillana de Velázquez ya aparecen estas atenciones al espectador, no son tan definitivas a la hora de construir el espacio pictórico como en sus obras de madurez, desde *Las Meninas* (1656) a *Las Hilanderas* (1657), donde la mezcla entre realidad y ficción, de cuadro dentro del cuadro, es una de las recetas centrales que ocupará los desvelos de sus últimas obras como pintor. El cuadro barroco tiende a no cerrarse, en particular en la obra velazqueña, pues la dirección de las miradas siempre ocupan un lugar ante el cuadro, cuando no es esta la descripción fundamental. “Una obra es estructural cuando se propone expresar sus propias virtualidades”, nos informa Deleuze. Esto quiere decir, una obra tenderá a configurar una forma abierta cuando no descansa en un realidad preexistente que es necesario definir o controlar posicionalmente, o, por el contrario, cuando no es un mero signo apuntando tan solo apunta a sí mismo, sino se dibujará como abierta cuando defina la

variación existente entre realidad y ficción, entre punto de vista y representación, dependiendo de la inclusión de la interpretación renovada en cada mirada o lectura de una obra. Éste es el sentido de la perspectiva barroca que antes nos proporcionaba Deleuze: no es una simple percepción de lo real, ni una magnificación amanerada del valor de los signos en cuanto signos, sino un punto de vista sobre una variación, sobre la relación que transcurre entre lo real y el signo que lo representa, entre *engaño y verdad*. Pocas obras muestran como *Las Meninas* esta posición paradójica, al sustraernos la posibilidad de identificarnos con la obra o con lo que ésta represente. Lo que se indica desde el lienzo es una movilidad, un espacio no calculable, un lugar en el que quepa la indeterminación, la duda sobre la posición real o la ubicuidad de las posiciones, es decir, el *movimiento*, que en *Las Meninas* y *Las Hilanderas* se presenta casi por vez primera en la historia de la pintura asociado a la indeterminación de las líneas. Más que una visión realista de Velázquez deberíamos encontrar una tendencia al *hiperrealismo*, una tendencia más alta en el intento de expresión de lo real, en la que la materialidad de los elementos deben dar paso a una experiencia ajena, que, como tal, no cabe en el cuadro y queda de la mano de lo inefable. El carácter cristiano de la representación, más allá de su sesgo devocional, ha dejado esta impronta: la doble realidad que, de la mano de los objetos más humildes, reenvía a una realidad no aparente, una realidad que no puede alojarse en el lenguaje. Así lo dice San Juan en el prólogo a su *Llama*: “diré algo, a condición de que se tenga en cuenta que mi expresión no es la realidad y difiere de ella como lo pintado de lo vivo.”

La ficción tiene en cuenta su existencia como tal, como señal vicaria y por tanto, falsaria de otra realidad, nunca presente más que en su evocación. Paulino Garró, al poner entre paréntesis el carácter realista ingenuo de la representación del pintor realiza una caracterización casi perfecta de lo que el barroco pretende. Realismo sería lo que *simula tan bien la realidad que nos engaña*⁹. Si el realismo es una simulación, Velázquez debería ser considerado el mayor de los realistas al poner esta simulación en bucle, al crear una simulación que nos engaña con la sinceridad de mostrarse como tal, de mostrarse realmente como ficción. El “espacio vacío” que los estructuralistas conceden al lenguaje como punto necesario para su movilidad, y que han ejemplificado con la apertura exterior de *Las Meninas*, correspondería a la figura silenciosa del lenguaje que, al decir, es consciente de que su decir siempre es un *poner en comunicación*, nunca el generar figuras acabadas, líneas concretas. No identificar la formulación con la realidad, sino enviar desde el signo a lo real más allá de él y conocer lo real mediante signos. La pintura se coloca en la posición de una teoría del conocimiento, como decíamos, en cuanto detectora de realidad, en cuanto método paracientífico ya que opera con experimentos de flexibilidad humanística, pero, al fin y al cabo, hace pruebas para conocer aquello que queda más allá del conocimiento. Se ha definido, con acierto, a Velázquez como un pintor filósofo. Siempre apunta a un misterio más allá del conocimiento, como el del interior de los personajes retratados, pero es, antes que pensador, el generador de una realidad que sólo la pintura y la imagen puede contestar. El *tropo vero* que se afirma comentó el Papa Inocencio ante su retrato es índice de esta suprarrealidad. Ha sido descrita acertadamente por

Svletana Alpers una ruptura epocal entre la percepción psicológica y la idea de lo real, al considerar dubitativos los datos de la percepción, que no nos dan una idea cierta de lo real, sino que la visión no es más que una representación. La filosofía Kepleriana y los paisajes holandeses del XVII serían los primeros indicios de una formulación que pasaría a Descartes en cuanto a método de duda de toda percepción, que sólo podría ser justificable mediante una idea de totalidad en la cual se confíe acrítica o irracionalmente. En la obra Velazqueña se teatraliza esa inseguridad por la presencia de lo real, por su pura verificación en la representación visual, con la cual se jugará especularmente: Saavedra Fajardo recoge esta misma noción en la número 46 de sus empresas políticas *Fallimur Opinione*, “engañados por la impresión”, en la que, con la ilustración de una ilusión óptica, un remo que aparece deformado dentro del agua, se nos advierte de la separación entre el entendimiento y los sentidos externos e internos, así como la duda que nos puede dar la aberración de estas:

Y así dellas no podemos afirmar que son, sino decir solamente que parecen, formando opinión y no sciencia.¹⁰

14. Luz

Las cosas son reflejos o sombras y no realidad, se nos informa en el tratado de Saavedra Fajardo, siguiendo a Platón y afirmando que sólo la perfección y la pureza podría hallarse en Dios. Esta búsqueda mística por parte de la pintura toma la forma de encuesta por la naturaleza que forma los cuerpos para



Diego Saavedra Fajaro, *Empresas Políticas Fallimur Opinione*, Empresa 46

ser vistos. Así ocurre con el lenguaje silencioso de los bodegones cartujos de un Sánchez Cotán o del mismo Zurbarán, de forma teatralizadamente lunar, por la lejanía o indeterminación del foco en el que descansa toda idea de unidad de los más mínimos elementos de la creación. Así lo expresa Lezama Lima al describir el efecto barroco de luz en Góngora:

Su luz, ni siquiera la luz, sino la luminosidad que es facultad o derivado, golpean su reverso; [...] Él ha creado en la poesía lo que podríamos llamar el tiempo de los objetos o los seres en la luz. [...] Antes de la ofrenda, reciben su tiempo en la luz, la duración y resistencia de la luz mientras rodea y define un cuerpo.¹¹

El uso de los efectos de sombra serán una fórmula de descripción del ambiente, como una composición de luz decreciente, en la que las figuras contrastantes del principio de su etapa sevillana, dan paso a una construcción interior del espacio, donde

es la luz la que delinea las posiciones de los objetos, como una prodigiosa perspectiva de opacidades aéreas. Comenzamos diciendo que la pintura es detención y detección, y ahora se nos aparecen ambas formas como tiempo de luz, como generación de ambiente en la que los cuerpos se explican mediante el concepto asociado a la imagen. La fugacidad asociada al movimiento es la expresión más pura del arte de la pintura, que en su reducción bidimensional a lo tridimensional siempre juega con el *acmé* de una acción, con su momento más alto o más característico. En las últimas obras de Velázquez, tanto como en sus escenas mitológicas en su Baco o en su José, esta sensación permanece exactamente como nos indica Lezama: los seres son creados y explicados mediante una nueva perspectiva y una nueva definición del espacio como ambiente, son creados y explicados en relación a su duración en la luz. María Zambrano, en su lectura enfrentada entre el negro de Velázquez y el blanco de Zurbarán, también se inclina por esta expresión de luz como lugar lógico de una expresión centrada en la transitividad y no en la substancialidad de los cuerpos o de los óleos. En su descripción de *El niño de Vallecas* nos habla de una iluminación sobre la que se acrecienta el misterio por la situación de su foco, “más arriba que el sol” y que provoca antes que nada una sensación de apertura: “lo que se siente cuando llega la luz sobre un cuerpo que parece alimentarse de ella al par que la refleja, un cuerpo que la transforma, que la difunde y que la guarda. Un cuerpo que atrae la luz y que se conjuga con ella.¹²”

15. Estilo

La evolución del comportamiento estilístico en relación a los contornos también apoya claramente este juego de definición y desdefinición, que irá haciéndose adecuado con la ganancia en seguridad por parte del pintor. Los más antiguos cuadros de su época sevillana, *La mulata*, *Jesús en casa de Marta* o *Vieja friendo huevos* adolecen de un diseño de totalidad a favor de una mayor concreción de los contornos que individualizan los cuerpos, como si cada uno de ellos hubiera sido diseñado por separado y puesto al lado de otro, sin provocar el diálogo entre ellos ni la ambientación común. Las masas de color presentan contornos más nítidos, que comenzarán a mezclarse hasta convertirse en el último decenio de la vida del artista en una verdadera configuración “impresionista”, si con el anacronismo destacamos el que las pinceladas ya no nos dan las mezclas exactas y acabadas sobre el lienzo, sino que, una vez más, es necesario la participación perceptiva del espectador para lograr la integración de las masas de color en contrastes de línea, en separación de cuerpos. Sarduy interpreta esta necesaria participación del observador en el cuadro como cambio de perspectiva. El pintor es el último centro de la perspectiva clásica, quien organiza el código de la representación, en *Las Meninas*, en cambio aparece como mirada representada y acto (visión) presentante, alternadamente. El giro copernicano es vertiginoso y, al igual que la perspectiva en reverso del *Quijote*, absolutamente perteneciente a una modernidad que la ha hecho suya al reinterpretarla obsesivamente. Otros procedimientos técnicos que se modifican temporal-

mente en el estilo del pintor serán las gamas cromáticas, que se reducirán, aumentando la intervención de cada uno de los pigmentos en la ambientación total del cuadro, dando la sensación aérea que integra no sólo la figura como unidad, sino a esta con el fondo. El segundo plano se integrará con el personaje, casi introduciéndose en él como uno más de sus atributos, ya no de su individualidad, sino de su situación concreta como hombre. El fondo describirá al objeto y al hombre sobre el que se posa como un telón vivido por ellos. La *perspectiva aérea*, como lugar buscado para la configuración del espacio, ya no nos lo presenta como el lugar donde puede encontrarse exactitud, sino como una configuración aún más real del espacio, en el que los objetos se hallan intercomunicados como un todo perceptivo y a través del cual podríamos deambular, no sólo cromáticamente, sino dirigidos por las miradas de los actores-personajes, que nos los presentan estructural o arquitectónicamente, como un efecto del entrelazamiento de los cuerpos, de los espacios que se leen *entre* ellos.

16. Concepto

El cuadro es, para Velázquez, un objeto de búsqueda de conocimiento, antes que una ilustración de lo real o un reflejo estático de éste o de aquel. Es un ente barroco, en cuanto propone su posición como objeto preguntando a quien mira por su estado en relación al cuadro, proponiéndose con su materialidad signífica a la vez que dejando ver que es una ficción tras la que —quizás— se oculta alguna verdad. Se ha habla-

do en este respecto de un triunfo del artificio sobre la Naturaleza, del establecimiento de una metafórica barroca como la creación de un sistema propio de movi­lidades en las que aparece un mensaje estético que se fundamenta en sí mismo sin deberse a otros mensajes o códigos preconstituídos, fundamentándose en su propio código, mostrando ante todo su proceso material de creación. Existe esta preocupación en la obra de Velázquez en varios niveles. Materialmente, la técnica de construcción del cuadro evolucionará lentamente desde el claroscuro de raíz más o menos caravaggiesca, con colores locales que van opacándose como luz sobre una tierra sevillana o un ocre medio de fondo a una construcción escultórica de la pincelada, mezclando el óleo con calcita, para fluidificar la pincelada y controlar sus veladuras, dando rapidez antes que exactitud a las pinceladas, para pasar a una descripción en la que la presencia material del óleo se convierte en más importante, aprovechando diferentes estados de pigmento molido que semeja una textura que aprovechará tanto para provocar efectos dimensionales en cabellos, bordados, paños o calidades, tanto como para aumentar la sensación impresionista de la luz arrastrándose lateralmente sobre los pigmentos, mezclando los tonos y conservando la vitalidad que el óleo pierde en las mezclas y gana en su estado más puro. Algunas opiniones han restado valor a la tactilidad en las pinturas de Velázquez, en favor de una mayor visualidad. El error consiste en contraponer estos dos órdenes que se encuentran muy cercanos desde que la historiografía del arte repropusiera el valor de la hapticidad visual. Si ponemos en relación a Velázquez con su coetáneo Ribera, veremos una pre-

ocupación similar por la construcción pictórica en este pintor, en el que la configuración de la carnalidad propone un desarrollo escultórico paralelo de la técnica pictórica. La importancia de la imagen en la Contrarreforma, auspiciada por el seguimiento que Felipe II comenzó de sus ideales, tiene una peculiar formulación en el barroco español, donde el placer y el halago de los sentidos, así como la magnificación de lo concreto y lo cotidiano, es la vía privilegiada de acceso a lo espiritual. El conflicto mantenido entre los signos cuerpo y no-cuerpo, que ha tematizado la obra de Octavio Paz, toman en el Barroco la figura del combate entre el placer, asociado a las formas sensibles, a la carnosidad de la materia, y el sujeto interior que mira hacia lo divino y encuentra en ello su recogimiento, en el que se integrarían las zonas más sutiles de la conciencia y la autodefinición: el papel social, la mirada individual, la identidad y la firma como creador, el carácter histórico y efímero de la existencia, la vida a representar y la muerte que detiene a las figuras... El principio del placer se refugia siempre en la forma, en palabras del propio Paz. Su contraste, es la necesidad de que la materia se desdibuje para expresar un más allá de lo presente, que la forma cree un espacio vacío delante de ella, el tema real de la representación. Si en el Barroco hay una teatralización autoconsciente de los signos, que se muestran como engaños, la esencia que se encuentra de lo pictórico es la aparición del placer como reflexión sobre lo vivo y lo muerto a la vez, como reflexión interiorizada sobre sus mismas posibilidades de integrar en un sólo y paradójico –por ello moderno– objeto, que se coloca en lo duradero del óleo para expresar la fugacidad



S. FRANCISCO DE ASIS.

Meruit beata vulnera Christi.

de un instante, que quiere expresar la contingencia y fluidez de la vida, desde la detención y estaticidad de la imagen conservada en lienzo.

17. Temas

El proceso de selección temático es así mismo crucial en la obra del pintor sevillano, lo que nos queda más claro si lo leemos desde alguno de sus comentaristas epigónicos, como puede ser Francis Bacon. Composición y caracterización serían los ejes centrales de su obra. Una composición abierta y dialógica, que hemos indicado mediante el direccionamiento de las miradas hacia un exterior vacío, en el que el cuadro se completa como si, en lugar de las teorías clásicas leonardescas del espejo como imitación de lo real, fuera lo real mismo lo que pudiera proponerse en un juego ilusorio que refleja las tensiones del mundo. Desde este punto podemos recoger la ficción como una de las posibilidades de conocimiento del papel del hombre en el mundo y, desde este punto, los cuadros de Velázquez no sólo radiografían su posición dentro de un tejido social complejo que es posible reconstruir con cierta precisión, sino su propia singladura como hombre que se propone reflejar la totalidad de lo real, la vida, en un lienzo. Bacon se referirá a que en estas obras siempre hay como “una sombra de vida que pasa”, aludiendo a el misterio al que se indica. Si el pintor es alabado al llegar a Madrid por el asombroso parecido que consigue con el Gón-gora real, será loado gracias a unos ideales clásicos que subvertirá, los de quienes esperan que la realidad del

cuadro pueda ser parangonable a la de lo imitado, confundándose con ello, ideales en boga en aquellos años de la mano de Marino en Italia o de Paravicino en España. La composición velazqueña es diferente al aspa que encontramos como figura central en las composiciones de Ribera, o a la bilocación contrastante de Zurbarán, dos mundos incompatibles. En Velázquez, la figura central será el *retrato*, y —más allá de éste— los *ojos* en los que consiste el dialogo pictórico desde su constitución como signo enmarcado por Occidente. Se ha definido al retrato como una interrogación radical sobre los límites del yo¹³, y es desde este punto de vista desde el que la tematización de los autorretratos hace que podamos comenzar a entrever una figura moderna, que piensa en cuál ha de ser su papel activo en el mundo y en la configuración de su propio lugar en éste. El retrato es una experiencia de búsqueda de sentido, de búsqueda *especular* de sentido, en el que el papel de los objetos cambia. De ser entes inanimados en los que sólo cabe una hueca escenografía del mundo, los objetos utilizados como atributos fundamentales o pertenencias del retratado son pequeños reflejos que nos entregan otras imágenes de él mismo, que dialogan con él como espejuelos o tesselas del yo. Pero volvamos al cumplimiento por parte de estas obras de lo más específico de la pintura. Para la estética hegeliana, que no menciona a Velázquez, la pintura es un arte que aparece en su *acmé* mediante la transformación de la figura en expresión de lo interno, y todo ello viene asociado a la tematización del ojo como lugar de paso entre la exterioridad material y la interioridad espiritual. El ojo es esencial a la pintura porque es un órgano doble, un espejo doble:

Si preguntamos por el órgano particular en que el alma entera aparece como alma, al punto indicaremos el ojo; pues el alma se concentra en el ojo, a través del cual no sólo ve, sino que también es vista.” “En los ojos se ve el alma de los hombres, como toda su conformación en general expresa su carácter espiritual.¹⁴

18. Retratos

Los retratos de Al-Fayum o los iconos bizantinos no serían otra cosa más que la representación de la mirada especular de algo, siempre un objeto separado y creado como espacio escindido (sagrado) por el marco, que dialoga con nosotros, que responde en algún modo a la búsqueda de esa identidad que nos permite decir *yo*. En los iconos, como lugar último al que puede retrotraerse esa intimidad entre ojo e interioridad, existe una primera asociación de mirada y poder, en las figuras de Cristo o en los mosaicos bizantinos en los que la corte usurpa el ojo solar que controla una estancia. En las variantes iconológicas de la Virgen con el niño vemos aparecer otra construcción de la mirada en la que la frontalidad controladora deja paso a un juego de intercambios, en los que los ojos de la madre se dirigen al niño en una graciosa conversación, creando un juego de direcciones y de articulaciones internas que crean un espacio psicológico interno al cuadro, una transitividad esencial entre los espacios que crean las figuras, quedando de la mano de la expresión del misterio de una relación amorosa. Velázquez será pintor, ante todo, y de forma diferente en relación a la dirección que las miradas

construyen. En Zurbarán o en Martínez Montañés, los ojos están vuelto hacia el interior exclusivamente (¿en las entrañas dibujados?), o no provocan el diálogo con el espectador: el cuadro tiene, como gran parte de la pintura anterior, un aspecto no reflexivo, que no incoa con la presencia de una interioridad formada el estado de aquella que se ve reflejada en el lienzo. Los ojos de Zurbarán miran a un interior que es de otro mundo, cuando no directamente a la luz que, viniendo de más allá, los ciega. Los ojos de Velázquez en cambio, son dinteles, pasos, comunicaciones abiertas, enrarecimientos y creación mediante ellos de lugares y atmósferas en los que se refleja el paso de un cuerpo por el mundo:

...el ojo mira al mundo eterno; contempla esencialmente algo y muestra por tanto al hombre en su referencia a una exterioridad múltiple tanto como en el sentimiento de lo que le circunda y en torno de él acaece.¹⁵

19. Rostro

Los retratos se construyen mediante dos formas principales: un lugar de identificación, de caracterización naturalista de la subjetividad diferenciada, un rostro o una *rostrificación* sobre la que recae la atención perceptiva principal y un espacio de caracterización que se subsume en éste, una serie de texturas, normalmente en forma de tejidos y, por último, una serie de objetos que definen en su relación el papel del rostro, lo dibujan aún más en el diálogo. Un neoescéptico y contrarreformista como Pierre Charron

El artillero. P: Diego Velázquez, G: Bartolomé Maura, 279 x 169 mm, cobre, aguafuerte.



VELAZQUEZ.P.

B. MAURA, D.º Y G.º 1874.

“EL ARTILLERO.”

(1541-1603) ya introduce en su estudio sobre el alma humana de 1601 *De la sagesse* el concepto de identificación y división de lo esencial y emblemáticamente humano en el rostro:

La belleza se percibe propiamente en el rostro. Nada hay más bello que el rostro, que es resumen del alma; pues éste es en efecto muestra e imagen del alma y aún su escudo.¹⁶

20. Escena

El espacio que rodea a las figuras pierde importancia en Velázquez, que no se dedica al paisaje de forma concreta, más allá de sus apuntes, y que tiende a tratarlo de forma un tanto convencional, para resaltar o hacer que recaiga aún más la atención sobre su centro de representación, la *condición humana*. Quizá la supresión del escenario en *Pablo de Valladolid*, tantas veces destacada, sea el ejemplo mayor de esta tendencia en la que el cuerpo en relación a ciertos valores táctiles quiere ahondar más en la representación de lo íntimamente presente, en lo habitual y cotidiano, en lo fugaz. Desde sus primeros retratos es deudor del naturalismo *caravaggesco*, en contra de la preceptiva de Pacheco, derivando hacia un pauperismo deliberadamente seguidor del pintor italiano: tipos populares, de extracción exageradamente normal, como reacción contra cualquier idea de idealización. Los objetos elegidos para la caracterización también se caracterizan por esta depauperación, casi monacal, que afirma que la belleza puede encontrarse

en cualquier espacio cotidiano y que depende, como en el caso de Zurbarán, más bien de la luz que se derrama sobre el cuadro que de su adecuación a una elevación de lo humano. Compositivamente, la caracterización abre las obras también sobre el cierre de la mirada. En *Inocencio X* comprendemos cómo los cuadros son herramientas de autopercepción, mediante las que un pensamiento pictórico se enfrenta a su medio y se expresa ante él. Quizá sea la crítica romántica quien haya podido preconizar una interpretación de la ganancia de individualidad y autoconciencia en relación a la representación pictórica de Velázquez, lo que resultaría en algún modo adecuado, si vemos como la pintura posterior beberá directamente en sus fuentes, hasta hacernos en algún modo impensable la frase de Rembrandt “todos mis cuadros son autorretratos”, sin la existencia de Velázquez. Si el género de la biografía introspectiva llega a su cúlmen con Rembrandt, es gracias a su aparición como tema en Velázquez, si bien la diferencia entre ambos autores será el papel teatralizado frente al más solitario e individual –interiorizado, quizás por cierto fracaso social– del segundo. En Velázquez el yo biografiado es un yo social, hecho mediante la representación del juego de la corte, de un ambiente de relaciones entre las que él se incluye y que le explican. El naturalismo que conduce desde sus primeros momentos a Velázquez lleva en sí esta paradoja: la pintura no es un mero arte reproductivo, sino que, en la pretendida objetividad de la representación objetiva, en el espejeado del lenguaje siempre se introducen dos factores. Por un lado, la subjetividad de quien realiza las elecciones, que

nunca provienen de una tradición entendida como lenguaje, sino que esa misma tradición, esa ortodoxia representativa, puede ser cambiada. El yo y la diferencia individual aparece siempre como firma. La configuración romántica del genio surge de esa posibilidad, la de cambiar el sentido último de la tradición, la de iniciar una edad moderna, en la que cada una de las figuras del lenguaje pueda ser llevada más allá de ella misma, hasta una posición paroxística, en la que Velázquez situará a la entidad cuadro en sus grandes obras finales. En segundo lugar, el mismo lenguaje es algo que se engrosa hasta hacerse patente en sí mismo. Desde este punto de vista, la fecundidad genial de un autor en relación a un lenguaje tan tradicionalmente compuesto y coercitivo como el pictórico en la España barroca, viene por la lectura de las posibilidades que la obra ha dejado abierta y han sido leídas desde entonces como esenciales para el desenvolvimiento de ese mismo lenguaje. Goya o Frank Auerbach serían difícilmente explicables sin la tradición futura que el mismo Velázquez posibilita. Pero el barroco será ante todo un arte de contrastes: ante esa necesidad naciente de objetividad “fotográfica”, como tendemos a llamarla (si lo fotográfico mismo no hubiera sido el lugar desde el que nuestro siglo ha captado la imposibilidad de lo objetivo), aparece la reflexión de una subjetividad inherente a todo intento de expresión humana, y consustancial a la tendencia a la particularización de la que nace el arte de la pintura. Si seguimos de nuevo a Hegel, la pintura se caracterizará por la posibilidad de dar cuerpo a lo más fugaz y cambiante, a sensaciones instantáneas y a relaciones casi premusi-

cales entre los objetos. La participación de todos los elementos del cuadro en un color común, como si se tratara de un “fondo sonoro”, más allá de su descripción separada, sería esta última entidad sonora de lo pictórico, su diseño de totalidad desde la presentación de unidades “rostrificadas”, esto es, descritas cada una en su más innegable diferencia. La pintura será la particularización y la profundización en lo interno. La exposición de un lenguaje donde el espectador está presente, desde el principio en diálogo con el misterio que el cuadro no explica de sí mismo, sino que guarda para que siempre podamos verlo como extraño.

21. Tiempos

Se insiste en la modernidad de Velázquez, quizá aplicando una ampliación de las lecturas que la estética romántica llevó a cabo del Barroco, aunque Velázquez no estuviera directamente tematizado en esta visión del mundo. Quizá sea fácil definir que su modernidad viene dada por la ampliación de posibilidades que creó para el campo de la pintura, que corresponden fundamentalmente a una ampliación de las determinaciones plásticas de la figura y del ambiente como una característica fundamental asociada a ella. Si damos un salto hasta nuestro siglo, y pensamos en las figuras terminales dentro del campo de representación de la figura humana, casi al canto agónico que supone la desaparición de esta posibilidad —que curiosamente coincide con el final del intelectual humanista que nace en el Renaci-

miento— nos encontraremos que las obras de Francis Bacon, Frank Auerbach o Alberto Giacometti siguen instaladas en las posibilidades que abriera la representación velazqueña. En todos ellos hay la tentación de que la representación pictórica sea ante todo un indicador de algo que queda más allá de lo que el cuadro es capaz de mostrar: la representación plena de un instante fugaz de vida, la “realidad viva de un ser humano”¹⁷ como un misterio a desentrañar. En la obra de Bacon, además de la reverencia con la que trata el *Retrato de Inocencio X*, existe el mismo gesto preocupado por la representación de la individualidad, en una suerte de nihilista retrato sociológico, y de pasar la concentración de energía de los ojos a la expresividad, casi al grito, de la boca. Pero su uso de los objetos cotidianos vuelve a ser el mismo que encontramos en la representación barroca. Un personaje, en un ambiente psicológicamente construido, relacionado con un reducido número de objetos que le caracterizan. En Giacometti la obsesión por los ojos como lugar central permanece casi inalterada, pero es el ambiente, su construcción y estructura la que proporciona una ampliación de las tendencias velazqueñas. Sucede casi como si el diálogo exterior/interior, sobre el que se dibuja la complejidad humana de los personajes, lograra aún un mayor grado de interpenetración. Los personajes acaban ya por ser un objeto penetrado por el afuera. El movimiento de las líneas, la indefinición sobre la que progresivamente se van creando las figuras en el estilo de Velázquez que, como repetimos, varía desde la configuración de los contornos por la luz en su etapa sevillana a un mayor “impresionismo”

en su etapa final, en el que las líneas comienzan a dudar sobre la exactitud a la que indican, puesto que el movimiento que aparece como nuevo tema en la rueda de las hilanderas o en la figura de Nicolásito Pertusato desdefinido en sus formas indican que para hacerse cargo de sus formas hay que ser aún más preciso, atrapando el movimiento de las formas vivas. La ambigüedad o “oscuridad” de Góngora, por ejemplo, puede ser una forma de movilidad de los conceptos, que no quedan nunca atrapados en las palabras, como si el sentido pasara de una metáfora a la siguiente, sin posibilidad de detenerse. El citado Charron introduce también esta diferenciación estética como definidora de dos clases de belleza, estática y muerta y móvil, llamada gracia, que reside en el movimiento de los miembros y, sobre todo, de ojos, en las que se expresa una imagen “viva y activa.”¹⁸ Este movimiento deberá esperar a la aparición de la fotografía para que la necesidad de los impresionistas encuentre en la desdefinición de las formas velazqueñas un modo más concreto de hacerse con lo que las primeras cámaras no podían captar y que desde entonces es considerado como uno de los rasgos específicos del arte de pintar: la captación de lo efímero, en cuanto tal, en cuanto forma gestual, transitiva o no acabada. Si el *non-finito* renacentista era una forma de provocar un mayor diálogo compositivo en el juego fondo-figura, las formas de descomposición de estas figuras, o de la cara del retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, son medios de mantener la fugacidad de lo efímero como tal, en un paso captado como efímero. En Bacon y en Giacometti encontramos la misma preocupación, y en

ambos es una encuesta por la precisión que se necesita para captar la fluencia de lo vital. Varias posiciones contrapuestas por Bacon, como si de una fotografía “movida” se tratara, o una multitud de líneas que inspeccionan dónde pueda hallarse la esencia última de los cuerpos en Giacometti. Los retratos de Velázquez, obsesionados por el tema de la mirada del poder y el poder de la mirada, se insertan dentro de una tradición concreta, en la que estas formas aparecían como atributos casi atávicos de control transmitido por el semblante inquisitivo que era capaz de controlar un espacio exterior al ficticio.

Velázquez los transforma en una generación de atmósfera alrededor de las figuras. Así lo define el mismo Bacon, dejando abierto lo que etimológicamente significa lo cerrado: la mística y el misterio de la representación a través del combate entre la luz y el óleo

...en Velázquez es algo asombroso el que haya sido capaz de mantenerse tan cerca de lo que llamamos ilustración y revelar tan profundamente, al mismo tiempo, las cosas más grandes o más profundas que pueda sentir el hombre. Eso es lo que le convierte en un pintor tan sobrecogedoramente misterioso.”¹⁹

NOTAS

¹ PACHECO, Francisco, pp. 200, Tomo I.

² PACHECO, Francisco, pp. 194, Tomo II

³ PALOMINO, Antonio, pp. 571-572.

⁴ VARIA VELAZQUEÑA I, p. 58.

⁵ HERRERO GARCÍA: “Un dictamen pericial de Velázquez y una escena de Lope de Vega”, en *Revista Española de Arte*; 1936, p. 67.

⁶ DELEUZE, Gilles, p. 31

⁷ Citado en TATARKIETWICZ, Wladislaw, III, 425.

⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio, p. 32.

⁹ GARRAGORRI, Paulino, en *Varia Velazqueña I*, p. 106

¹⁰ SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, p. 289 ss.

¹¹ LEZAMA LIMA, José, pp. 187-188.

¹² ZAMBRANO, María, p. 117.

¹³ KUNDERA, Milan, p. 11.

¹⁴ HEGEL, G. F. W., p. 115.

¹⁵ HEGEL, G. F. W., p. 535.

¹⁶ Citado en TATARKIETWICZ, Wladislaw, III, 426.

¹⁷ LEIRIS, Michel, p. 23.

¹⁸ Citado en TATARKIETWICZ, Wladislaw, III, 426.

¹⁹ BACON, Francis en SYLVESTER, p. 28.

Velázquez y la música de su época

ANNA MARGULES

Dentro del terreno del arte suelen usarse los límites cronológicos para tratar de delimitar un estilo.

Sin embargo, esta es solamente una de tantas maneras que existen de aproximarse al hecho artístico, para describir cómo aconteció en un determinado período, de una forma lógica. Podemos establecer así la conexión temporal entre la música, aquello que nos corresponde tratar en este capítulo, con las demás actividades creadoras del ser humano.

Tomaremos como punto de partida el que Diego Rodríguez de Silva Velázquez haya vivido entre los años 1599 y 1660. Coinciden estas fechas con la primera parte un período artístico denominado Barroco, término global que también se ha trasladado al terreno musical. Parece ser que la palabra procede del portugués y significa “de forma irregular”, lo que ha dado como resultado el que se le haya malentendido, tomándola como sinónimo de algo exagerado, anormal, de mal gusto, extravagante. Sin embargo, la música del *Barroco Temprano*, como se le suele llamar, no es más exagerada o de mal gusto que cualquier otro

período de la historia, por lo que la utilización en forma peyorativa de este término, queda fuera de lugar. Velázquez tuvo que convivir de alguna manera con ella, y tuvo que haberla escuchado, por lo que trataremos de dar un panorama de lo que aconteció en la música de la primera mitad del siglo XVII tomando como pretexto los pasos del artista sevillano.

Es difícil establecer un vínculo preciso entre Velázquez y la música. Al contemplar su pintura sólo encontramos algunos elementos musicales, como instrumentos o alusiones a estos, en tres de sus cuadros: *Los Músicos* (guitarra y violín), *Las Hilanderas* (vihuela de arco sugerida en el fondo) y *Las Lanzas* (pífano que aparece entre los soldados). La ausencia de la música en su obra y en sus intereses generales es notoria. Incluso, al hacer un recuento de los libros que se hallan en su biblioteca, nos podemos imaginar el tipo de persona que era: volúmenes de matemáticas, libros de historia y de poesía italiana y española, poquísimos textos de religión y curiosamente, solamente un tomo sobre música: *Arte Música* de Lipo Galio. Esto

Felipe IV. P. Diego Velázquez, C. Francisco de Goya 1778, 370 x 310 mm, cobre aguafuerte.



FELIPE IV. REY DE ESPAÑA.

Antura de D. Diego Velázquez del tamaño del natural en el R. Palacio de Madrid, dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor. Año de 1778.

nos hace pensar que era más bien un ser de tendencias humanistas y laicas, más próximo de las humanidades y las ciencias, que de la música. La pintura de Velázquez, que se distingue por ser un arte de aparente claridad, admite sin embargo, como arte barroco, una multiplicidad de lecturas. Es por esto que quizás la música se encuentre en su obra de alguna manera más simbólica o formal, en cuanto a la composición se refiere. De cualquier manera, esta falta de una mayor cantidad de elementos musicales en sus cuadros es, en sí misma, un enigma...

Velázquez inicia su vida artística en la Sevilla del s. XVII, ya en ese momento una importante ciudad que mantenía un dominio y control casi totales sobre el comercio establecido con el continente americano. Vivió una existencia urbana en sus años juventud, en un lugar donde convivían la burguesía comercial enriquecida gracias al oro americano, la vieja cultura de la nobleza, y una subcultura de pícaros, aventureros, y extraños personajes de una ciudad plenamente organizada. Eran frecuentes los burdeles, los hospitales-convento en donde los pobres se reunían con la esperanza de poder comer un pedazo de pan, y en general, todo un mundo peculiar del cual tenemos noticias gracias a las descripciones que podemos leer en algunas *Novelas Ejemplares* de Cervantes o en diversas obras de teatro de Lope de Vega o Tirso de Molina. Diego de Velázquez tuvo que entrar en alguna de esas tavernas y, claro está, escuchar canciones (tonadillas), o bailar al compás de las danzas y jácarras de entonces. Pudo también asistir a algún oficio en Iglesia del Salvador y disfrutar de la música policoral o detientos eruditos. Sin duda alguna, en los dos viajes

que hizo el pintor, uno durante su juventud, y el otro cuando ya era un personaje con poder dentro de la corte de Felipe IV, por la Península Itálica, el pintor debió tener el placer de escuchar, incluso de manera involuntaria, las canciones y sonatas venecianas, tan de moda en aquella época. Es por otra parte muy probable que, al ocupar el puesto de Aposentador de la corte de Felipe IV, Velázquez haya tenido que ver con los conciertos que se daban en las distintas ceremonias reales (muchas organizadas por él mismo) o en ocasiones como en las veladas privadas del rey Felipe IV que era amante de la música, y que incluso había sido, cuando era un joven príncipe, instruido en el arte de tañer la vihuela por el propio Mateo Romero, director de la Capilla Real de Madrid.

Vamos a tratar, en este capítulo de esbozar algunos puntos esenciales de esa música de la que Diego Velázquez fue testigo, aprovechando el recorrido geográfico que él mismo nos trazó con sus andares por Europa.

Al principio del siglo XVII, como ocurre casi siempre en los períodos de transición, los músicos utilizaban las formas tradicionales y por tanto, heredadas de las que ya existían en el Renacimiento, pero esta vez intentando introducir en ellas una mayor intensidad de contenido emocional. Sin embargo, no fue sino hasta mediados del siglo que se pudieron consolidar los nuevos recursos formales, tímbricos, armónicos que se fueron creando paulatínamente y dentro de lo cuales los compositores lograron expresar sus ideas y moverse con mayor libertad, aunque en algunos países esto ocurrió de forma más radical que en otros. Pareciera como si la muerte de dos de los compositores más importantes

del Renacimiento, Palestrina y Orlando di Lasso en 1594, hubiera significado un cierre de capítulo y una nueva puerta abierta para los grandes cambios que se producirían a lo largo del siglo posterior. Poco a poco los países europeos fueron desarrollando un estilo musical de carácter cada vez más nacional.

La música barroca estuvo enteramente dominada por las ideas italianas, aunque en esa época, más que de Italia deberíamos hablar de una Península Itálica dividida en zonas gobernadas por España, Austria, los Estados Pontificios y algunos estados independientes como Venecia, uno de los centros musicales de mayor importancia en el siglo XVII. En esta zona el cambio fue bastante más violento que en otros países europeos. Si sostenemos la teoría de la importancia de la estética italiana en el mundo artístico europeo, es porque también creemos que tuvo que haber en esa época influencias entre los diversos países a través de tantos artistas que iban y venían de corte en corte. Fue este el caso, por ejemplo, de Henry Butler, violista que llegó a España con el séquito del que sería más adelante Carlos I de Inglaterra y que permaneció mucho tiempo aquí con el nombre de Enrique Botelero, profesor de Bihuela de Arco (viola da gamba) del rey Felipe IV, o de músicos españoles como Bartolomeo di Selma, que después de haberse formado en Madrid, produjo la mayor parte de su obra en Innsbruck, dentro de la Corte de Leopoldo de Austria, y que fue publicado en Venecia. El mismo Velázquez fue a empaparse de la cultura y en particular de la pintura italiana en dos ocasiones, permaneciendo ahí por un lapso cada vez de tres largos años. La pintura de aquel país marcó también a todos los artistas europeos de

aquella época. Velázquez, quizás influido por los consejos de Rubens con el cual había coincidido en Madrid, creyó en su importancia, y tuvo el privilegio de que Felipe IV lo enviara a que estudiara el arte que ahí se producía. Primero estuvo en la Península Itálica de 1629 a 1631 con licencia de la Corte, en donde fue teniendo cargos cada vez más importantes, llegando a ser “Aposentador real”. En esa primera ocasión visitó Génova, Milán, Ferrara, Roma y Venecia uno de los estados independientes y centro del cual partirían algunas de las ideas musicales más importantes de la época, que contribuirían a generar, como ya hemos dicho, los grandes cambios en la música del Barroco Temprano. Del naturalismo tenebroso de su primera época sevillana, Velázquez pasó, después de haber visto y estudiado a los grandes maestros venecianos, sus azules transparentes y su expresión de la luz.

Su segundo viaje transcurrió entre 1649 y 1651, y estuvo principalmente en Roma. Fue con el encargo por parte del Rey Felipe IV de comprar obra para la decoración del nuevo Alcázar. En éste período pintó los famosos cuadros del Papa Inocencio X y la Vénus frente al espejo.

En la música, poco a poco, el ideal sonoro del Renacimiento se fue transformando. Si antes se trataba de crear una textura polifónica de voces independientes e igualmente importantes, en el Barroco algunas de las voces empezaron a predominar sobre las demás. El énfasis estaba ahora centrado en el bajo y la soprano para que estas dos líneas resaltasen dentro del tejido sonoro, siendo las partes internas cada vez más, un mero relleno. El compositor escribía las voces de la melodía y el bajo. Este estaba normalmente toca-

do por un instrumento de continuo (teclado) y un instrumento de apoyo (la viola da gamba o el fagot, entre otros) siendo el ejecutante el que tenía ahora, y usualmente en el momento mismo del concierto, que rellenar los acordes necesarios. El compositor indicaba la posición y tipo de acorde mediante una cifra situada encima o debajo de las notas del bajo, y la realización del mismo variaba según el buen gusto y la experiencia del interprete.

Por otra parte, el *contrapunto barroco* difería totalmente del renacentista. Quizás una de las aportaciones más importantes de la música de éste período fuera el que ahora todas las líneas debían encajar dentro de una serie de progresiones armónicas de acordes. El contrapunto iba siendo dominado por la armonía y sus melodías tenían que estar supeditadas al sistema armónico en usanza. Este sistema fue el de la tonalidad mayor-menor que prevaleció en la música occidental hasta fines del siglo XIX en que compositores como Wagner en Alemania empezaron a crear música en la que el centro tonal era cada vez más ambiguo. Sin embargo, en aquel entonces todas las armonías de una composición tenían que organizarse en relación con a un tono que predominaba sobre los demás: la fundamental o tónica, el centro del nuevo sistema. De una mentalidad lineal de la música se fue pasando gradualmente al pensamiento horizontal, siendo el Bajo Continuo el camino para que la música pasara de una estructura melódico-lineal, hacia otra armónico-acórdica.

En España este cambio fue muy paulatino. Se dió en un principio en la música religiosa, cuando en la Iglesia el coro empezó a necesitar de un instrumento que apoyara la afinación de los participantes. Prime-

ro se utilizó el bajón (antecesor del fagot), luego fueron el órgano, el sacabuche y poco a poco se fueron añadiendo más instrumentos. La línea melódica horizontal del bajo se fue perdiendo para convertirse cada vez más en un bajo armónico que fuera capaz de sostener el edificio.

La polifonía clásica renacentista siguió utilizándose durante mucho tiempo, en un plano conservador polifónico, *a capella*, siguiendo los modelos del siglo anterior como la utilizada por Tomás Luis de Victoria, Preciado, etc.. Sin embargo hubo algunos cambios en la nueva polifonía. Empezaron a usarse nuevos giros melódicos, las melodías seran bastante lentas, se hacían combinaciones de solista (solistas) más un coro con distintos instrumentos y apoyado por el Bajo Continuo, etc.

En España floreció la *policoralidad*. Distintos coros eran colocados en los diferentes lugares de la Iglesia y tratados musicalmente de diversa manera según su importancia dentro de la jerarquía musical eclesiástica. Hubo una tendencia progresiva que empezó ya en el siglo XVI, con Victoria, al aumento de voces. Llegaron a construirse hasta 16 voces distribuidas en 4 o más coros, aunque a veces algunas de estas voces eran sustituidas por instrumentos diversos también divididos en las diferentes partes de la iglesia. La policoralidad triunfó en España a finales del siglo XVI y se afianzó rápidamente en el siglo XVII llegando a su climax en la mitad de este, luego fue decayendo lentamente.

Durante el reinado de Felipe IV, la *Capilla Real de Madrid* fue el organismo encargado de la música interpretada en todos los actos litúrgicos que tenían lugar en el Palacio Real y en el Antiguo Alcázar.

San Pedro. P. José Ribera. G. José Gómez de Navia, 235 x 176 mm, cobre talla dulce.



S. PEDRO APOSTOL.

Negat Petrus et poenitet.

Mateo Romero tuvo el cargo de Capellán Mayor y se encargó de la educación musical de en aquel entonces príncipe Felipe, a quien instruyó tanto en composición como en la ejecución de la vihuela de arco. Flamenco en su origen, Mateo Romero era español de formación. Con él se pasó en España de la polifonía renacentista tradicional de influencia flamenca, a un nuevo estilo barroco con rasgos homofónicos y tintes derivados del estilo popular del villancico y de los madrigales italianos.

Como podemos ver, la música del Barroco Temprano también estuvo, como lo había estado antes, patrocinada por la Iglesia, aunque con un papel relativamente menor que en épocas anteriores.

Seguramente Velázquez tuvo que ver con el Maestro Capitán (solía llamarse así a Mateo Romero), durante los distintos cargos que ocupó en la corte de Felipe IV. El anterior como organizador de la música litúrgica y él como maestro de ceremonias en donde se interpretaba música profana.

Es importante subrayar que otra de las características principales de la música de este período fue la distinción clara y consciente entre los diversos estilos de composición. Así, en España, mientras florecía la nueva polifonía policoral en donde el contrapunto no siempre era imitativo, sino que se escribía de manera homorrítmica, con frases monotemáticas etc., la polifonía clásica siguió usándose durante todo el siglo XVII manteniéndose en un plano estrictamente conservador, imitando los modelos anteriores.

Esta distinción trazada entre los diversos estilos de composición la reflejaba ya a principios del XVII Claudio Monteverdi, quizás uno de los compositores

más importantes del Barroco Temprano italiano que distinguía entre una *Prima Prattica*, en la que se refería a la polifonía vocal descrita por el teórico Zarlino y representada por los compositores renacentistas neerlandeses como Willaert, entre otros, en donde la música predominaba sobre el texto, y una *Seconda Prattica* en donde es el texto quien regía las ideas compositivas de autores como Rore, Marenzi o de el propio Monteverdi. En el nuevo estilo, las reglas de lo tradicional polifónico podían modificarse y las disonancias, que antes eran tratadas con tanto rigor, podían ser utilizadas libremente para enfatizar los sentimientos producidos por el texto en cuestión.

Una de las mayores aportaciones a la estética de la música de este período fue precisamente el que los compositores trataron de encontrar los medios musicales para expresar los distintos estados anímicos del Hombre: la ira, la grandeza, la agitación, el heroísmo, el asombro, la exaltación. Significó esto un cambio muy importante frente a la idea del Renacimiento de la existencia de un orden superior de las consonancias y disonancias, y del flujo rítmico regular y uniforme. El concepto de la música como reflejo racional del orden armónico natural y claro del universo prevaleció en el espíritu de Renacimiento. Fue poco a poco quedando suplantado por una idea de la música como un arte *engañoso* y *peligroso*, en cuanto a que movilizaba el mundo de las pasiones de los oyentes sin que estos pudieran tener control alguno sobre ellas. Sin embargo, los compositores trataban de expresar emociones a través de un vocabulario que se fue reglamentando y sistematizado. Se escribieron varios tratados teóricos que llegaron a convertirse en todo un

compendio de figuras y recursos musicales ordenados por analogía con las figuras de la retórica contemporánea. Desde Monteverdi hasta Bach, los compositores utilizaron estos recursos para resaltar el significado de las palabras o el pasaje de un texto.

La música como un arte peligroso y el oído como el más engañoso de los cinco sentidos del Hombre, especialmente en contraposición con el de la vista, fue algo que prevaleció en la mentalidad de durante todo el período Barroco, e influyó, sin duda, en el espíritu velazqueño.

Quizás donde se vislumbra mejor esta idea en la obra del pintor es en la *Fabula de Aracne*, conocida más comunmente como el cuadro de *Las Hilanderas*.

Se han escrito muchísimas interpretaciones sobre este lienzo, y no es nuestro propósito hacer un recuento de ellas. Cabe decir, de cualquier manera, que durante mucho tiempo se creyó que era un cuadro realista, hasta que se llegó a la conclusión de que en realidad se trataba de una interpretación particular del mito de Aracne. Llama sin embargo la atención la silueta de la vihuela de arco (*viola da gamba*) que se encuentra en el fondo del lienzo, dentro del tapiz que se identificó hace no tantos años como una copia del *Rapto de Europa* de Tiziano. Las doncellas que aparecen en el cuadro son las Tres Sirenas (una tocaba la flauta, una cantaba, la otra tocaba la vihuela). Se ha considerado al cuadro de Velázquez como una alegoría del Rey como buen tejedor, siendo las doncellas y la vihuelas, tentaciones que le acechaban. La música no parece gozar de buena reputación en esta obra, y es que *Las Hilanderas* se presenta ante nosotros como un espejo que refleja la imagen de la idea que se tenía

en aquella época del arte de los sonidos. Podemos encontrar opiniones acerca de lo engañoso de la música en distintos libros de la época de Velázquez como en las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo:

El Rey no debe creer nada hasta que no solamente vea las cosas, sino las toque, y principalmente las que oyere, porque entran por las orejas el aura de la lisonja y los vientos del odio y la envidia y fácilmente alteran y levantan las pasiones y afectos del ánimo¹.

Sin embargo, las viejas ideas humanistas del la armonía del reino, imagen de orden musical del macrocosmos, prevalecen esta vez como una armonía regida por acuerdos humanos (y no divinos como se creía en los siglos anteriores). El mismo Saavedra declara en su libro:

La mano del príncipe lleva la solfa a la música del gobierno. Y, si no señalare al compás el tiempo, causara disonancias en los demás, porque todos remedan su movimiento².

Fue quizá en Venecia, ciudad que Velázquez visitó especialmente en su primer viaje a Italia, donde la música instrumental, que ya gozaba de una tradición importante desde años atrás, cuando el acontecer musical estaba centrado en la Basílica de San Marcos, cobró más importancia e influyó en los demás países europeos. Los compositores fueron escribiendo cada vez más específicamente para un instrumento determinado, lo cual constituyó un contraste con el ideal renacentista de una masa sonora homogénea representada por la familia completa de instrumentos (amilia de *Violas da*

Gamba o de Flautas de Pico). Músicos como Giovanni Gabrieli en el siglo XVI y Darío Castello, que también era un instrumentista virtuoso a la vez que compositor, dieron un impulso a los instrumentos de viento que se mejoraron técnicamente y empezaron cada vez más a ser utilizados por sus timbres específicos. En Italia claramente hubo un gran interés por la familia del violín que comenzó a sustituir a la de la *violins da gamba* y se escribió cada vez más para *voz a solo*. En Francia, en cambio, los instrumentos que tuvieron más preponderancia fueron las *violins da gamba*. Especialmente en España, el arpa y el órgano tuvieron una enorme importancia surgiendo incluso (como también en otros lugares de Europa) un estilo de música para teclado, los tintos. En realidad, a través de su conocimiento profundo, los intérpretes podían hacer un tal uso de los instrumentos que produjera el efecto que los compositores querían crear en los afectos del público; era lógico, por otra parte que, con el desarrollo cada vez más importante de las técnicas de ejecución, se fueran fortaleciendo las anteriores formas (y creandose nuevas) de composiciones instrumentales totalmente independientes del modelo vocal. Por una parte las *recercadas*, las *fantasías*, los *capricios* y *fugas*, todas ellas piezas de estilo contrapuntístico imitativo, que no estaban divididas en diferentes secciones, y que se unirían más tarde a la fuga, coexistían con las *Canzonas*. Girolamo Frescobaldi, en Roma, fue quizás uno de los mayores exponentes de esta forma que utilizaba también el contrapunto imitativo pero de manera discontinua, ya que esta sí estaba dividida en secciones. Diego de Velázquez tuvo que haber presenciado la interpretación de alguna de ellas, aunque parece que en este segundo viaje a

la Península Itálica, particularmente a Roma, ya no coincidió con este compositor que se había tenido que abandonar la ciudad. A principio del siglo XVII surgieron las *Sonatas*, obras en su mayoría para uno o dos instrumentos melódicos y bajo continuo escritas, muchas de ellas, para instrumentos específicos. Hacia mediados del siglo el término *Sonata* fue tomando el lugar al de *Canzona*. Por otra parte, las danzas, normalmente agrupadas, paulatinamente, en lo que se llamaría *Suite*, existían a la par de piezas basadas en una melodía o bajos dados, como las *chaconas*, las *partitas*, o simplemente, los temas con variaciones y las piezas de estilo improvisatorio para un instrumento solo como la *fantasía*, el *preludio* o la *toccata*.

Gaspar Sanz, nacido en Teruel en 1640 y muerto a finales del siglo (no sabemos bien ni cuando ni donde murió), fue el más grande teórico español de la guitarra en el siglo XVII y publicó un tratado con un inmenso título³ que nos muestra por sí mismo los diferentes estilos musicales que se llegaron a escuchar en la España de aquel entonces. Sanz nos transmite la idea del tipo de destreza instrumental que se debía tener para ser un buen ejecutante, y además, refuerza, a través de su dedicatoria, el hecho de que las artes estuvieran patrocinadas por gente perteneciente o a la nobleza o a una una creciente burguesía, cada vez más enriquecida gracias, en parte, al comercio que España tenía con el continente americano. En el prólogo de la tercera edición (1674) de su obra, Gaspar Sanz describe el contenido que habrá en cada uno de los tres tomos, pero nos referiremos a la parte en que nos habla de los diversos sonos de Palacio y el efecto producido por la música italiana en los ejecutantes españoles: “sonadas

italianas, caprichos, fantasías, alemanas, correntes, gigas, con mucha variedad de aires extranjeros; y últimamente otro más extenso, que solo será para los músicos que quieran acompañarse y tocar sobre la parte, y éste servirá también para arpistas y organistas en particular servirá para tañer las sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia, que por no haber quien de alguna luz a los instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de la música italiana, con tantos sostenidos y bemoles.”

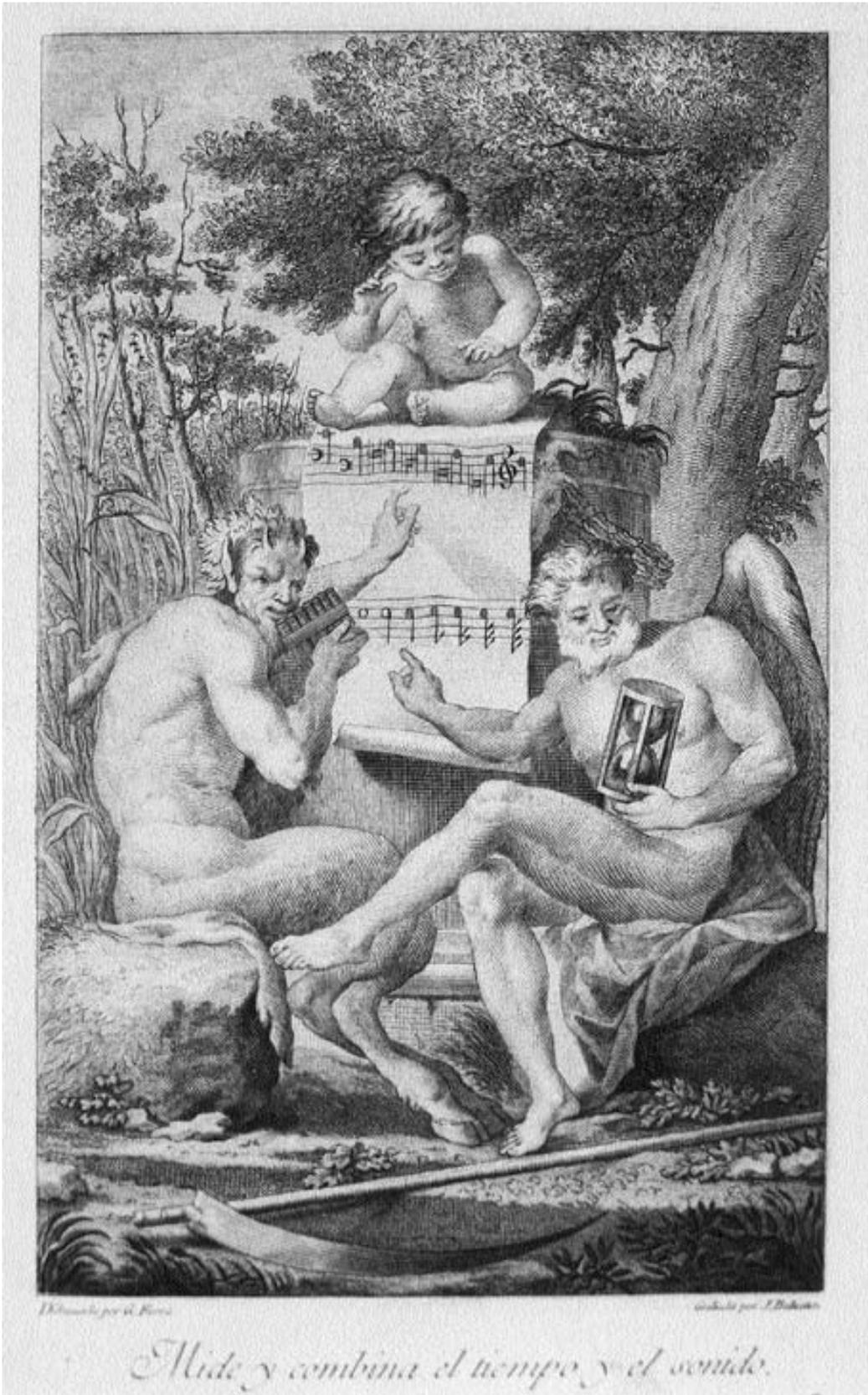
Seguramente Velázquez habrá escuchado música de órgano de Correa de Arauxo (1576-1636) durante algún servicio religioso oficiado en la Iglesia de El Salvador de Sevilla, de la que Correa era el organista titular. Es probable que el pintor disfrutara de sus famosos tientos que representan el paso del manierismo al barroco temprano, y es probable, incluso que lo conociera personalmente: su maestro, Pacheco gozaba de un gran prestigio en los círculos religiosos y literarios sevillanos y era el centro de reuniones de gente con preocupaciones intelectuales, nobles, clérigos, cultos, etc. Había en España dos tipos de tientos: uno que partía de la música para vihuela, en particular de Luis Milán⁴, y el otro que provenía de los instrumentos de teclado, tomando como punto de partida a su vez, el estilo contrapuntístico-imitativo de las composiciones vocales de aquella época, técnica que Correa de Arauxo utilizó y desarrolló en sus piezas con suma libertad.

Con mayor frecuencia encontramos indicaciones dinámicas, y los estilos vocal e instrumental se iban diferenciando, llegando a ser tan distintos en la ima-

ginación del compositor, que empleaban conscientemente recursos vocales en la escritura instrumental y viceversa.

Por otra parte, si en el Renacimiento el ideal sonoro estaba representado por una polifonía de cuatro o más voces independientes pero de igual importancia y por un timbre uniforme, en el Barroco se dio un gran cambio: se trató a partir de ese momento de que hubiera dos líneas fundamentales que resaltasen de la textura, el énfasis se puso sobre el bajo (tocado por uno o más instrumentos, clavecín y vihuela de arco, por ejemplo) y sobre la soprano. Esta idea fue tan fuerte que el compositor escribía y desarrollaba estas dos voces, pero el ejecutante era quien tenía que rellenar los acordes necesarios, guiándose a través de cifras dispuestas encima o debajo de las notas del bajo, y realizaba la parte del bajo, según su habilidad y buen gusto. Seguía habiendo contrapunto pero estaba totalmente gobernado por el sistema armónico.

En España el Bajo Continuo se siguió utilizando mitad del siglo XIX. Había nacido como apoyo a la afinación de las voces de los coros de las catedrales. Primero fueron el bajón (un antecedente del fagot moderno) e incluso el arpa los que hicieron el Continuo, y luego fue el órgano el que suplió esa función, al principio duplicando las voces, luego teniendo un papel independiente. El Continuo se utilizó también en la parte donde una de las voces cantaba sola dentro de los villancicos, aunque no se especificaba qué instrumento debía desempeñar este papel. Uno de los principales exponentes dentro de este género fue Comes.



Allegoría del tiempo y el sonido. D: Gregorio Ferro, G: Joaquín Ballester, 233 x 150 mm, cobre talla dulce.

El sueño del caballero. P: Antonio de Pereda. G: Ricardo Franch. 223 X 300 mm Cobre, burri.

ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE S. FERNANDO.



EL SUEÑO DE LA VIDA.

Convivieron en España la policoralidad litúrgica y el desarrollo de la melodía barroca que fue evolucionando cada vez más, como ya lo hemos mencionado anteriormente, hacia una armonía tonal. Se conservan varios *Cancioneros* de la primera parte del siglo XVII: El *Cancionero de Medinaceli*, el de *Olot*, el de *Coimbra*, el *Libro 2 de tonos y villancicos* de Juan de Arañés, el de la *Biblioteca Casanatense*, *Romances y letras* de la Biblioteca Nacional de Madrid. Todos ellos son de músicos cortesanos y todos con un repertorio similar, siendo las formas principales el romance y el villancico, piezas breves de tres o cuatro voces que suelen tener estribillo y copla. Casi no figuran los nombres de los poetas que escribieron los textos de estos cancioneros, aunque se sabe que hay algunos creados por Lope de Vega y Góngora. De cualquier manera, sí podemos encontrar nombres de varios de los autores que escribieron la música de estas composiciones como Mateo Romero “Capitán”, Capellán que era Mayor de la Capilla Real de Madrid, del que hablamos anteriormente o Juan Blas de Castro, que fue músico del Duque de Alba en su juventud, coincidiendo ahí con Lope de Vega, quien a su muerte escribió en el *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro*:

Que más merece ser del cielo empleo
la lira de Juan Blas que la de Orfeo

Blas de Castro tuvo a su vez que coincidir con Diego de Velázquez, ya que sirvió en las cortes de Felipe III y Felipe IV como camarero del rey. Aparecen también nombres como los de Manuel Machado y Gabriel Díaz Besón, que fueron instrumentistas en la Capilla Real de Madrid, o el de Juan Pujol, entre otros.

Miguel Querol en su libro *Música barroca española* nos da una interesante descripción de las diversas maneras de escribir en la España de aquella época:

Se trata pues –refiriéndose a los cancioneros españoles– de un Barroco incipiente y de un estilo de transición. Pero esta afirmación solamente es válida para la polifonía profana, puesto que la religiosa de la misma época está mucho más adelantada, y en ella el Barroco se muestra ya con toda plenitud y madurez en la música litúrgica... En cambio, y ello tiene algo de paradójico, la evolución hacia la armonía tobal, las estructuras cadenciales y las modulaciones rápidas mediante el uso de la séptima de dominante, aparecen algo más adelantadas en estas composiciones a tres o cuatro voces que en las obras litúrgicas de gran riqueza policoral⁵.

Como siempre, hay que tomar las opiniones de los musicólogos con cuidado. José López Calo pone en cuestionamiento el párrafo anterior:

En realidad, a mi juicio, ambas formas de expresarse eran perfectamente barrocas. Lo que sucedía era que la costumbre imponía que ambos géneros musicales se escribiesen de esa diversa manera⁶.

En algunas de estas piezas se vislumbra un cierto intento de música descriptiva, pero será en la segunda mitad del XVII cuando cobre real importancia, como escribimos anteriormente. Si Monteverdi en Italia distinguía entre los estilos *Prima* y *Seconda Pratica*, los compositores de las nuevas canciones españolas las llamaron *Tonos Humanos*, seguramente como contraposición a los tonos divinos tratados en la música sacra.



Velázquez. *Los tres músicos*. Berlín, Gemäldegalerie.

Normalmente estos tonos y romances estaban acompañados por un solo instrumento, y si bien no se solía especificar exactamente por cual, es muy probable que se tratase del arpa, la guitarra o la vihuela.

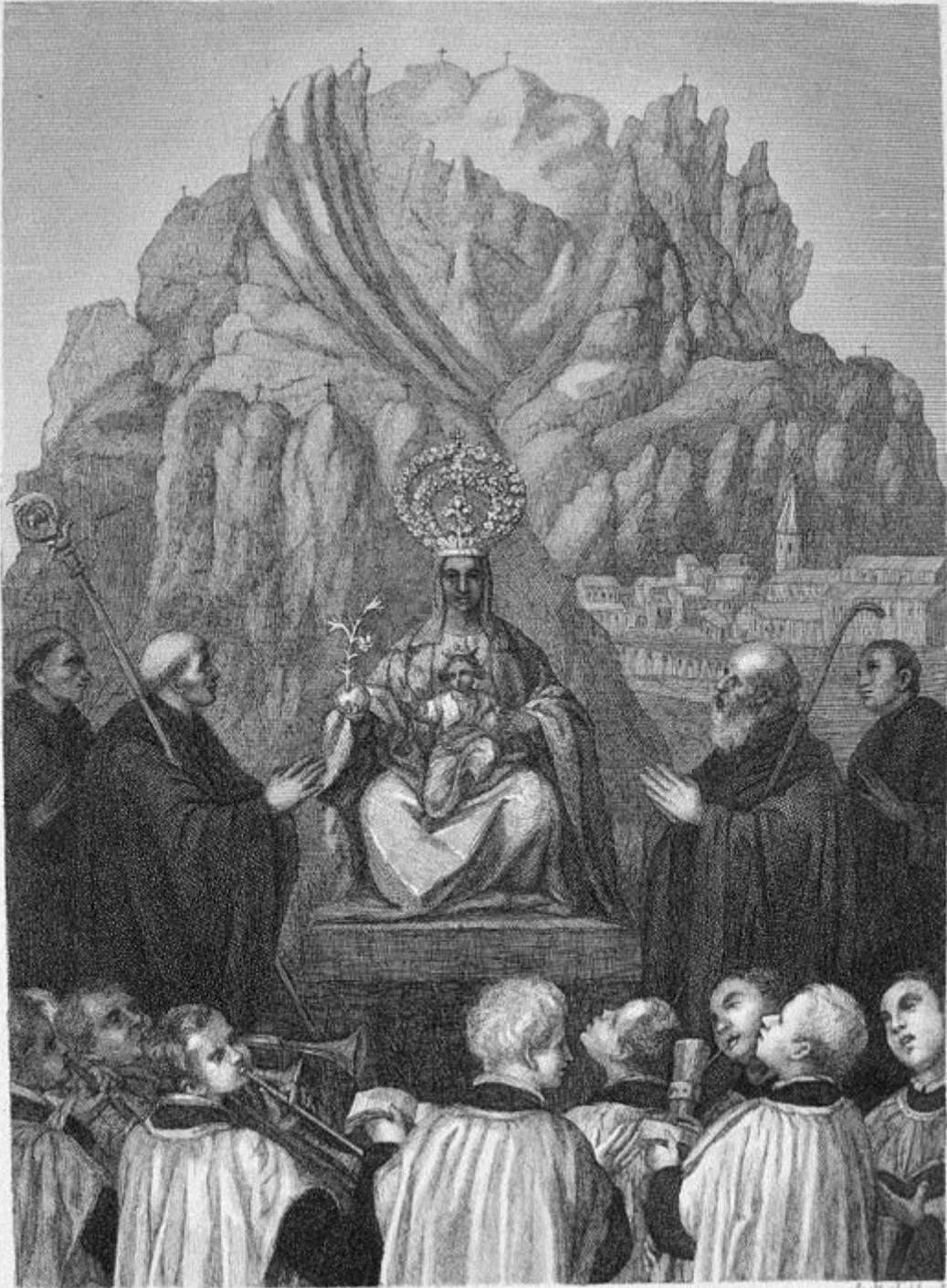
En su primera época, Diego de Velázquez pintó el cuadro más musical dentro de su trayectoria. Se trata de *Los músicos* o *El concierto* como también se le llama. Durante esos primeros años como alumno de Pacheco, que además de pintor era un erudito en literatura clásica, Diego de Velázquez pudo estudiar la pintura flamenca que había en Sevilla de la que se observan influencias en sus obras de juventud. Velázquez pintaba bodegones al estilo de los Países Bajos, de fondo oscuro y tenebre, pero con una luz fuertemente enfocada para acentuar volúmenes del cuadro, dándoles una importancia casi dramática. En *El Concierto* se encuentran tres músicos alrededor de una mesa y que deben de estar interpretando uno de estos tonos, a los que nos referimos antes. En el centro de ésta hay

una copa de vino y un pan encima de un paño blanco al que se le ha quitado ya un trozo. A la derecha, de costado, se encuentra un tañedor de violín que toca su instrumento observando con interés al personaje central, que tañe a su vez su hermosa guitarra, instrumento que fue adquiriendo una gran importancia en España y que se propagó después en el mundo entero, y que canta mirando hacia arriba, como buscando la inspiración divina. De lado izquierdo hay un joven que nos está mirando. Sostiene con su brazo izquierdo una guitarra más pequeña y con el derecho, un vaso lleno de líquido. No canta, ni toca, simplemente nos mira con una sonrisa. En un primer plano aparece un objeto redondo una caja circular con un cuchillo inclinado muy fino, clavado justo en el centro que se asemeja a un reloj de sol y que quizás nos recuerda el paso del tiempo, lo efímero de la vida, tiñiendo de nostalgia y de sentimiento trágico una escena tan mundana y placentera como el momento de estos tres músicos atrapado por el arte del el pintor sevillano.

En su excelente artículo “Divagaciones en torno a Velázquez y la música” Pepe Rey cree ver en la actitud del personaje central una señal de la relación existente entre el mundo cotidiano y el divino.

El personaje central está mirando hacia arriba, quizá señalándonos la dirección hacia donde deben orientarse nuestros actos y nuestros deseos, como la Santa Cecilia de Rafael, que muestra su atención a la música celestial y su menosprecio de la terrenal. Quizá el arco del violines una flecha que señala en la misma dirección. Quizá el niño sonríe porque todavía no es consciente de su destino...⁷

R. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO.



Virgen de Montserrat. P. Alonso Cano. G. José Guillén. 292 x 199 cms, cobre, aguafuerte.

NTRA. SRA. DE MONTSERRAT.

Pensamos, sin embargo, que la escena de estos personajes es parte de una cotidianeidad terrenal y que si bien, toda la música de la época está inspirada en lo divino, Velázquez nos muestra a unos músicos interpretando *Tonos Humanos*, canciones que ellos mismos acompañan con el violín y las guitarras. Resalta aquí la naturalidad con la que se ha plasmado este momento, una naturalidad racional, una composición pensada con claridad, sin ninguna exageración, pero, acentuando más un lado que el otro, enfatizando solamente dos o tres puntos para atraer la atención del que observa el lienzo y que se convierte, a través del entrecruzamiento de sus miradas con las del joven músico, en nuestro cómplice. Sin embargo, a pesar de la importancia que cada uno de los elementos del cuadro tiene en sí misma, ninguno cobra real valor hasta que se relaciona con las demás. No hay detalle que tenga sentido por sí mismo: existe entre ellos una interdependencia especial: el arco de violín, con la mirada del tañedor del guitarra hacia el universo celestial y el cuchillo clavado en el objeto del primer plano, el vaso del joven y la copa de vino, la fuerza de la mesa, como centro de la reunión... Pese a que las analogías entre las diversas artes pueden ser peligrosas, nos gustaría equipar esta relación de los objetos de *El Concierto* con la música de la época, en donde las distintas voces de una obra no tenían ya la misma importancia y autonomía, como ocurriera durante el Renacimiento. Los compositores llevan nuestra atención a dos de ellas: la soprano y el bajo, salen de la masa sonora en donde las voces de en medio son, como lo hemos descrito anteriormente, un relleno. Sin embargo, están todas las líneas relacionadas entre sí y dependen enteramente de la armonía tonal que se va consolidando cada vez más.

Es curioso como también en esta época están ligadas este tipo de armonía con la aparición del melodrama unido a la zarzuela en España y a la ópera, fundamentalmente en Italia.

No es un hecho casual que armonía y melodrama nazcan simultáneamente, puesto que el melodrama implica necesariamente un acompañamiento musical que permita y favorezca una sucesión temporal de los diálogos y de la acción dramática; esto era, precisamente, lo que la polifonía, con la superposición paralela de múltiples voces que fluían a la vez, no permitía hacer⁸.

Creemos que Fubini hace aquí una brillante conclusión de la relación que hubo entre estas novedades del siglo XVII. El bajo, una vez más surge como fuerza unificadora entre la flexibilidad rítmica y natural de una voz solística, y el contrapunto que seguía imperando, pero con un carácter totalmente distinto.

La ópera había surgido en Italia tomando gran fuerza con compositores como Caccini, Peri, por supuesto, Claudio Monteverdi, gran madrigalista y maestro de coro de San Marcos en Venecia desde 1613 hasta su muerte en 1642. Pese a que la ópera no fue un género que tuviera demasiado éxito en España, hubo dos de ellas con textos de Calderón de la Barca y música de Juan Hidalgo, arpista de la Capilla Real en donde Velázquez tuvo mucho que ver. Ambas fueron representadas en el Palacio del Buen Retiro.

Sabemos que en los años que nos interesa tratar en éste capítulo, los gobiernos absolutistas tenían el dominio de los países europeos. El patrocinio de las artes ya no estaba, como lo había sido antes, regido por la Iglesia que había perdido mucho de su poderío. Ahora la nobleza y la realeza eran quienes

R: ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO.



LA CASTA SUSANA.

La casta Susana. P. Pedro Pablo Rubens. G: José María Galván. 218 x 304 mm cobre, aguafuerte y buril.

se iban a encargar de hacer brillar la imagen del reino a través del lucimiento externo de su arte. Los reyes tenían que demostrar a sus súbditos, pero sobre todo, a los demás monarcas, el tamaño de su poderío a través no sólo de sus logros imperiales, sociales y comerciales, sino también, de las creaciones de sus pintores, arquitectos, músicos, etc.

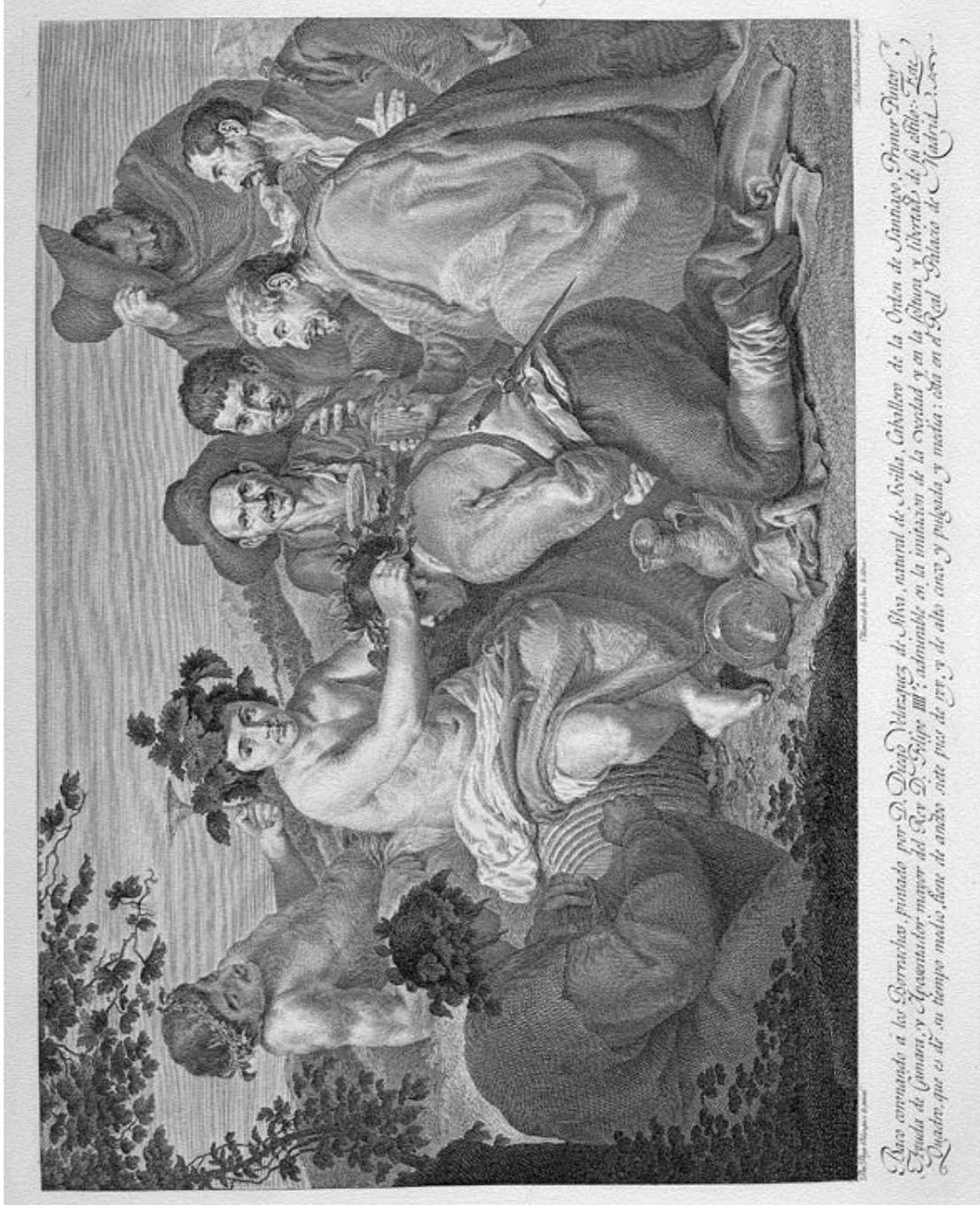
Después de varios años de guerra entre España y Francia, llegaron por fin tiempos más serenos. En 1660 Felipe IV y su hermana Ana de Austria, viuda del rey Louis XVIII de Francia, y madre de Luis XIV firmaron “La Paz de los Pirineos” en una ceremonia que tuvo lugar en la isla de Bidasoa. Al día siguiente se celebró la ceremonia de entrega de la Infanta Maria Teresa, hija de Felipe IV, a su primo Louis XIV para desposarla y confirmar así la amistad y entendimiento entre los dos países. Diego de Velázquez, en su cargo de aposentador real, fue el encargado de preparar los viajes de la familia real de Madrid a Fuenterrabía. Este fue el último trabajo de Velázquez, que volvió a Madrid y murió poco tiempo después, debido quizás a la extrema fatiga que le habían producido sus pesadas tareas organizativas. Gracias a él fue posible la realización del buen trayecto y alojamiento del Rey y la construcción de la mitad española del “Pabellón de la Entrega”. Sin duda alguna, fue demasiado para la delicada salud del pintor que ya tenía 61 años, cuando falleció, el día 6 de agosto de 1660.

Como parte de los lujosos festejos en torno a la celebración de la boda de Maria Teresa y Louis XIV, Francesco Cavalli, uno de los compositores operísticos más famosos de el momento, tuvo el encar-

go por parte de Mazarino de hacer una ópera italiana en París: *Jerjes*, que se estrenó en noviembre de ese mismo año.

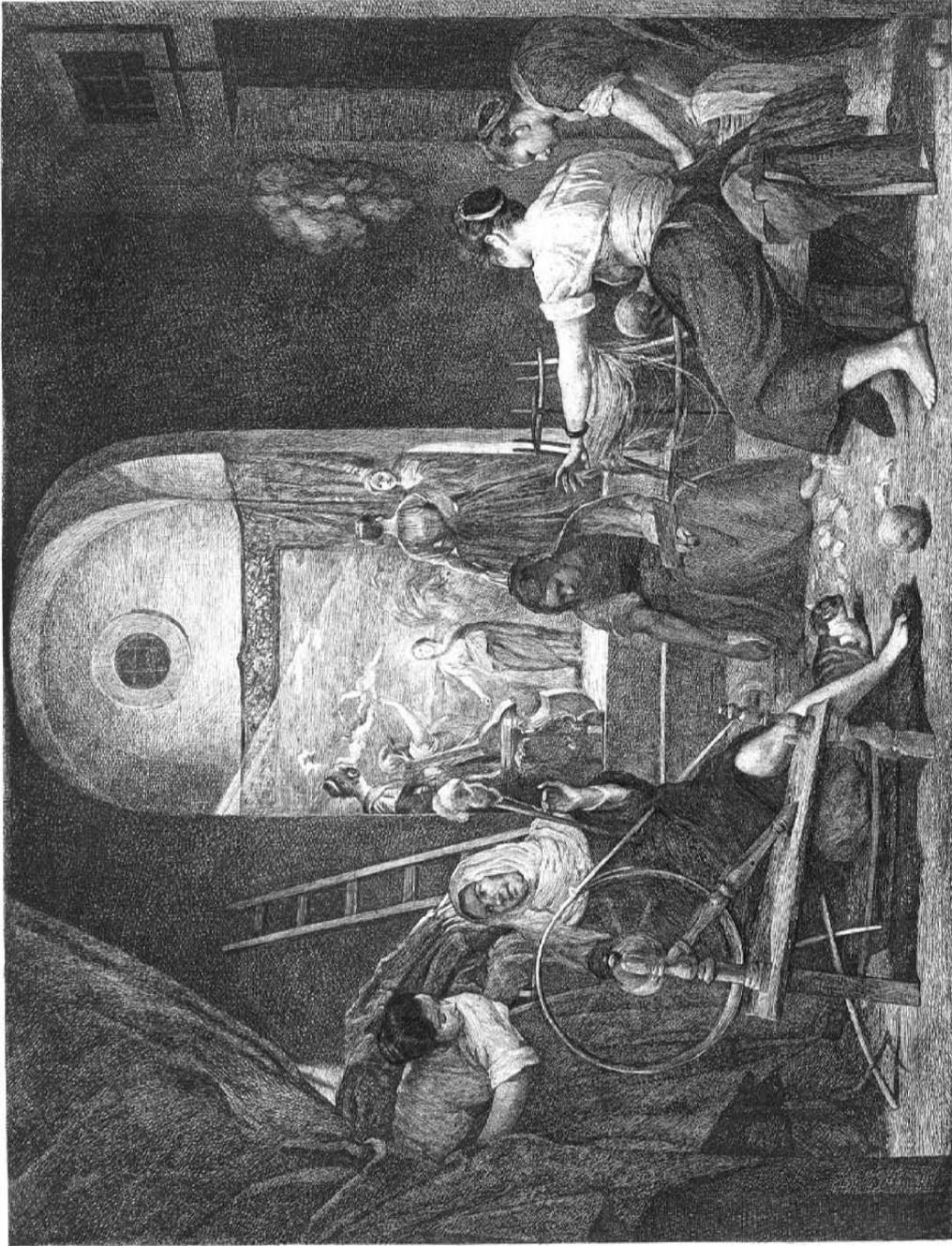
Sin embargo, España no podía quedarse atrás, tenía que mostrar que estaba a la altura de las importantes circunstancias, y que también poseía la capacidad de ser sede y propiciadora de bellas creaciones musicales. Parece ser que Eliche, hijo del Primer Ministro del Rey y Gobernador del Palacio del Buen Retiro, fue el patrocinador de dichos eventos, al haberse enterado del tipo de festejo que se iba a llevar a cabo en París con motivo del enlace real. La construcción de este nuevo Palacio había estado a cargo del Conde Duque, sevillano favorito del rey, gracias al cual Velázquez había podido finalmente entrar en contacto con la corte. Se le dió al mismo pintor la tarea de encargarse de la decoración pictórica y escultórica del mismo. Parece increíble como, en el lapso de tan solo un año, y con la poca tradición que de la que gozaban los dramas cantados en España, se produjeron, no una, sino dos óperas en la corte de Felipe IV. Fue, sin duda alguna, un hecho único en la historia del país. Sin embargo, aquí se prefirió pedir a un dramaturgo y a un compositor de nacionalidad española, Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, que ya habían demostrado su compenetración y calidad en obras anteriores, la realización de dichos eventos.

La Púrpura de la Rosa, ópera en un acto, se celebró en el Retiro en enero de 1660. Tomando como punto de partida *Las Metamorfosis* de Ovidio (un tema que Tintoretto y Velázquez también utilizaron en sus cuadros para la *Sala de los Espejos* del



El triunfo de Baco. P. Diego Velázquez, G. Manuel Salvador Carmona, 1793, 473 x 617 mm, cobre talla dulce.

Las hilanderas. P. Diego Velázquez, G. Bartolomé Maura, 870, 450 X 450 mm, cobre aguafuerte.



UNA FÁBRICA DE TAPICES.

(HILANDERAS)

Palacio del Buen Retiro), la ópera se centra en el mito de Venus y Adónis como alegoría de la incipiente paz entre los dos países, reforzada por la futura boda entre Louis XIV y la hija de Felipe IV.

A la luz de estas afirmaciones y de los hechos políticos contemporáneos al estreno, el texto parece simbolizar la superioridad de los poderes de Venus frente a los de Marte, es decir, la superación del odio representado por la guerra a través de la unión de dos enamorados. La eternidad de dicha unión reflejada en las estrellas de Venus y Adonis que se unen en el firmamento refleja la voluntad de una paz eterna entre los hasta entonces países enemigos⁹.

La segunda ópera, que tuvo lugar también en el Palacio del Buen Retiro, se llevó a cabo después del enlace real. *Celos del aire matan*, ópera en tres actos, se inspira en el mito de Céfalo y Procris y trata de las aventuras amorosas de Eróstrato y Céfalo, dos caballeros, con Procris y Aura, ninfas de la diosa Diana. Su moraleja, del mismo tono que la ópera anterior, nos habla del inmenso poder del amor sobre los problemas causados por los celos y la venganza.

Pese a que se conservan los textos de Calderón, sólo nos queda la música que Juan Hidalgo escribió para esta segunda ópera. Conocemos únicamente parte de ella, ya que existe sólo una parte del canto y del Bajo Continuo, por lo que hay que sería necesario realizar, a través de un fino análisis del material musical y el poder de la imaginación, una reconstrucción de la instrumentación empleada por el compositor.

Es curioso como el género operístico en España, si bien tuvo una gran influencia en el papel

cada vez más importante que la música empezó a tener dentro de las piezas teatrales, no se consolidó. Por una parte había ya una fuerte tradición de Zarzuela, que era una composición dramática en parte cantada y en parte recitada. Calderón había también escrito los textos de alguna de ellas y parece ser que Felipe IV disfrutaba de este tipo de entretenimiento en sus veladas cortesanas, donde Diego de Velázquez tuvo que haber asistido y compartido el placer de oír estas músicas. Por otra parte, el teatro del siglo de oro y sus reglas eran demasiado férreas, y puede ser que haya sido ésta la causa de que el género operístico no tuviera realmente el éxito del que gozó en Italia o Francia, en donde algunos años más tarde, Lully, que curiosamente había participado tiempo atrás como instrumentista en *Jerjes*, contribuiría, en condición de compositor, a la creación de una ópera de carácter dinstintivamente francés.

Se ha dicho en diferentes ocasiones que la música que se oía en España en tiempos de Velázquez se mantuvo al margen de los grandes cambios que se dieron en el resto de Europa, y que no se le puede equiparar de ninguna manera a la calidad a la que se llegó en los mundos de la pintura, la novela, la poesía o el teatro del Siglo de Oro.

Sin embargo, pensamos que esta opinión es demasiado osada. Nos queremos imaginar, por el contrario, una España en donde habría una gran efervescencia cultural. Infinidad de artistas pasaron por aquí dejando su huella, e incluso, formando escuela. La música, al igual que las demás artes sufrió grandes influencias, primero flamencas, y luego, inglesas,

francesas, americanas y por supuesto, italianas. Sucedió lo mismo con la que se creó aquí y se expandió después por los demás países europeos.

Desafortunadamente, una gran parte de la música que se produjo en este siglo, se quemó en los distintos incendios que se produjeron en Madrid o se

perdió más tarde, durante la Guerra Civil, por lo que, especialmente en lo que respecta a la música instrumental profana hay aún mucho por descubrir.

Afortunadamente nos quedan la cosquilla de la curiosidad y la esperanza de ser sorprendidos todavía, por músicas brillantes...

NOTAS

¹ REY, Pepe, p. 134

² *Ibid*, p. 136

³ *Instrucción de Música sobre la guitarra española y Método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés, con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y exemplos los mas principales de contrapunto y composición, dedicado al serenissimo Señor, el Señor don Iván, compuesto por el Licenciado Gaspar Sanz, aragonés, natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la Insigne Universidad de Salamanca.*

⁴ MILÁN, Luis (1535): *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro*: Valencia, 1535, ed. moderna: Leo Schrade, Leipzig, 1927, reed. anastática, Hildesheim, 1967.

⁵ QUEROL GAVALDA, M. (1970): *Música barroca Española, vol. I, "Polifonía profana (cancioneros del siglo XVII"*, Barcelona.

⁶ *Historia de la Música Española, vol III*, pp. 158, 159.

⁷ REY, Pepe, p. 138.

⁸ FUBINI, Enrico, p. 163.

⁹ TORRENTE, Álvaro, (1999).

Disfraz de luz aniquilante

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO

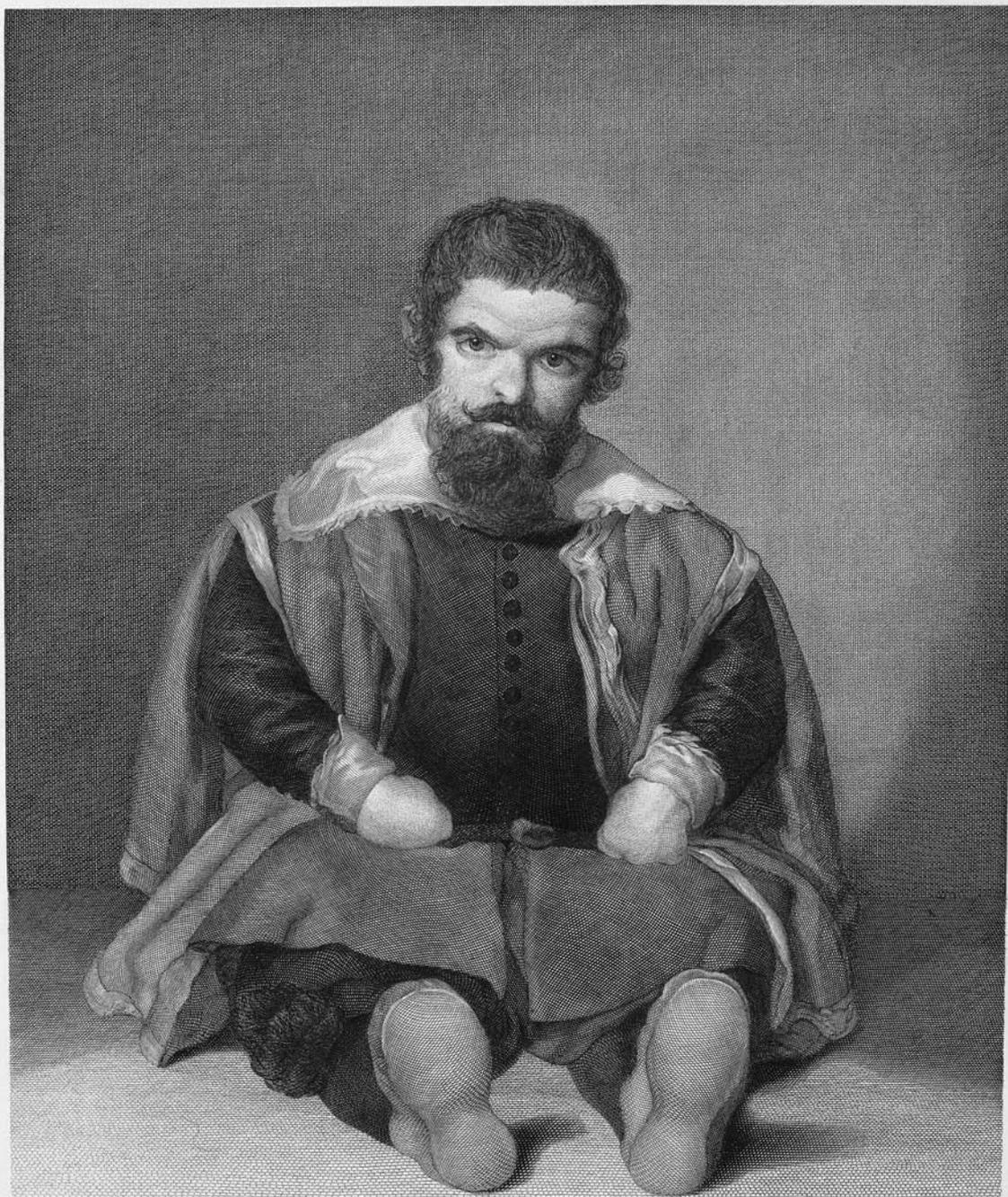
*...en las manchas distantes
que son verdad en él, no semejantes*

QUEVEDO

Es justamente a principios del siglo XVII, nos cuenta Michel Foucault¹, cuando el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza, bajo la consideración de que la similitud, forma del saber antiguo, abre antes que nada la ocasión del error, el peligro de las confusiones. El empirismo de Bacon realiza ya una crítica de la semejanza mostrando la relativización de las similitudes según las distancias, y definiendo, entonces, la naturaleza, más que como el reino armónico del orden y las igualdades, como el terreno de las excepciones y las diferencias. El espíritu debe hacerse “penetrante” y flemático para disipar tales *ídolos de la tribu* y poder acercarse a la tensión de la vida ya no en su apariencia de dibujo perfecto y terminado sino en sus contradicciones y diferenciales expresivos, en sus difíciles condensaciones de sentidos más que en el principio de forma. Indudablemente, el primer microscopio bastó para probarnos que nuestros senti-

dos nos engañan y que no podemos ver las cosas tal como son. La invención de este instrumento acaba por demostrar la idea de Galileo de que no basta con mirar, hay que mirar con ojos que quieran ver, y que puedan demostrar la creencia de lo que ven. La vida empieza a concebirse como metamorfosis, fragmentos de instantes sucesivos que en su tránsito han de ser atrapados por la atención para acabar condensando un vivir que es antes que nada la experiencia, inestable y nunca clausurada, de su ponerse a prueba. Significativamente, será Galileo quien descubra en el mismo sol la existencia de manchas, con lo que demuestra, frente al reinante anquilosamiento aristotélico, que hasta en el sol se producen mutaciones y alteraciones. En justa correspondencia, al interés retratístico de Velázquez le preocupa fundamentalmente la fidelidad y la necesidad de presentar al hombre, por encima de los idealismos metafísicos de la tradición (encarnados todavía en su maestro Pacheco), como dato inmediato de los sentidos, y en rigor, como dato de la percepción entendida como producto de la observación física. Lo pasajero elevado

Retrato de Sebastián de Morra. P: Diego Velázquez, G: Francisco Ribera, 430 X 315 mm, cobre talla dulce.



El Diego Velázquez Din.

Castor Velázquez del.

Fran. Ribera Sculp. M. 1798.

Un Enano, de Velázquez: tiene tres pies y tres cuartos de alto por tres pies de ancho. Se ha trasladado del Real Palacio al Museo de Madrid.

Se hallará en la Cartografía de la Imprenta Real.

a la categoría de arte, rasgo esencialmente velazqueño. Lo pasajero como motor de la representación, cuyo seguimiento problemático, sinuoso, espejeante como luz que se filtra en lugar umbrío, convierte la vida en espectáculo, rasgo característicamente barroco.

Alrededor de 1620, cuando el pintor está a punto de trasladarse a la corte madrileña, se produce en Europa lo que se ha dado en llamar el descubrimiento del método científico y el arranque de la investigación sobre la naturaleza como un saber que se atañe a la estricta observación física. Francis Bacon expone, ese mismo año, en su *Novum Organum* la fundación de la experiencia como algo ya no dependiente de discursos de tipo mitológico sino de la realidad del entorno cotidiano. Cotidianidad que con Descartes, no mucho después, se reducirá a la exigente constatación de la propia existencia. Pero ya en 1607, Monteverdi había dado nacimiento a la ópera infundiendo a los personajes del mito caracteres definitivamente humanos, domésticos casi, tal como Velázquez había de realizar también a lo largo de toda su obra con los temas de orden mitológico. Hay en el pintor sevillano una forma de ver y reflejar el mundo característica de la naciente Modernidad que, en su caso, le hace entender la pintura como el refrendo de una instantaneidad particularizada a través del individuo concreto en un tiempo concreto, verismo del instante cuyo mismo principio de vida se opone al de la forma, cuyo mismo afán de expresividad hace transparentar las diferencias, los acentos, las graduaciones de una vida que, lejos de mostrar bordes perfectos, claros, distintos, es fluctuante, compuesta, temblor en el límite del matiz, crispante luz coloreada. Retrato como captación de este

imposible, como grafía de esta inestable duración. Los continuos ajustes, las correcciones y readaptaciones características de su obrar pictórico no son nada más que el medio para concretar este particular en sí mismo, en un intento de suma autoexigencia y honestidad por superar toda tendencia al paradigma, al esquema como tendencia académica; tentativa de superación que ya se hace evidente en la pintura rápida, *alla prima*, como método característico de su pintura. Por eso también la sensación de esbozo de sus cuadros, como reflejo no contaminado, que se quiere inmediato (expurgado por antelación de todo idealismo): experiencia que ha de conservarse en la mayor cercanía posible al acto de la pura aprehensión. No una mirada fija en el ideal, sino en lo particular, en la naturaleza como declinación que se verifica esplendorosamente en el rostro y los cuerpos de los hombres. Aquí radica la lucha del arte, en su resistir como apertura de lo diverso frente al esquema, como de algún modo todo individuo o rostro es manifestación carnalmente incuestionable de la diversidad, y por lo tanto cuestionamiento trágico, por viviente, del universal. En Velázquez se hace plástico el nacimiento de la categoría nodular en Descartes: el *sujeto*. Y la propia problemática de su improbable determinación. Su pintura busca reflejar cada vez una experiencia visual única, lo que se deshace, lo abierto indefinido, algo que, como dirá Gombrich de la pintura moderna², “nunca pudo haberse previsto y nunca puede volver a ocurrir”. Esto es algo que se hace evidente en el gusto por trabajar sobre escenas que se abren más allá de cualquier expectativa: unos dioses borrachos a escala humana, Marte como cansado cuerpo del desengaño, mitológicas

hilanderas como vulgares domésticas y, claro, *Las Meninas* como el acto de pintar el instante que, soberano, continuamente se escamotea y transforma, infigurable sobre el que nunca podremos fijar nuestra vista, más que a través de su reflejo inseguro, porque acaso jamás podrá ser formalizado.

También, de alguna manera, Velázquez hace explícito su ideal humanista en el hecho de facultar al espectador para que realice, y en este realizar se haga consciente, el acto de lectura del mundo desde su estatuto de indeterminación. El respeto del pintor por los otros se da no sólo en su temática sino en el tipo de recepción que su obra dramatiza. Como *Las Meninas* hace explícito, esta pintura es un continuo poner en juego el intercambio de miradas y reciprocidades entre el artista y el contemplador. La existencia, este vivir sin fundamentos, parece entonces salvada por el mirar, o mejor, por el trabajo de una mirada plena de conciencia de sí misma: pienso, luego existo. Al igual que el pensamiento creador de la imagen hace legible lo manchado del arte, este hacer a través de manchas distantes, por lo mismo puede fundar la verdad o la legibilidad de la existencia cambiante. El parecido que ya Ortega estipulara³ entre las figuras velazqueñas y los espectros viene dado, pues, por este rasgo de indefinición de su pintura, que ha de ser finalizada por el trabajo de la imaginación. En tanto que productos que habitan el intervalo de la imaginación son, claro, fantasmas. Foucault puso en circulación la idea de que el hombre es una invención de fecha reciente. Parece, en este sentido, como si en el caso de Velázquez se tratase de pensar, foucaultianamente, las condiciones de producción del sujeto, la red metafísica en la que el saber,

el deseo y la realidad se trenzan. Como si, en tiempos de Velázquez, se empezase a asimilar el hombre como algo que, frente a idealismos y metafísicas anteriores, empieza a existir, se enfrenta por ello a nuestra mirada, nos desafía desde ese afuera que toda existencia única encarna. Como si el sujeto fuese ese acontecimiento que sobreviene y que el pensamiento no puede asumir ni dominar. Sólo la pintura formaliza ese encuentro cara a cara. El enfrentamiento con el retrato casi vivo, por inestable, de un rostro en el cual el otro se da (pero también, acaso, se oculta).

En un tiempo que se caracteriza por la naciente dimensión colonial que el Imperio representa, la obra de Velázquez (piénsese en la significativa elección del gesto en *La rendición de Breda*) se conforma como una reflexión sobre la vida como diferencia, y por tanto una reflexión sobre la alteridad y los problemas propios que genera elaborar una identidad. Frente a una realidad política que, en tanto que imperial, no sólo se resiste a aceptar la realidad del Otro y, en consecuencia, la mezcla o la juntura, la obsesión del retrato y la escena velazqueños se empeña en la representación del Otro, del hombre siempre como diversidad o, incluso, en el acto de la representación como un modo de dar entrada a la alteridad misma⁴. Pero si la pintura es la marca de la diferencia, también marcará ella misma su distancia. Quizás el espacio de las obras de Velázquez, ese distanciamiento espectral en que, siguiendo a Ortega, se hallan sus figuras, venga dado por el ámbito de diferencia ontológica en que ellas se acomodan, donde ellas están guardando(se) la distancia. Por ello mismo, también, el estilo *manchado* del pintar, una estrategia en que el autor erige la barrera pictórica más allá de la cual



Isabel de Borbón. P.: Diego Velázquez, G.: Francisco de Goya, 370 x 310 mm, cobre aguafuerte y punta seca.

ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE S. FERNANDO.

Contemplación mística de San Agustín. P. Pedro Pablo Rubens. G. José María Galván. 280 x 221 mm cobre, aguafuerte y buril.



CONTEMPLACION MÍSTICA DE S. AGUSTIN.

la figura se desintegra: la diferencia exige lejanía, y Velázquez parece saberlo. Como afirma el biógrafo de Velázquez, Palomino, el artista pintaba con pinceles muy largos para mantenerse a distancia de la tela, de modo que resultaba que sus retratos eran “indescifrables de cerca, pero milagrosos mirados de lejos”. Hay, ciertamente, un juego muy paradójico (muy barroco) de expresar mediante esta ausencia, de presentar precisamente el lugar de la expresión en la cercanía de lo invisible. De esa manera, indudablemente, se hace a la ficción consciente, en el hecho de obligar al espectador a proyectar, como ocurre con el cuadro que el pintor está realizando en *Las Meninas*, lo que no está en ella o, de aparecer, no lo hace más que bajo la especie de las percepciones fantasmales, de los huecos del ser en tanto que zonas mal definidas, manchas distantes. Al igual que en *las Meninas* el pintor ha retrocedido frente a su pintura como para reflexionar tomando distancia, el acto de leer las imágenes del mundo parece ser este operar de nuestra conciencia escópica que transforma la metamorfosis transitoria de las cosas, la luz de lo contingente, en imágenes acabadas en la distancia. Si la diferencia expectante de espectador construye el mundo, entonces la separación entre la realidad y nuestras proyecciones (espectrales) de ella se torna imposible. La vida entonces se convierte en convicción barroca: el ojo crea la existencia, las cosas viven bajo especie retiniana, la realidad es antes que otra cosa visual, lo posible es luz, luz de la conjetura, inestable polvo ambiguo que tanto puede ser oro como escoria. Será esta duda sistemática, a la que pertenece la duda cartesiana, el motor del conocimiento experimental del mundo. Un proceso que se desarrolla en todo su dina-

mismo durante el siglo XVII. Estamos ante una clara orientación hacia la autoconciencia por parte de la Edad Moderna que Velázquez simboliza sin duda en el plano pictórico.

Si en Velázquez es posible encontrar un rechazo del discurso artístico idealista de la tradición, en el ámbito científico se produce similar abandono respecto del método secular de la filología comparada. Tanto en Galileo como en Kepler se produce una evidente defensa de lo empírico frente al discurso de autoridad no refrendado por la experiencia, un confiarse abiertamente a los fenómenos en su materialidad visible para poder dar fundamento a su significado. Cuando en 1604 Kepler publique su obra de óptica geométrica, *Ad Vitellionem paralipomena*, es consciente de que por vez primera después de dos mil años de estudios en torno a la visión, se hace llegar el estímulo luminoso hasta la retina. El problema, claro, será determinar cuál es el criterio con que debe actuar dicho ojo para colocar la imagen, cuando recibe un estímulo en particular⁵. Para este naciente científicismo las leyes de la naturaleza no reposan ya en un sustrato mágico o cifrado previamente dado, concebido estable y uniforme por intercesión de una divinidad. Por el contrario, la naturaleza debe estar sometida recurrentemente a observación y catalogación. La experiencia no viene dada, se construye, se elabora. Antes que nada la experiencia no es un dato o una observación pura y simple, es experimento. Algo que como el cuadro en Velázquez se hace, se construye en tanto que experimento que ha de hacer evidente su proceso de elaboración, para poder ser cotejado, comprendido, ampliado. El cosmos se ha vuelto un

organismo absolutamente inabarcable, ya no un ámbito cerrado, que hay que desentrañar pieza por pieza, a través de la experiencia humilde, paciente y diaria del ensayo, de la probatura, del movimiento especulativo que incansablemente ha de generar el más mínimo lugar del sentido. El amor a lo que se ve es tan grande que todo es digno de ser pensado y experimentado. Se han roto los universos cerrados y compartimentados que hasta entonces regían la representación, la mirada se ha abierto a la naturaleza física, ya no sólo mitológica o simbólica. La fisicidad de las cosas terrenas se descubre, a la vez que se sale de los órdenes eternos, poniéndonos “delante de la prosa misma de las cosas. La inversión metafísica de los polos del universo ha sido ante todo un hecho óptico, y la revolución de la mirada, como siempre, ha precedido a las revoluciones científicas y políticas de Occidente.”⁶

El nacimiento de la ciencia óptica acompaña al eclipse de la transcendencia mística. La luz de las apariencias cambiantes ha sustituido a la eterna luz absoluta de la divinidad. El fin de las epifanías significará, singularmente, el principio de las diferencias. También de las bifurcaciones y los desdoblamientos del barroco. La mirada ha de aguzarse en medio de bordes flotantes.

El desarrollo de la ciencia experimental durante el siglo XVII dio un impulso crucial al estudio de la luz considerada como vehículo principal de todas las observaciones, aparejado al desarrollo de los instrumentos que aumentaban el poder de observación del ojo humano. La mente pura y atenta de espíritu cartesiano, conocedora de la ley de refracción de la luz,

buscará un conocimiento distinto en tanto que borde estable, único⁷. Frente a la mirada velazqueña, “el idealismo cartesiano es un realismo, las cosas del mundo no se desvanecen en el sujeto que piensa; por el contrario, el sujeto retrocede indefinidamente en provecho de los objetos. La física está fundada. Sólo se trata de sólidos, y el mayor teorema de geometría cartesiana sigue siendo hoy el descubrimiento del invariante topológico de los sólidos regulares del espacio, mediante el recuento de sus bordes: vértices, aristas, caras.”⁸

Si el ideal de conocimiento cartesiano es la perfección distinta y rigurosa del cristal, de los sólidos, todo en Velázquez es fluctuaciones de matices, allí donde la luz deja paso a los colores que la dividen de manera compuesta, luz coloreada que convierte lo figurado o lo visible en energía. El espacio es aquí de orden cromático, abigarrado en sus bifurcaciones, ámbito sin bordes distinguidos, lugar de impresiones difusas y temblorosas, de las fronteras borrosas, de la turbulencia del espejo y la indeterminación de la perspectiva aérea⁹.

En la atmósfera, nunca homogénea, nunca isotrópica, los medios locales están distribuidos de forma múltiple, de suerte que los rayos, así puede decirse, buscan fortuna en el mundo. Se quiebran por doquier y ejecutan un recorrido caprichoso. Contornean pues los obstáculos y producen un claro-oscuro, un confuso-distinto.¹⁰

Pero es que así es como se ve el mundo cuando la luz lo penetra y se difunde, como en la habitación de *Las Hilanderas* o *Las Meninas*, donde Velázquez



Desde Velázquez de Velázquez

Luis Churriguera del Orfido

El original de este cuadro se halla en el Real Palacio de Madrid.

Este cuadro que representa al filósofo Menipo es original de D. Diego Velázquez: está en el R. Palacio de Madrid: tiene cinco pies de anchura y siete pulgadas de alto, y de ancho tres pies.

Menipo. P: Diego Velázquez, G: Manuel Esquivel, 560 x 330 mm, cobre talla dulce.

Cristo muerto sostenido por un ángel. P. Alonso Cano, G. Joaquín Ballester, 1795, 540 X 375 mm., cobre talla dulce.



Alonso Cano del. Pinchi.

Agustín Simons le dibujó.

Joaquín Ballester del. grabó.

Esta pintura de Jesu-Christo muerto es original de Alonso Cano, natural de Granada, y Racionero de aquella santa Iglesia. Fue Cano pintor, escultor, y arquitecto insigne, por lo que el Rey Felipe III le hizo Maestro mayor de las obras reales de arquitectura, su pintor, y maestro de dibujo del Principe D.^o Baltasar Carlos. Tiene de alto este quadro seis pies de rey, y de ancho quatro pies una pulgada y media. Está en el Real Palacio de Madrid.

parece decirnos que lo propio de esta percepción es pulverizar el mundo, a la vez que espiritualizar el polvo¹¹. Ya no según el modo del espacio geométrico en que se sustenta la renacentista *perspectiva aritficialis*, un sistema de visión que convierte lo representado en homogéneo y global, donde el espacio inteligible neutraliza todo pliegue, todo recoveco oscuro de lo sensible en fructífero maridaje entre el ojo y la lógica matemática¹².

En el vértigo que es el pintar de Velázquez asistimos, por el contrario, a una visión *interválica*, a un continuo *entre-dos*. Por eso sus figuras, aun ocupando muchas veces el centro del espacio terrenal no acaban de pertenecer a él plenamente. Doble visión en que se bifurca lo pintado de unas figuras sin objeto que por un momento permiten ser contempladas, a través del polvo que ellas mismas han levantado en el fondo, como fondo, y que, cayendo (como la propia pincelada sobre el lienzo) instantáneamente, instante entre inmenso infinito, perfila la visión. Simultaneidad de doble imagen en que la apariencia humana se hace también presencia puramente pictórica. La pintura es ver entre esos pliegues, fusión en la confusión y no geometrismo cartesiano de lo visto clara y distintamente. Desprovista la representatividad: final de la semejanza. Allí la percepción es cercanía alucinatoria, dado que ha arrasado su propio objeto. Es la gran percepción barroca, el ojo hipertrofiado que espectaculariza las superficies que contempla, por espontaneidad del espejeo, por aturdimiento y bruma que las envuelve, por la velocidad de las captaciones infinitesimales, visión como mónada leibniziana que se ha separado de su referente, que lo ha vaciado volviéndose sobre sí

misma convirtiéndose en mecanismo exclusivamente psíquico de relaciones diferenciales entre pequeñas percepciones que ya no remiten a nada físico: “sólo remiten al mecanismo metafísico y cosmológico según el cual el mundo no existe fuera de las mónadas que lo expresan”¹³. Esta mirada ya no dibuja la extensión, ni siquiera el movimiento, sino las vibraciones de la materia en un espacio, los resortes, los acentos y tendencias de un cuerpo incierto, carente de punto fijo, del centro de estabilidad de Arquímedes. Así esta irrealidad queda signada, por ejemplo, ejemplarmente en *Pablo de Valladolid* (ca. 1636-1637), por medio de un espacio carente de todo elemento definido y exclusivamente hecho de matices y sombras, desaparecida incluso toda línea de demarcación del suelo¹⁴. Materia flotante en continua fuga de sí misma, alejándose en aleteo de su propia gravitación, infinitizándose y descentrándose, particularizándose según la modulación en que, bajo la angustiosa percepción pascaliana, el fundamento cede y huye. Carne que en su re-flexión se vuelve cambio, materializaciones de un nuevo tipo de conciencia, moderna, abismándose en propia especulación. Carne como signo sin clausura en ese su representarse a sí misma. Tanto en el retrato del escultor Juan Martínez Montañés (1635) como en *Las Meninas*, Velázquez nos muestra al artista en el momento de reflexión, haciendo explícita la dependencia manual respecto de un ojo pensante (cuestión de suma importancia para la consideración del estatuto intelectual del artista desde la inicial indecisión de Leonardo). Un mirar errante, cruzando y subrayando de un lado a otro el abismo que separa los reinos de la representación y de la realidad y que es el justo lugar sin lugar de la pintura velazqueña.

Así, el plano formal de la pintura refrenda o acompaña el conceptual: personajes y situaciones participan de una forma de ser que consiste en hallarse siempre en proceso de conversión, vertiéndose en otra cosa que ellos mismos, que su mismidad improbable. Puras superficies de fluencias equivalentes a texturas de luz. Incluso parece como si un cuadro de las dimensiones de *Las Meninas* estuviese enfatizando la propia deslimitación de los bordes corporales no ya sólo de sus figuras, sino de los contempladores, en cuerpo que se transfigura en la inmensidad de un espacio que está destinado a su propia errancia, arquitectura de visión construida para su propia desmaterialización. Las diferencias ostensibles del tratamiento pictórico en las figuras de la obra velazqueña son el medio necesario para representar la naturaleza humana en tanto que multiplicidad, y su carácter necesariamente efímero¹⁵, arcilla desprendida de lo terreno en efusión lumínica. Es este desprendimiento como difuminación de todo contorno, esta impregnación de luz de los perfiles lo que determina el modo pictórico velazqueño. Un incabamiento ontológico, una falta de igualdad entre pinceladas sueltas y espesas, golpes de pincel sin función directamente representativa que apuntan indudablemente a una materia *in statu nascendi*, a un modo de percepción que se concentra en el ámbito originario en donde se da la tensión de la imagen en su germinación, en su anticipación incluso antes de aferrarse a cualquier espacio; deliberada impresión de directa inmediatez que se quiere antes, también, de plantearse el problema de la unidad compositiva. El cuadro es concebido fundamentalmente como una taxinomia de diferencias, una fusión de diferenciales sensoriales¹⁶. El

color, sus graduaciones a través de la luz, será el método creativo que el artista encuentre para plasmar esta realidad infinitamente revelada en instantaneidad. La economía expresiva de Velázquez se debe, en este sentido, a la necesidad de perseguir con la mayor destreza y premura posible el fugaz movimiento de la luz del mundo, un universo que se hace comprensible sólo en tanto que ilusión, cuando el ojo es una prehensión de los acontecimientos como espectrales vibraciones lumínicas. Como en Descartes, en su *Dioptrique*, la luz en Velázquez no es otra cosa que una nominación luminosa en el cuerpo, un cierto movimiento. La utilización de pigmentos con muy poca materia le permitirá desplazar libremente el pincel por las superficies, refrendar una visibilidad cuyo deslumbramiento en danza convulsa se escapa a toda frecuencia armónica. Premeditada caza de presa volátil, cada pincelada tiene su lugar específico y apunta a un destino que se salvaguarda en incerteza. El quiebro, la arritmia como marañas pictóricas donde atrapar el sentido que se escapa. El ojo de Velázquez *caza* su modelo con animosidad y firmeza (pascaliano *espíritu geométrico* a la vez que de *fineza* que se tensa entre el arco de la mano elástica y la mirada poliédrica). En esa lucha el original, un originario que se escurre u oculta, ha de quedar atrapado, captado en la red mosaico casi infinita de las pinceladas dispuestas como malla cinagética por un pintor que trabaja en absoluta originalidad correspondiente con la mente y con la vista¹⁷.

Velázquez es consciente de la asociación fisiológica que existe entre el ojo y el cerebro. La visión es en él como una pintura (explícitamente la pintu-



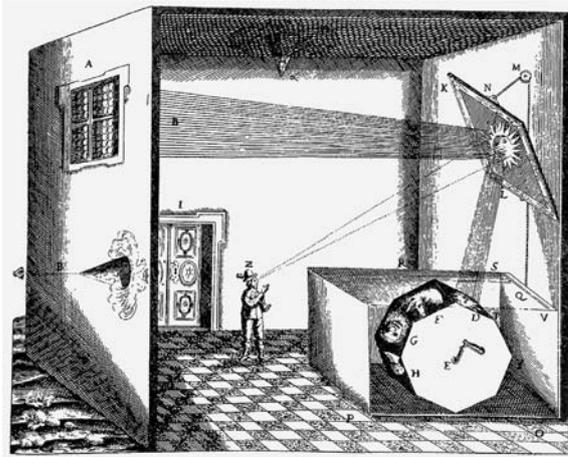
José Ribera del grabado

Engraving by Ribera del grabado

J.F. Ribault del grabado en Paris 1799

Este cuadro de San Francisco es original de Josef Ribera, tiene de alto tres pies de rey y ocho pulgadas, y de ancho tres pies: está en el Real Palacio de Madrid.

San Francisco de Asís. P. José Ribera. C. Jean-François Ribault, 500 X 405 mm, cobre talla dulce.



Máquina que cambia los hombres en animales,
(*Metamorfosis I, II, III*). A. Kircher, 1646.

ra de *Las Meninas*¹⁸) que ha de reproducir el espacio confuso, difícilmente transitable que crea el proyectar de la percepción sobre las certezas sensibles, anegadas ahora en la gomosidad deslimitada de las incertidumbres, de un conocimiento procesado mediante refracciones lumínicas. Este salto cualitativo que introduce el intervalo de la duda sobre la certeza en que se apoya la visión es el que abre el inicio de la ciencia moderna contemporánea del pintor. La naciente óptica de un Kepler, las prótesis de visión en forma de telescopio que emplea Galileo, el microscopio y la cámara oscura, los trabajos de verificación de lo empírico como una eterna puesta entre paréntesis de los *aprioris* del conocimiento perceptivo heredado que definirán la tradición científica y filosófica de la Modernidad del siglo XVII (Kepler, Bacon, Galileo, Pascal, Descartes, Leibniz, Locke y tantos otros) producen un giro copernicano en los estudios de la visión. El cono-

cimiento perceptivo (como ocurrirá con el perfilado pictórico de la generación de Velázquez) pierde el auxilio del tacto para formarse como realidad y certeza, como verificación de tamaño y distancia. Kepler descubrirá, observando el espacio estelar, la inestabilidad pregnante que el propio medio de visión faculta, y diferenciará con ello entre *pictura*, imagen formada por el objeto en la retina, e *imago rerum*, figura exterior que es proyectada hasta ese punto, diferencia, al cabo, entre la imagen formada físicamente y su sensación psicológica. Lo real se despierta así de su apariencia, se independiza también de toda dependencia intencional y la visión comienza a ser entendida como un acto de re-presentación cuya propia intensidad autogeneradora exigirá la necesidad científica, el seco escepticismo, de la observación continua, del autoregulamiento, de la comparación y medida como búsqueda de acendrada estabilidad en un mundo que pierde sus bordes para tensarse en infinito, tanto más inmenso cuanto ha de ser determinado por las proporciones de la retina en que se refleja¹⁹. Un indeterminado natural al que habría que buscarle las regularidades reconocibles, asumiendo que esas leyes, ahora autónomas, no tienen propósito inherente ni significado para los seres humanos. Análisis primeramente del acto subjetivo de la aprehensión de la verdad (y de ahí el nacimiento de la psicología diferencial), y en segunda instancia examen formal de los procesos demostrativos. La naturaleza empieza, en el mundo moderno, a ser pensada como un impersonal de automatismo ciego, que se resuelve en completa indiferencia hacia los

seres humanos. Ello exigirá, sin duda, el nuevo realismo del descubrimiento científico como un sistema de prospección sujeto a leyes no pasionales, a dispositivos de conocimiento universal y demostrable, que culminará con el mecanicismo de Newton. La carrera artística de Velázquez se centró, de manera equivalente, en el estudio de la relación existente entre el arte de la pintura como captación de percepciones y la realidad natural formada físicamente. Su obra se puede entender como una analítica de los procesos naturales, especialmente luz y color, y la forma en que la actividad pictórica puede penetrar en esa fenomenología²⁰. Era un hombre, nos dice Carl Justi²¹, de naturaleza flemática, de temperamento empírico, un 'pintor experimental'. Su biblioteca poseía 154 títulos (un volumen de obras significativo en la España del XVII, especialmente tratándose de un pintor). Destaca en ese conjunto la práctica ausencia de obras de ficción, poesía y religión, y la presencia avasalladora de publicaciones de matemática, geometría, geografía, mecánica, anatomía y arquitectura, además de numerosas obras sobre arte y teoría del arte y de la visión.

Si no supiéramos el nombre de su dueño, comenta Jonathan Brown, podríamos suponer que la biblioteca pertenecía o bien a un artista con intereses científicos, o bien a un científico con intereses artísticos²².

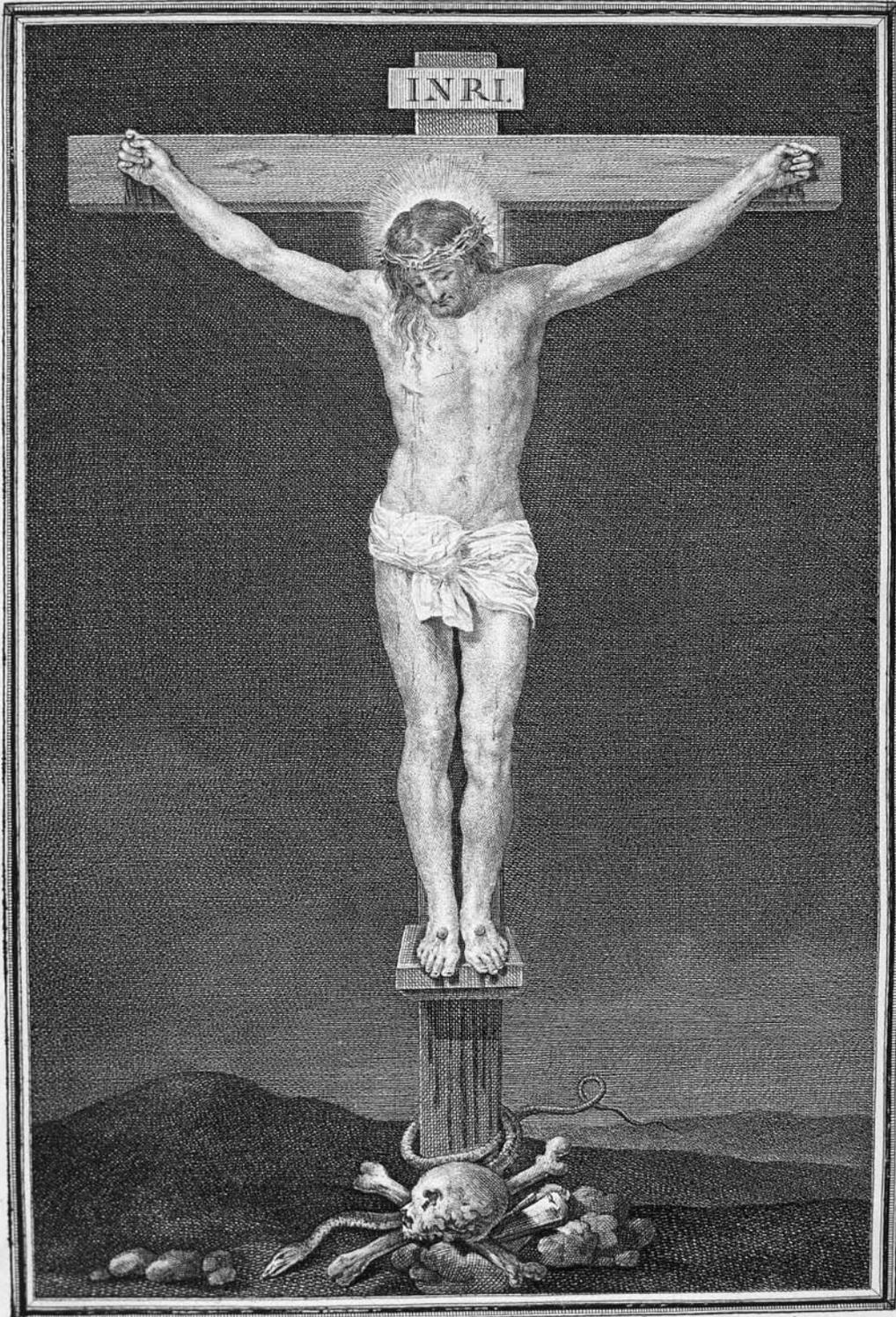
No es extraño que Eugenio d'Ors destaque, en la contemplación de las escenas mitológicas del pintor, la imposibilidad objetiva de la representación, cruda como la verdad, pero seria como ella:

En *Los Borrachos*, ríen los personajes. El autor no ríe. Ni simpatiza con el vicio de aquellos, a la manera de los artistas de los Países Bajos, ni, en guisa de predicador moralista, se estristece sobre su mal. Anota y revela indiferente, con una serenidad que se diría de la ciencia, el brillo de la alegría, como la mueca lamentable de la estupidez²³

La misma seriedad distante con que iguala la representación del rey y la de sus bufones.

La nueva concepción del mundo como problema, y fundamentalmente como problema de *estricta visión*, en tanto que obra factible que debe resolver el intelecto según puntos de vista técnico-racionales²⁴, con que arraiga la Modernidad en el siglo XVII, afecta por igual al científico o al técnico que al artista. Desde el momento en que, en ambas prácticas, se trata de resolver el problema desde la particularidad de la percepción como supremo fundamento del trabajo intelectual. Alcanzar la verdad del conocimiento natural vendrá dado por la formación de un saber acerca de la verdad particular de sus propios procedimientos perceptivos, de manera que, en el caso de un pintor, y singularmente en un artista realmente autoexigente e inusualmente formado como es Velázquez, el conocimiento de la verdad se hará equivalente al conocimiento de la verdad de la pintura²⁵. Reducir la fisicidad de la plástica hasta sus elementos estructurales primarios, llegando hasta el límite de permitir evidenciar el grano de lienzo, significa en el caso de Velázquez la exigencia máxima de no confundir en ningún caso la superficie misma de las cosas con la artificialidad del trabajo pictórico

Retrate de Jusepe Martínez, P. Fr. Antonio Martínez, G. Federico Navarrete, 300 x 217 mm, cobre buril y aguafuerte.

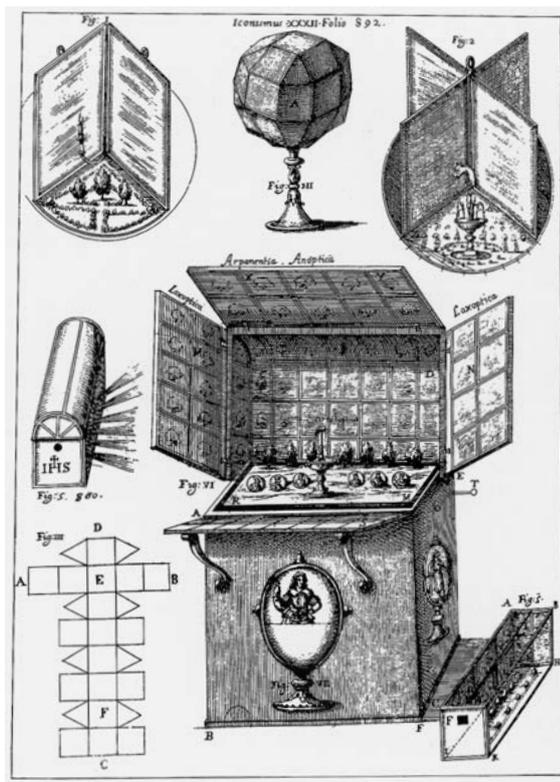


*Dedicado al Ex^{mo} S^{ro} D.^o Andrés Celler, Conde Duque de Uceda
Sumiller de Corps del S^{mo} S^{ro} Príncipe de Asturias.*

*Por D.^o Juan Ant.^o Salvador Carmona Grabador de Cámara de S. A.
Grabado p.^o el Quadro q.^o pintó Velázquez, y existe en la Secretaría del Com.^o de S.^o Placido de esta Corte.*

que, de esta forma, se muestra autonomizado, separado del continuo natural y de ese modo afirmado en lo que tiene de trabajo autorreflexivo. Pintura, pues, que establece un corte entre ella y el mundo inmediato, no para romper con la realidad sino para “situarla en la relación con ésta que le es propia. La manera de esclarecer y alcanzar eficazmente la captación de lo real por la pintura no está en copiarla, sino en reducirla a aquellos elementos que puedan ser recogidos y contruidos en el mundo del cuadro. De modo análogo, para la ciencia, atender a lo real, no es dibujar en sus accidentes triviales uno u otro objeto, sino que consiste en aprehender las relaciones que, formulables en medidas, se dan entre ellos²⁶.”

Estas relaciones se ven afectadas por la intervención del ojo, por la experiencia del sujeto perceptivo, ya sea científico o artista. Así, cuando Galileo en *Il Saggiatore* desarrolla su teoría de las galaxias como resultado de la fusión de la luz de múltiples estrellas próximas y como una presencia de suma lejanía, resuelve que esas manchas blancuecinas sobre el cielo ‘no sono se non nell’occhio nostro’²⁷. Para que esa realidad sensible pueda ser aprehendida en su más pura operación perceptiva ha de ser necesario despojar a la experiencia de todo suplemento de artificiosidad, de cualquier adherencia simbólica que desvíe de la captación final de la necesidad de la naturaleza ya no como escondido reino metafísico de las esencias sino como pura realidad funcional de fenómenos. Tal es el espíritu de rigor científico que caracterizará a la Modernidad, en tanto que principio de eco-



Máquinas catóptricas. A. Kircher, 1646.

nomía de esfuerzo que constituye el nuevo saber de los fundadores de la ciencia (Bacon, Galileo, Locke o Newton) instituido sistemáticamente sobre la renuncia como lugar del fundamento prospectivo del natural como campo de experiencia²⁸. De este modo, el mundo natural deja de ser el ámbito en que reposa el pliegue de una profundidad de perfección ideal para constituirse en presencia de alteridad que nos afecta más hondamente que ninguna otra experiencia, y en consecuencia faculta el crecimiento de nuestra propia cognición. Los sujetos, los existentes concretos, empiezan a

depender de la probatura de su captación de este nuevo plano del ser que es, antes que toda esencia, externa aparición, impresiones de un afuera en nuestro campo retiniano, que es como decir en nuestra conciencia.

La historia de sus cuadros no es otra que la de un proceso en el que se van desalojando del lienzo las cosas para no dejar sobre él más que sus impresiones. De ahí, ese decidido y victorioso caminar hacia la pintura plana. Le parece a Velázquez sin duda que éste es un procedimiento más adecuado para una pintura fenoménica²⁹.

Pintar fenómenos consistirá en testimoniar lo que acontece bajo la especie de la relación, no tanto el esclarecerse de una individualidad, de una sustancia, como el poner de manifiesto la forma en que la visión recompone a partir de las diferencias. Ello responde al nuevo modelo óptico de la percepción de un mundo infinito o de la curvatura variable, allí donde, imposibilitados de reorganizar lo visible a partir de un centro estable, lo que significa haber perdido también el fundamento de las nociones táctiles, contacto y figura, surge el perspectivismo como verdad de la relatividad³⁰, el sujeto se hace fuerte, se convierte en autor de mundo, desde el momento en que es capaz de construir su visión, de ordenar bajo un punto de vista esa manifestación proliferantemente fenoménica de casos de lo verdadero. La vida se construye como traslación concomitante de ecos, de deformaciones prismáticas, de armónicos y acentos luminosos que son los datos de un mundo de poliédrica ilusión que ha de ser a cada momento capturado, individualiza-

do, a partir de sus relaciones diferenciales, en percepciones claras seleccionadas desde la confusión de lo oscuro.

Igual que frente a los jardines de la Villa Medici asistimos a la toma de posesión inevitable de la vida como declinación, cornisa rota e improvisada valla de tablonés mal apañados que cierran los vanos, particularidad crepuscular y plebeya de un singular aristocrático o arcádico, las representaciones velazqueñas se complacen en mostrar, más allá de toda valoración moral, el singular aprovechamiento o aprehensión que de cada existente hace el instante como rayo que traspasa y desmenuza lo uno en diverso³¹. Esta vida como luz cruenta es combinatoria que realiza la variación más amplia y más completa de la identidad a los indiscernibles. Una fenomenología de lo múltiple, que como filosofía leibniziana, esboza las escenografías y proyecta la inaccesible iconografía de los caminos practicables entre lo único inimitable y la infinita variedad de la diferencia³². Se pone así al descubierto la carne nueva moderna, el nuevo órgano de lo humano: el individuo como experiencia de radical complejidad y soledad irrenunciable como mónada de visión envuelta en el calor ambiguo de su propia perspectiva, construyendo, desde la indeterminación, instante a instante, su propio espacio, inseguro, cambiante y tornasolado como efecto de la mirada. Tal es el descubrimiento velazqueño, la conquista heroica y a la vez triste de una materialidad, de una encarnación solitaria y accidental, contingente e inacabada por diferencia. Con razón Ortega había entendido la visibilidad pura de la obra de Velázquez como la separación que la realidad realiza con el mito como territorio del discurso completo. Con razón



Diego Velázquez p.^{te}

B. de Maura d.^{to} y g.^o 1870

RETRATO DE D.º FERNANDO DE AUSTRIA.

Retrato de Fernando de Austria. P. Diego Velázquez, G. Bartolomé Maura, 277 x 162 mm, cobre aguafuerte.

consideraba los retratos del sevillano como documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez como encarnaciones de una fauna fantasmagórica. Como si en el mismo origen moderno del sujeto y su representación habitase ya su aniquilamiento, el peligro de su propio vaciado, tal y como para Foucault *Las Meninas* representaba de forma suprema el vacío de su fundamento para permitir mostrar los zigzags de una representación en estado naciente:

Al evitar el bulto Velázquez no convierte el cuadro en un plano, sino en un hueco, en una profundidad. Por eso, cada figura no es, en rigor, plana, sin ser, por ello, de bulto. Cada elemento de ella está en su lugar de profundidad. Sólo esto explica que evitando el bulto tenga, sin embargo, tercera dimensión —es tercera dimensión *hacia* dentro del cuadro. O dicho de otro modo, el Mundo no es un bulto, sino un hueco— un hueco dentro del cual hay bultos. Pero al hallarse éstos en aquél participan de su oscuridad. En puros ingredientes visuales, todo cuerpo es a la vez hueco y bulto por estar en un lugar del gran hueco, ser elemento de éste³³.

Pintura, pues, como hueco *del* ser, en el doble sentido del genitivo: allí donde el ser es entendido

como vaciamiento y, también, donde el propio acto plástico cumple el tránsito de lo material a la distante invisibilidad. La pintura de Velázquez es, en este sentido, el abrazo inicial a la categoría recién nacida (pero tan volátil como emergente) del sujeto y su irremisible despedida. Buscando un interior que pintar como último sustrato de su verdad, el hombre finalmente se asoma a la nada como interioridad última que todo acoge, que todo pinta exteriorizándolo, convirtiéndolo en reflejo de inconstancia. Pintura como disfraz de una luz aniquilante que, de pura exteriorización, disponiendo(lo) todo, lo expone a su exigencia límite, que es su vivir como ausencia sin soporte alguno de extensión, figura o movimiento, habitando o resistiendo en la constatación pura y simple de la mancha, del mundo manchado, de que hay una distancia inabordable, como si ya fuese imposible toda métrica común, entre los sujetos y las cosas, entre la conciencia y lo sensible, y todo ello por quemazón de luz, exceso o delirio que como declinación de verbo inmisericorde derrama los límites, todos los soportes, de un mundo trascendido en melancólica y majestuosa disolución.

NOTAS

- ¹ FOUCAULT, Michel, p. 57.
- ² GOMBRICH, E., p. 149.
- ³ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J., 1987.
- ⁴ Desde la sociología del conocimiento, hay que decir que los interrogantes sobre la propia identidad del cosmos aparecidos con la revolución iniciada por Copérnico, habían sido profundizados con el descubrimiento de los *salvajes* americanos, descubrimiento que, además de provocar cambios políticos y económicos planteará cuestiones religiosas y antropológicas a la cultura occidental, colocándola ante la experiencia de la diversidad. (Cfr. Giovanni Reale-Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del humanismo a Kant*, Herder, Barcelona, 1995, trad. Cast. De J. A. Iglesias, p.172).
- ⁵ *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del humanismo a Kant*, p. 214.
- ⁶ DEBRAY, Regis, p. 189.
- ⁷ SERRES, Michel, p. 43 y ss.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Un estricto contemporáneo de Velázquez, Francesco Grimaldi (1618-1665) será el descubridor de la teoría ondulatoria de la luz, bajo la consideración de que los bordes de las sombras se hallaban coloreados con frecuencia, por lo que sugirió que la luz era un fluido susceptible de un movimiento ondulatorio, constituyendo diferentes frecuencias los distintos colores, como las notas de las vibraciones del sonido.
- ¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹ DELEUZE, Gilles, p. 114.
- ¹² Es sintomático que Velázquez sólo en dos ocasiones (*La túnica de José, El bufón llamado Don Juan de Austria*) defina el espacio alrededor de los personajes mediante el recurso de baldosas geométricas característico de la perspectiva clásica. La pintura del sevillano funciona, como diría Lezama respecto de Cezanne, más por modulaciones que con modelaciones. En el *Don Juan de Austria* las líneas del suelo van convirtiéndose en sombras indefinidas a medida que retroceden hacia el fondo del espejo. La visión, entonces, deja de ser geométrica para transmutarse en fidelidad a una irregularidad o una incertidumbre en que se abisman los fondos.
- ¹³ DELEUZE, Gilles, p. 121.
- ¹⁴ Para Jonathan Brown, esta obra “propone una nueva manera de pintar. La principal innovación reside en la radical anulación de la ilusión de profundidad que se consigue a través de la perspectiva lineal. [...] La juntura entre el suelo y la pared, que es crucial para transmitir la sensación de espacio, aquí sencillamente se ha omitido. Y sin embargo la figura no flota ni produce la impresión de que sea incorrectamente plana. De hecho, la ausencia de elementos de distracción de cualquier tipo infunde vida a la figura del bufón de una manera sorprendentemente directa” (1992, p. 104). Justamente por esta misma razón de severo reduccionismo compositivo, de acendramiento pictórico, Whistler consideraba a Velázquez “el más osado e independiente de los pintores”. En cierto modo estos valores metafORIZAN una forma de estar y reflejar el mundo profundamente ética y ejemplarmente moderna, todavía más contrastada si la comparamos, como afirma también Whistler —como hace también Ortega— con lo que, a la sazón, era su patria y las maneras de su país y su círculo de vida y de trabajo. Parece como si el pintor se comportase al igual que sus propios personajes, haciendo de su vivir una existencia “dentro de sus marcos, y [un] mantenerse sobre sus pies, de modo que toda la nobleza y dulzura, y ternura y magnificencia fuesen de ellos por derecho” (WHISTLER, J., 1988).
- ¹⁵ LÓPEZ-REY, J., p.89.
- ¹⁶ Jonathan Brown encuentra esta tendencia ya en un cuadro de la etapa juvenil como *Tres hombres a la mesa*. La obra pretende ser orgullosa demostración de dominio técnico que produce la impresión de que el cuadro ha nacido objeto por objeto y figura por figura. Cada uno de los objetos que se hallan sobre la mesa (un vaso de agua, un pan redondo, dos granadas y un cuchillo que sobresale del borde) “plantea un problema de imitación diferente: lo duro frente a lo blando, lo transparente frente a lo opaco, lo rectilíneo frente a lo curvilíneo. Al tratar cada uno de ellos por separado, él puede elevar al máximo sus respectivos efectos visuales, pero a costa de perder unidad compositiva (*op. cit.*, p. 19).
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

- ¹⁸ La lectura que Leo Steinberg hace de este cuadro es, en este sentido, reveladora: “El artista habría conseguido, en una composición aparentemente improvisada y espontánea pero organizada según lo que cada grupo de personajes mira y ve, darnos una imagen en la que tres estados independientes de lo visible (lo real, lo pintado y lo reflejado) se causarían y se sucederían; que actuaría de la forma en que lo hace una ‘presencia real’, creando ‘un encuentro en vivo’, en el que *Las Meninas* sería uno de los polos de una situación de autorreconocimiento recíproco; que trataría, por lo tanto, como un ‘espejo de la conciencia’, el papel que la visión desempeña en la autoconciencia del ser humano. (MARÍAS, F., p. 20).
- ¹⁹ Igual que desborda la perspectiva geométrica albertiniana por la reducción velazqueña del dispositivo, la aparición de nuevos métodos matemáticos, la geometría algebraica o el cálculo infinitesimal, permitirán resolver los mismos problemas con menos gastos, para, a continuación, plantear nuevos recorridos.
- ²⁰ El propio Carl Justi destaca la equivalencia entre los venecianos y naturalistas admirados por Velázquez, que trabajan directamente con el mundo sensible (frente al idealismo manierista) y el espíritu científico de la investigación: “Se ve con claridad cómo el orgullo de escuela del manierista no quería saber del afán por ver y representar lo visible y sus secretos, del serio trabajo llevado a cabo por aquellos descubridores en el océano de los encantos sensibles –verdadero contrapunto del espíritu científico de investigación–” (JUSTI, Carl, p. 223).
- ²¹ JUSTI, Carl, p. 249.
- ²² JUSTI, Carl, p. 266.
- ²³ D’ORS, Eugenio, p. 44.
- ²⁴ MARAVALL, J. A., p. 24.
- ²⁵ MARAVALL, J. A., p. 71.
- ²⁶ MARAVALL, J. A., pp. 73-74.
- ²⁷ Cit. en MARAVALL, J. A., p. 247.
- ²⁸ Sobre esto, ya Justi había adelantado que, en lo que concierne a Velázquez, “no se trata tanto de las artes de las que se ha servido o de los manejos del práctico experimentado, como de la ausencia de estas artes” (*op. cit.*, p. 519).
- ²⁹ MARAVALL, J. A., p. 126-127.
- ³⁰ DELEUZE, G., p. 33.
- ³¹ Ortega: “La pintura hasta Velázquez había querido huir de lo temporal y fingir en el lienzo un mundo ajeno e inmune al tiempo, fauna de eternidad. Nuestro pintor intenta lo contrario: pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto que está condenado a dejar de ser, a a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y ésta es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante –¡casi una blasfemia!” (p. 59).
- ³² SERRES, M., p. 61.
- ³³ ORTEGA Y GASSET, J., p. 271.

La puerta abierta

ÁNGEL GABILONDO PUJOL

1. El mundo, la fábula y la ficción

En ocasiones, ciertas cuestiones decisivas adoptan la forma de preguntas insensatas, tan presupuestas y próximas que difícilmente alcanzan nuestra atención. Hemos podido leer extraordinarias descripciones de *Las Meninas*, eso nos permite reconocer el punto de fuga ligeramente excéntrico que se proyecta en la superficie del lienzo junto al codo bajo el brazo doblado de don José Nieto y un sin fin de llamativos efectos que responden a la óptica especular. El cuidado de los detalles ha fijado la atención desde la relación del enano Nicolasito con el perro fiero y doméstico, a la par, fiel, hasta esa mano en la cortina, el pelo de la infanta en contraste con los perfiles de la puerta. Dicho cultivo de los detalles y de su atención resulta siempre necesario. Queda claro, sin embargo, que no es suficiente con dar cuenta de lo sucedido, ni siquiera de las causas o condiciones de su suceder. No nos basta, a su vez, con los imprescindibles comentarios y explicaciones. Si la cuestión es hacer que algo vuel-

va a hablar de nuevo, ello exige dejarlo hablar. No se trata sólo de ponerlo en movimiento. Es prácticamente una acción de leer, que no se reduce a lo ya sucedido. Más bien adopta la forma de un hacer que algo ocurra. La distancia que va de lo que ocurre a lo que se nos ocurre no es simplemente lo que enlaza lo sucedido con nuestras ocurrencias: es la que propicia *la Meninas* como acontecimiento. Y acontecimiento no sólo de la historia de la pintura, sino del acaecer del pensar. Ya no es mero patrimonio de especialistas del arte, cuyo concurso es absolutamente imprescindible. Es gesto público. Si Velázquez encuentra el marco para una serie de reacciones, relaciones susceptibles de reponerse en acción, ese marco es exactamente un cuadro.

Y cuando de un cuadro se trata, no basta con su significado. Menos aún si ya, siquiera no explícitamente, se reconoce que se nos ofrece todo un mundo y que, entonces, ya no es suficiente con contar una historia porque “*mundus est fabula*”¹; tal vez en Velázquez la fábula, en múltiples ocasiones, mitológica,

Coronación de la Virgen. P. Diego Velázquez, C. Jean Massard, 1795, 555 x 405 mm, cobre, talla dulce.



LA CORONACION DE LA VIRGEN.

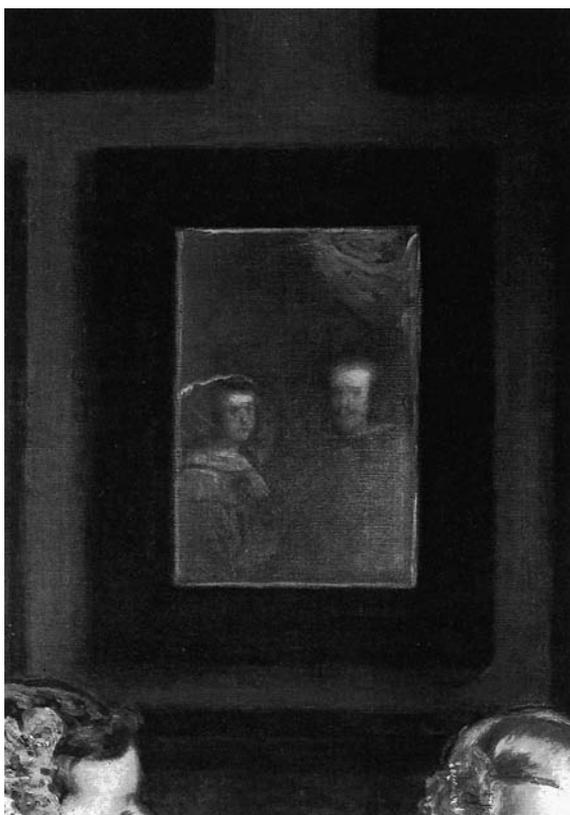
hecha carne. Fábula que más que permitir imaginar, lo reclama. Una fábula verosímil, que abre incluso posibilidades de vida que no es suficiente con imitar o seguir, que prácticamente hay que inventar o crear. Fábula que no se opone a discurso, más bien se enfrenta a la reducción del mundo a una sucesión de peripecias vistas y dichas. Fábula convoca a un verdadero quehacer, el de una ficción con argumento. Y en tal caso, lo decisivo es la representación y la acción. Si la frase incluyera el tópico teatral “el mundo es un teatro” (*mundus est theatrum*) y el dramático “la vida es una comedia” (*vita est fabula*)², a tal fin, está en efecto bien traído el fragmento 84 de Demócrito: “El mundo es una escena, la vida el paso por ella; entras, ves, sales.” El movimiento ya no es sólo el de la correlación secuencial de la vida y de la acción dramática. Más aún, es el de la acción de un alterado ver, que es un leer. Y de este modo el espectáculo reclama mucho más que el ser visto, pide contemplación, meditación, intervención: nos hace hacer. No es un simple teatro, es toda una ficción. No un ocultamiento de la verdad, sino otra forma de aproximación y desvelamiento, un auténtico procurar algo otro que el simple espectáculo visual. Gana así el cuadro una nueva materialidad. No remite, sin más, a un mundo ya existente al que, por supuesto, considera. “Al elegir la divisa *mundus est fabula*, Descartes se ve más como actor que como espectador.”³ No estamos ante un fingimiento. Velázquez, por su parte, nos dice aquello que él mismo aprende incluso tal vez sin saberlo nunca del todo. Su propia verdad es la verdad de la ficción. El drama no es sólo el drama de la luz, es el drama de la vida, el drama de su vida.

Conviene recordar que Descartes había publicado en 1637 de forma anónima el llamado *Discurso del Método*, en el que, lejos de ofrecer un tratado, él mismo se involucra hasta el extremo de conformar una verdadera autobiografía intelectual, la narración de una serie de hechos y de experiencias que, sin embargo, no se imitan a contar lo sucedido.

Sé cuán expuestos estamos a equivocarnos cuando de nosotros mismos se trata, y cuán sospechosos deben sernos también los juicios de los amigos que se pronuncian en nuestro favor. Pero me gustaría dar a conocer en el presente discurso los caminos que he seguido y representar en ellos mi vida como en un cuadro, para que cada cual pueda formar su juicio, y así, tomando luego conocimiento, por el rumor público, de las opiniones emitidas, halle en esto un nuevo medio de instruirme, que añadiré a los que acostumbro a emplear⁴.

“Representar en ellos mi vida como en un cuadro” no sólo comporta que dicho cuadro sea considerado también como un cuadro teatral sino, a su vez, que los libros –asimismo argumentales– sean los de los caminos seguidos. En efecto, es en ellos donde se ofrece la representación.

Ahora bien, no con eso se cumple el alcance moderno de estas líneas. Si el texto se ofrece en primera persona es en la medida en que reclama una determinada compañía, la de cada quien, la de cada cual. En este sentido, incluso el rumor público forma previamente parte de lo que llegará a ser “un nuevo medio”. Así que, a la ya tópica cuestión de “dónde está el cuadro”, habrá de acompañar la de “dónde está



Las Meninas. Detalle.

el espectador”. Y sobre todo, quién es. La cuestión del propio lienzo se expande hacia un espectador que, entonces, formará parte inexorable de la acción, en la medida en que se abre en la tela un determinado vacío. Obviamente, con ello se apunta la presencia del lector en el seno mismo del texto tejido y se recuerda la lectura como destino de dicho texto, pero, además, se involucra al autor como actor, partícipe y personaje. *Las Meninas* de Velázquez es un cuadro en el que Velázquez aparece pintando (alguien diría que quizá pintando *Las Meninas*, pero hay otras posibilida-

des). Y entonces habría que añadirse: ¿de Velázquez? Un camino así nos conduciría a efectos magritteanos. Con ello, la Cruz de Santiago en el pecho de Velázquez (añadida con posterioridad, ya que Felipe IV le nombró candidato para ingresar en la Orden de Santiago en 1659) vendría a decir: “éste no es Velázquez”. Velázquez es quien pinta el cuadro en el que Velázquez aparece, en efecto, pintando un cuadro. No es preciso ir más allá. Estos caminos ya han sido recorridos.⁵

Pero es evidente que ello multiplica los espejos. No sólo el que al fondo ocupa paradójicamente un primer plano, sino aquél en el que todo el cuadro viene a representar especularmente al pintor que pinta pintar. De ese modo, el propio Velázquez llega a ser espectador (autor, primer lector) y espectador por cierto de algo que quizás aún no tiene lugar. No sólo porque en el lienzo se ofrecen otros lienzos (el propio cuadro es ya una recopilación de cuadros), sino porque ocupa un lugar privilegiado un cuadro que no vemos, aquél que tanto parece estar a punto de concluirse como, tal vez, de iniciarse. Ese cuadro por venir es ya espejo de cuanto ocurre, espejo incluso del espejo del fondo. Pero un espejo del revés, aquél en el que no nos vemos, en el que sólo cabe presumir semejanzas. Y espejo tan del revés que podría ocurrir que lo que en él acabara encontrando acomodo no fuera la escena que vemos sino aquélla que se abre en la mirada del Velázquez que está pintado pintando. De ese Velázquez que ha sido pintado mirando hacia aquello que podría ser lo que se refleja en el espejo central que, en efecto, ahora es primer plano. Tanto que es difícil sustraerse a la impresión de que son los



D. DIEGO DE SAAVEDRA FAXARDO,
*Elogiente Escriitor Politico, y celebre Negociador
de España en las Cortes de Alemania. Nació en
Algezaras Reyno de Murcia á 6. de mayo de
1584, y falleció en Madrid á 24. de mayo de 1648.*

Diego de Saavedra Fajardo. D: Francisco Ramos, G: Fernando Selma, 361 x 260 mm, cobre talla dulce.

reyes los que miran el cuadro. En su mirar, miramos y somos mirados. Situados supuestamente fuera de él, el Velázquez pintado pintando traería con su mirada la memoria de una presencia del *afuera* de unos reyes cuya efectiva realidad parece desbordar los límites de la dinastía de la representación.

No es difícil, sin embargo, reconocer que, de este modo, el lugar que naturalmente les correspondería a los reyes, de hecho resulta ocupado por un tal Velázquez, el que pinta a Velázquez pintando. Pero ahí no finaliza la esfumación. Ni siquiera ahora Velázquez está ya fuera del lienzo. No nos lo encontramos. Tal vez sólo un espectador, cada quien, cada cual, ofrece los atisbos de lo que podría llegar a ser un rumor público. Tal parecería que el espectador vendría a ser, en tal caso, el efectivo pintor. Con ello ocuparía algo más que el lugar de Velázquez. Velázquez se mira en nuestros ojos y encuentra en ellos una nueva complicidad, quizás otra compañía. La autobiografía es ahora autorretrato. La vida de Velázquez no es del todo suya, es ya rumor público. Velázquez en *Las Meninas* está permanentemente retratándonos. Tanto como nosotros, gracias a él, a nosotros mismos.

2. La mirada, la invisibilidad y la representación

Pero si el lienzo que no vemos, cuyo reverso se ofrece en parte sostenido por un caballete, puede llegar a ser visto por quienes componen la escena, el espejo que podemos ver en el corazón de *Las Meninas*, se hurta a su mirada. Es el espejo el que tanto nos mira

como el propio mirar del Velázquez que ya se miró para pintarse. Nadie ve aquello que más ve. Él podría contar tanto como el silencio del pintor con su paleta. Es su más íntima compañía, la de un quehacer que no reproduce simplemente lo que ya está representado, sino que lo expulsa del cuadro, lo difunde, lo expande, tanto como lo hace innacesible, confiriéndole una realidad que no se agota en el lienzo, pero que, a la par, no se deja atrapar salvo en la memoria de quienes lo vemos. Y eso no es ya una posesión, sino la experiencia de aquello que ya no está. Es como si una vez más se constatará la inviabilidad de reducir lo que cabe decirse, lo que podría ser, *lo legible*, a lo que parece que ya es, a *lo visible*. Gracias al espejo, la tela del revés es ahora la que se muestra de frente y somos nosotros los que quedamos invertidos. Una vez más, al salir del cuadro por el espejo, no llegamos a saber si el gesto es un gesto inicial o final, si la cortina de don José Nieto se retiene o está a punto de retirarse, o si ni siquiera se toca, o quizá no está ahí, si el gran lienzo interior es en efecto exterior, si está acabando o va a comenzar, si el gesto, ahora de la mano de Foucault, es el de abrir o el de cerrar una puerta⁶

También la infanta Margarita mira hacia afuera del cuadro, tal vez de soslayo. No sólo ella. El mirar de lo que parece destinado a ser visto congela el nuestro. “El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena”⁷. La tela se vuelve. Su gesto resulta también reverencial, tanto como la rodilla doblada de María Argentina Sarmiento. La menina Isabel de Velasco se percata de que es mirada. Algo parece irrumpir del fondo del espejo, el corazón ausente del cuadro, los latidos soberanos del especta-

dor. Retirados en su invisibilidad, reinan la escena. Todo parece, sin embargo, destinado a la presencia de su ausencia, ausencia de una presencia. El corazón del cuadro no sólo está en el corazón de la sala en la que *Las Meninas* pueden llegar a emplazarse. Él mismo, a su vez, puede alimentar los latidos, tal vez tenues, del espectador, que ya no podrá sólo ver. Más aún y en rigor, estamos ante un cuadro que no se deja ver, no se deja sólo ver. Estamos de hecho en el umbral de “dos visibilidades incompatibles”, “como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquél en el que se ocupa de representar algo”⁸. El punto invisible sobre el que parece fijar la mirada el pintor que aparece pintado pintando podría ser aquél en el que consistimos nosotros mismos, que sin estar representados en el cuadro somos reclamados por él. Mira aquello que habrá de mirar, mira reclamando un mirar que entonces, en rigor, sólo podrá habitar el espacio de una invisibilidad, el de aquél desde el que alguien, quizá nosotros, podría llegar a ver.

Pero ese espacio de una invisibilidad que es la de un poder llegar a ver es, a la par, aquél que parece fecundar la posibilidad de que haya alguien que pueda ser visto como supuesto modelo del cuadro del que sólo recibimos el envés con bastidor engatillado. “Por el hecho de que no vemos más que este revés, no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos. ¿Vemos o nos ven?”⁹ La duda es así moderna. No podría decirse si es la propia tela la que nos la transmite, la tela invisible en el cuadro, o si su invisibilidad proyecta las dudas que acompañan la aventura moderna de Velázquez. La mirada abierta del pintor Velázquez.



Goya: *Las Meninas*.

La mirada abierta del pintor pintado por el pintar del pintor Velázquez trastorna todo mirar en el de quien afianza en la permanente duda constitutiva —y no metodológica— su propio ser como sujeto. De este modo, somos en el cuadro no sólo apresados por un mirar, sino acogidos en nuestra singularidad de espectadores que forman parte, tal vez, de una familia que podría llegar a ser tan real como la de cuantos hombres y mujeres son capaces tanto de ser vistos como de ver. En los ojos pintados de Velázquez, la invisibilidad puede llegar a hacerse visible, del mismo modo que escribir es en cierto sentido leer un libro no escrito. Ahora, incluso aquello que permite ver puede venir a ser visto. El cuadro no sólo atrapa la luz, des-

prende otra luminosidad. No es simplemente su profundidad lo que maravilla, es su difusión de unos espacios que llegarán a ser tiempos. Se espacializa la duración.¹⁰ Los ojos de Velázquez se arrojan por las ventanas de todos los marcos en un cuidadoso mirar. Se asoman al balcón de los rumores públicos, como ojos capaces de un oír.

Resultaría ridículo decir, llevados además de una mala comprensión, que *Las Meninas* nos convierten en Felipe IV y su esposa Mariana de Austria. Más bien comienzan por hacer de ellos reyes del espectador, involucran, nos involucran en la escena. Pero no finaliza con ello el movimiento de la dinastía de las representaciones. Se cruzan varias miradas. Se trata en rigor de un auténtico desafío. No sólo el de la mirada del pintor pintado, la del pintor que lo pinta y la del espectador que lo contempla, sino la de quien podríamos denominar Velázquez, que es tanto todos los casos citados como el *no lugar* en el que ocurren, la no contemporaneidad de las tres miradas salvo en la acción de leer, un contemplar más que un simple ver, de un hombre y de una mujer modernos que son sujetos en esa triple función. Y dicho *no lugar*, que es la ubicación desde la que cabe contemplar *Las Meninas*, ocurre físicamente incluso sin la presencia efectiva del cuadro que, en todo caso, ha de ser visto. Esa ubicación es casi una demora que no ocurre exactamente en el exterior del cuadro, sino en su *afuera*, que no es lo que rodea, sino lo que atraviesa. El rey y la reina engalanados están en el seno del cuadro y no se encuentran en rigor dentro de él. Nadie los hallará, sin embargo, fuera. El lugar del artista y del espectador no es, con todo, el de una mera posición exterior frente

al cuadro. Pertenecen tanto y tan poco al cuadro como el rey. Es posible la representación. La cuestión es, entonces, que se entienda por tal.

La ausencia es ya algo más. Es un *vacío* señalado, una *falta*. Y reclama su acción indispensable para que el cuadro llegue a componerse, que es tanto como a ponerse, en efecto, en acción. No se trata sólo de un ver insuficiente, ni de la insuficiencia de todo ver, se trata de una invisibilidad, precisamente de la invisibilidad de lo que se ve, que es también lo que hay de invisible en quien ve. La representación no es sólo un espectáculo. Los caminos seguidos para representar la vida como en un cuadro son también los de la propia vida de Velázquez, su atmósfera cotidiana, los hilos del relato y del texto de su vivir. Y no simplemente su representación. Ésta, en tanto que relación, es aquella en la que sólo al precio de una cierta pérdida de sí se constituye Velázquez como pintor y abre el espacio en el que todos podemos llegar a ser sujetos. Sujetos de representación tanto como resultados de ella. De ahí que Foucault considere que “quizá haya en este cuadro de Velázquez una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre.”¹¹ Pero esta representación no es la pura presentación de una pluralidad dispersa de miradas más o menos curiosas. El teatro es en efecto *fábula y ficción*. No se reduce a la representación que remite a algo a lo que se asemeja, es la conformación que tanto responde como cultiva un vacío, la esfumación de la referencia representada. Esfumación, no tanto porque desaparece, cuanto porque aún está por venir. Son *Las Meninas* las que constituyen espectadores, las que crean un nuevo auditorio, las que procuran además de nue-

R. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE S. FERNANDO.



HERCULES Y OMPHALE.

Hercules y Omphale. P. Pedro Pablo Rubens. G. Juan Antonio Camacho. 282 x 200 mm cobre, aguatfuerte y buril.

vas miradas otro modo de mirar, de componerse la escena. Sólo algo extraordinariamente conformado podría soportarlo. Y la escena es cada vez nueva. Es otro quien la compone, es otro al componerla, es otro en la composición.

Todo ello provoca tanto un desconcierto como una gratificación. El sujeto se constituye de hecho en el fundamento de la representación. Velázquez se representa al representar. Él mismo se pone como fundamento, pero en el gesto de su difuminación, lograda precisamente mediante la representación explícita del fundamento en el lienzo. Es la propia representación la que se representa. La representación de la representación en el cuadro es tanto la garantía de nuestra pervivencia como espectadores, cuanto la amenaza de nuestra desaparición. Creíamos haber sido coronados y hemos venido así a desfallecer. Pero, tal vez, el hecho permanente de hacerlo sea el modo de vivir en el cuadro de Velázquez. Y aquí no basta con hablar de lo invisible, es preciso hacerlo de lo imposible, lo imposible de un permanente vivir.

Velázquez es así algo más que un pintor extraordinariamente moderno¹². La apertura de la relación entre el lenguaje y lo visible y la experiencia de los límites de esa relación no sólo ofrece la tranquilidad de que todo espectador parece enseñorear su escena, fundamentarla, incluso fundarla. Al alimentarse la representación de su propio fundamento, para mayor gloria de la representación, el sujeto advierte los riesgos de su entrega y duda, quizá como el propio Velázquez, si llevar su vivir como artista hasta el final. La escena de *Las Meninas* es, en efecto, de familia, y hay en esa complicidad y coimplicación de Velázquez y de su tra-

bajo —por cierto, como corresponde a su efectiva condición, remunerado— algo que nos resulta familiar. También Velázquez se nos hace, en su serenidad, algo triste. Se ha señalado que resulta “retrospectivo por rejuvenecido, anticipado por ennoblecido”.¹³ En todo caso, lo encontramos en ese punto en el que la serenidad podría confundirse con la tristeza, y la ambición de reconocimientos o prebendas concretos nubla precisamente todo deseo, confundiéndolo con las apetenencias. El equilibrio de la escena está tanto a punto de nacer como de morir. Por la puerta abierta no irrumpe Alcibíades y sus gritos, ni hay “gran ruido de participantes en una fiesta”, ni flautista, ni el bullicio de los acompañantes¹⁴. No es una escena que ofrece esa alegría que Descartes señala que es la dicha de vivir y que brota de un determinado saber¹⁵. Tampoco queda claro que haya que exigirse. Pero quizás eso confirma una vez más que quien carece de alegría es el espectador que ya forma parte inexorable del rumor público que “instruye” permanentemente el lienzo de *Las Meninas*. La puerta se abre a lo que el propio lienzo ofrece. La alegría queda, y está perdida.

3. El sujeto, el espejo y la especulación

Prácticamente veinte años después del *Discurso del Método* de Descartes, lo que nos permite hablar de una misma época, nos encontramos en 1656 con este cuadro “extrovertido” en el que no se trata, sin más, de asegurarse certezas, ni de garantizar al propio sujeto. Hay, sin embargo, un retrato que no se limita a ofrecer simplemente una imagen, sino que

se ejercita en crear lo que algo o alguien tiene como lo más suyo, más que su supuesto ser propio. *Las Meninas* viene a ser así el destino de Velázquez. No ya aquello a lo que parece destinado —tampoco sería cuestión de descartarlo—, sino el ámbito definido, el campo de juego de sus posibilidades, la necesidad que comporta su existencia, sin embargo, asimismo efímera, barroca y más que barroca, el espacio limitado en el que se abre su libertad. Damos con un sujeto creador, capaz de reconfigurar su escena que, como señalamos, es actor y no sólo espectador, narrador en tanto que otro (lo otro) del autor, que provoca apariciones y reclama intervención. Bastaría recorrer la biblioteca de Velázquez para descubrir su mundo como un mundo de incursiones. El “discreto y prudente aposentador del Rey, pintor de cámara y astrólogo, físico y geómetra, arquitecto y adivino, veedor y director de obras, decorador y calculista, conocedor del latín y el italiano, de tramoyas y escenografías, de la cámara oscura y la linterna mágica, de los anteojos de larga vista y de los relojes de sol, del astrolabio y de los ingenios para elevar el agua, de las proscritas teorías copernicanas y de los secretos de la fisonomía, de las hierbas medicinales y del número áureo, de la perspectiva secreta y de la cabalística, de mitologías y de simbolismos, del juego de trucos, de fantasmagorías y de catoptromancia... pintó, en los últimos años de su vida, el *retrato mágico* de la infanta Margarita.¹⁶⁷”

Esa magia, a su vez, de la serenidad y de la inquietud, donde el equilibrio no se agota en las posiciones, nos obliga a afrontar aquello que hace impres-

cindible nuestra presencia, lo que en el seno mismo del lienzo nos convoca y nos proyecta a múltiples estudios y tareas. Para ello, hemos de hablar del sentido como efecto, pero no simplemente del efectismo que confunde efecto con producto, sino de “un efecto óptico, un efecto de lenguaje, un efecto de posición”, un “no sentido del sentido”, una superproducción, una sobre-determinación de sentido, un cierto exceso.¹⁷ Podríamos hablar paradójicamente de un exceso comedido. Quizá de eso se trata en el barroco, de una cierta mesura sin medida, la medida hasta el final, otra vez, su final.

El juego del destino y del exceso como juego del sentido ofrece la densidad desplegada de una larga vida, de todo un itinerario. Desde 1623, cabe hablar de una carrera palaciega de Velázquez, nombrado pintor del rey para ascender cuatro años más tarde a pintor de cámara, hasta llegar a ser elegido en 1652 aposentador de palacio. Nos encontramos, por tanto, en los años de *Las Meninas*, con quien disfruta de los cargos de pintor de cámara, ayuda de cámara, aposentador de palacio y superintendente de obras. Si en ocasiones se subraya que ello pudiera darle pie a compartir la dignidad de un mismo espacio con los reyes, siquiera el de la representación, ha de recordarse lo barroco que resulta el compartir de hecho un destino común y no parece imprescindible subrayar cuál. El atrevimiento es un común recordatorio. Incluso el cosmos político del siglo XVII se ve afectado por la experiencia y el destino de los límites de la representación, y ello propicia esta estancia de juego y de teatro, la de la vida concreta cotidiana, y reclama la experiencia de quien nada comprenderá si se limita a ver. El cuadro de *Las Meninas* desplaza a todo simple

mirón, que quizá queda ridiculizado en su simple mirar. Estamos ante una posición que pide asimismo posición. Y una posición no es una mera colocación. Eludimos por ello la descripción una vez más de quienes componen el lienzo y su sitio en él. No olvidamos, en cada caso, su situación, ni su posición, la importancia de su mirada.

Podría pensarse que un cuadro que convoca a experiencia, que pinta relaciones, que proporciona personajes, hombres y mujeres en acción, ofrece unos sentidos ya definidos e incluso tiene su propia pedagogía. Se ha subrayado¹⁸ al respecto, compartiendo el punto de vista del historiador flamenco Emmens, que, en efecto, “estamos ante un retrato colectivo pero que tiene un especial sentido pedagógico o didáctico, ya que trata de representar a la realeza como ‘espejo de príncipes’”. Ello implica algo más. A partir de esa posición, se plantea una lectura que subraya el enfoque del carácter emblemático del lienzo, con una propuesta que se apoya, entre otros aspectos, en los cuadros de los extremos colocados en el fondo de *Las Meninas*, copias de *Palas y Aracne* de Juan Bautista del Mazo y del *Juicio de Midas* de Rubens, así como en los de formato vertical y que parecen ser también reproducciones de obras rubenianas: *Prometeo robando el fuego* (Museo del Prado) y *Vulcano forjando los rayos* (Museo de Zaragoza). Se abre con ello todo un espacio de relatos que conduce a la afirmación de que “en el cuadro de Velázquez, a través del artilugio del espejo, vemos a la regia pareja como un modelo ideal para las infantas, tanto para la visible, como para la invisible”¹⁹, es decir, para la infanta Margarita y para la infanta mayor, María Tere-

sa. De este modo, en efecto, “el espejo de *Las Meninas* es el espejo de la majestad: es una imagen ejemplar de Felipe IV y Mariana, una imagen cuyo modelo no puede ser visto en las formas físicas del rey y la reina. Es una imagen de carácter, disposición, pensamiento.”²⁰

No insistiremos en esta interesante dirección²¹. Lo que nos importa es que la ausencia de los reyes no se suple con un espejo. Con él más bien se muestra la distancia de ellos respecto de sí mismos, más concretamente de lo que en ellos cabe verse y lo que podría llegar a contemplarse. Entre su apariencia y su efectiva realidad, el espejo trae la realidad de su aparecer, el efecto de verdad de la ficción. Se atisba así no sólo el poder del arte sino, a su vez, el arte del poder.

El lugar no es simplemente un taller. La escena podría haber tenido lugar en la “galería del cuarto bajo del príncipe”, habitación principal del apartamento del segundo piso, que fue ocupado por Baltasar Carlos. No se trataría sin más de una galería pictórica, sino de la “pieza principal”, el cuarto del príncipe al suroeste del Alcázar, en la esquina inferior izquierda.²² Es, a la par, ahora, el estudio del pintor. El palacio y el estudio se reflejan especularmente. El espejo de *Las Meninas* viene a ser entonces, en concreto, “un espejo de princezas”²³. De este modo, lo que con anterioridad presentábamos como una representación de la representación es ahora “una especulación sobre la especulación”, “una imagen ideal que engendra imágenes”²⁴. Si la ausencia no se suple con un espejo, con éste se inaugura otro tipo de presencia que precisamente no consiste en una mera proyección a una realidad diferente. El lienzo no nos arroja, sin más, metafóricamente fue-

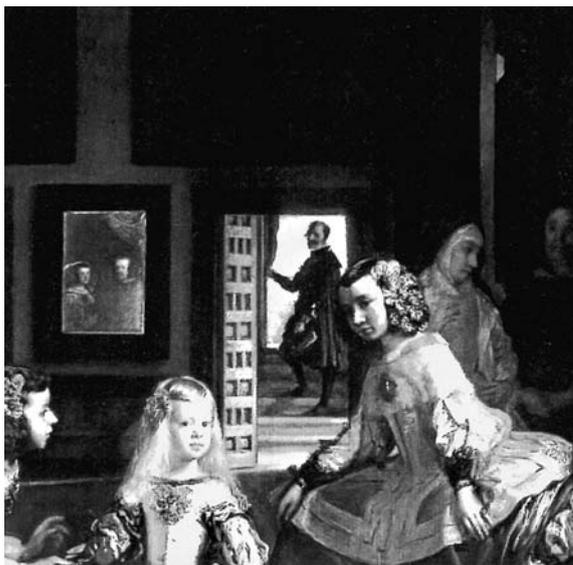


Velázquez le pintó.

Leon Bueno le dibujó.

Francisco Mantaner lo gr^o en Madrid 1792.

Este retrato pintado por Don Diego Velázquez no se ha podido averiguar ciertamente de quien es. Tiene tres pies de rey y tres pulgadas de alto, de ancho dos pies y siete pulgadas, y está colocado en el quarto del Rey N. S. en su R.^l Palacio de Mad^d.



3Las Meninas. Detalle.

ra de él. Ni lo hace con los reyes. Ello subrayaría los límites de una lectura metafórica obsesionada por los valores iconográficos, sin duda pertinentes. El espejo forma parte del cuadro y proyecta en él una fuga en el seno del lienzo, un límite en su propia superficie, un afuera que vincula los elementos como ningún presupuesto o intención podría hacerlo. Así funciona tanto como una *utopía* cuanto como una *heterotopía*. Utopía, porque es un lugar sin lugar que permite que alguien se vea donde no está, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie. Es una especie de sombra la que otorga la propia visibilidad que permite mirarse donde se está ausente. Pero, a la par, se trata de una heterotopía. El espejo existe realmente y es uno mismo, en este caso los reyes, los que se descubren ausentes en el lugar en que están.

A partir de esa mirada que en cierto sentido se me dirige, desde el fondo de ese espacio virtual que está del otro lado del cristal, regreso hacia mí y comienzo a dirigir mis ojos hacia mí mismo y a reconstituirme allí donde estoy. El espejo funciona como una heterotopía en el sentido en que hace que este sitio que ocupó en el momento en que me miro en el cristal sea a la vez absolutamente real, en relación con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que está obligado, para ser percibido, a pasar por ese punto virtual que está lejos²⁵.

Pero, dado que en principio no es uno mismo el que se ve en *Las Meninas* reflejado en el espejo, a pesar de que al contemplar la tela podría llegar a pensarse que así debiera ser, tanto el cuadro situado ante Velázquez pintado, como todo el lienzo, producen el efecto general de espejo en el que no sólo el espectador viene a ser efectivo pintor, sino que a su vez queda dislocado en un espacio de relaciones, de elementos implicados, que aparecen definidos. Así, el espectador resulta convocado y emplazado. Por un lado, asegurado como fundamento, creador de la escena; por otro, perdido en una proliferación de relaciones, en miríadas de sucesos perdidos. Moderno y más que moderno, el lienzo nos disloca y desvía en un espacio cuya realidad se ofrece como un desafío, el de la necesidad de un pertinente especular.²⁶

4. La escena, la puerta y la acción

El conjunto de posiciones y de relaciones que define el cuadro de *Las Meninas* es finalmente el

campo en el que cada cual viene a singularizarse. Tales posiciones y relaciones no se reducen a las ya establecidas y definidas. No se agotan en la genialidad de la colocación de las nueve figuras en el lienzo.²⁷ No se limitan a una enumeración de sus rangos y parentescos. Éstos, que sin duda han de ser tenidos en cuenta, convergen en un punto, precisamente en la medida de la divergencia de dichas posiciones y relaciones. El punto es fruto del arte y él mismo tanto es resultado como efectivo productor. Este punto artífice no coincide con el codo de don Juan Nieto. Tanto preside como está ausente. No sólo “falta en su lugar”, lo que impide identificarlo con algo ya concreto y dado, sino que su lugar es el de un faltar.

Se dirá que ‘falta en su lugar’ (y mediante ello no es algo real). También, que falta en su propia identidad (y que por ello no es una imagen) —que falta en su propia identidad (y que, por tanto, no es un concepto).²⁸

No basta, por tanto, con reducirse a subrayar que estamos ante una composición original u ocurrente. Se trata, en efecto, de una “invención”, la de un aire, una atmósfera con planos de identidad, que permite la circulación. Tal parece que, en efecto, “si *Las Meninas* constituían un ‘capricho nuevo’, su novedad no residiría sólo en la invención, en la composición, o en su estilo; habría que pensar que se trataba de un pensamiento, de un concepto nuevo; y también, de un ‘género’ nuevo de pintura.”²⁹

Se ha estudiado de modo muy adecuado hasta qué punto el espejo no refleja la efectiva realidad de dos pre-

suntos espectadores, que aparecerían, sin más, reflejados en él. Se ha mostrado la imposibilidad óptica de que, posando delante del cuadro, los reyes se reflejen en el espejo.³⁰ Se ha explicado en qué medida era preciso cumplir la función de retratista del rey sin mostrar al mismo tiempo su retrato, cuándo y por qué no le estaba permitido a Velázquez cumplirla como un empleo más. Con ello se abría el pecho del pintor pintado a la cruz de Santiago por venir. No entraremos en las explicaciones históricas al respecto, sin duda muy pertinentes. Mantenemos, sin embargo, la cuestión que tal planteamiento reclama: “¿Cómo pintar el ‘retrato imposible’ del rey?”³¹

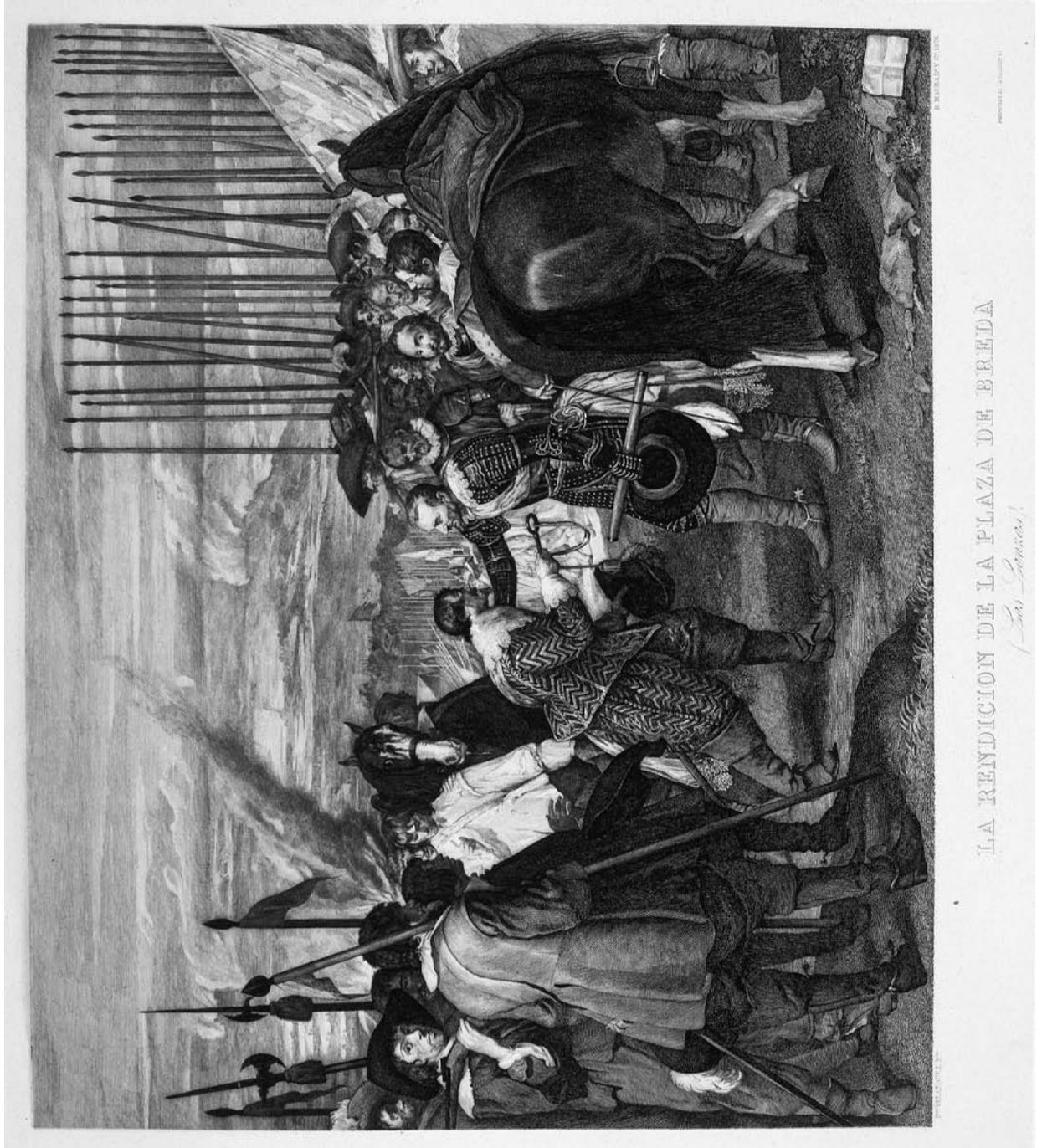
Entre esa *casilla vacía*, ese *punto sin lugar* y este *retrato imposible*, se abre la cuestión del lugar del rey, en torno al cual todo encuentra su sentido y asimismo su desafío. Pero este sitio referencial parece precisamente no tener un lugar concreto, si bien es el que exige algo más que un espectador como elemento decisivo del cuadro. Algo más y algo otro. Y al precio de un determinado desplazamiento, en el que cabe llegar a constituirse como sujeto. Puede resultar desconcertante afirmar que *Las Meninas* proceden como un mecanismo de subjetivación que, en realidad, produce formas concretas de ser sujeto. No resultaría extraño, por ejemplo para Michel Foucault, vincular explícitamente la palabra *sujeto* (*sujet*) con la palabra *súbdito* (*sujet*). De este modo, al constituirnos como sujetos, algo o alguien enseñoraría nuestra existencia como fundamento. Sólo un Dios o Rey podría hacerlo. Esa serenidad que encuentra el espectador responde a un reconocimiento. Uno se reconoce, pero podría ser que para mayor gloria del rey. Y aquí se encuentra la paradoja. Felipe IV viene a ser más rey que nunca, rey de todos los espectadores, rey, a la par, de un espectáculo también,

a su modo, ausente y, a su vez, con ello todos y cada uno seríamos más reyes que lo que jamás pudimos soñar. Queda y quedamos provocados —y esto es decisivo— a una tarea, la de si alguien podría llegar a ser rey de sí mismo. La subordinación de las relaciones a esa casilla vacía lo es a la del hombre que cabría acceder a ser su propio fundamento, como un permanente desaparecer. Entonces, es ese espacio el que ha de pensarse, ese espacio en el que la difuminación no es puro fin, sino posibilidad de un permanente constituirse.

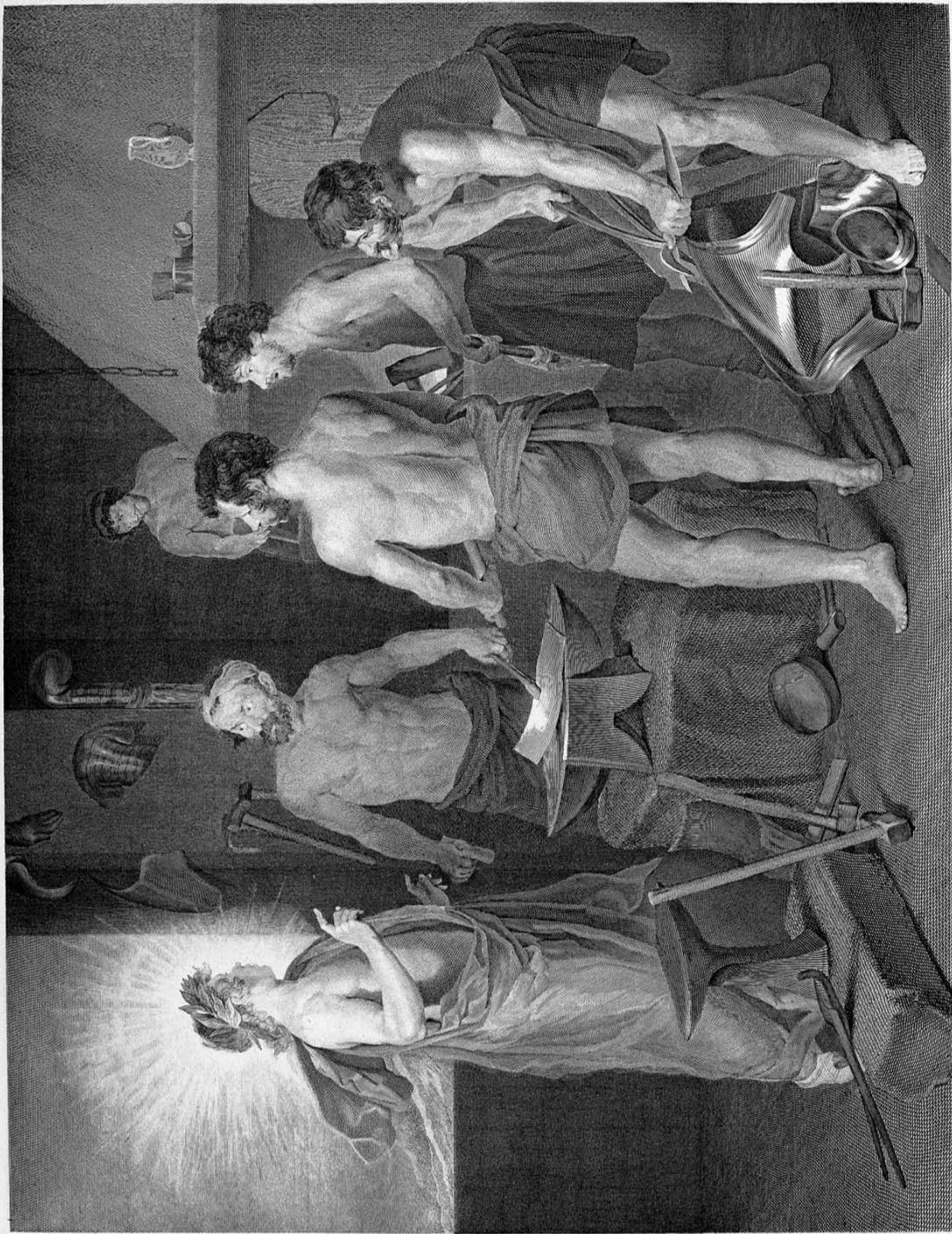
Siempre nos queda la cuestión de si la imagen de un rey es un rey o si, una y múltiple, singular y diversamente reproducida, no es en absoluto el todo del rey, si éste es algo más, algo otro que su imagen. Nos encontramos ante el misterio de la representación del rey, del rey como representación, una vez que ésta es el fundamento “místico” de su autoridad.³² *Las Meninas* crean también al respecto nuevos sentidos. La *representación* se ofrece como maquinaria de respeto y sumisión. Se hace necesario rearticular las prácticas culturales sobre las formas de ejercicio del poder.³³ Aquí, sin embargo, la representación en el espejo devuelve la luz que no le pertenece y compite con las luces de la puerta y la ventana. Un mundo de luces y sombras es ante todo un mundo. El deseo de Felipe IV de ser retratado combate con el arte de un pintor que no puede reducir su labor a un oficio. Así, Felipe IV y Velázquez desaparecen por el procedimiento de un arte que provoca su aparición en la ficción, que es otro modo de la verdad y no un fingimiento. El rey y el pintor son tanto como poco reales y ganan su presencia en el vacío que procuran. Sólo un espectador que no se ciega por el espectáculo, el que ve con otros ojos que los del ver, será capaz de inaugurar algo nuevo,

de lograr que el lienzo hable, de ofrecer su visibilidad otra.³⁴ Y entre el pintor y el rey brota una singular relación cuya clave puede ser precisamente la llave que pende de la cintura, llave del aposentador, símbolo de la especial relación entre el pintor y el rey, llave del aprecio y de la confianza³⁵. Y de la fidelidad.

Esa llave abre todas las puertas, está tan a la mano como los pinceles de un Don Diego pintado, y con ella se pone en cuestión la realidad de los espacios conocidos. Llave pincel, llave de la escritura, llave de la ficción entre el pintor y el rey, que es tan de Velázquez como, en efecto, de las puertas mismas. Con ella se franquean ciertos límites. Se esfuman y difuminan determinados perfiles. Llave que borra a su vez mientras dice algo otro. Llave que abre otros discursos. Llave recurso entre la escena que cabe verse y toda una serie de movimientos y de planos que parecen descansar en quien es capaz de reproducirlos. Los efectos de apertura, de invitación a entrar, que generan prácticamente una succión del espectador que se descubre en el seno del cuadro, se ven acompañados por una fuga que envuelve la existencia de quien pretende limitarse a ver. A ello cabe atribuir la supresión de la cenefa inferior del tapiz en *Las Hilanderas*. Allí tanto la figura de Palas como la de Aracne nos ofrecen otro suelo, el de un segundo escenario en el que se encuentran las tres damas y el contrabajo. La cuestión no es sólo la ligazón o el entretejimiento entre historias desdobladas, la trama entre la fábula mitológica y la vida cotidiana. Con independencia de la singular influencia de Miguel Ángel y de sus famosos *Ignudi*³⁶, la superposición de los escenarios no se limita a presentar dos mundos. Más bien habla de una cierta irrealidad del mundo, de una determinada imposibilidad de los cuerpos, de aquello cuya presencia es siempre la de algo que se sustrae,



Las Lanzas. P. Diego Velázquez, G. Bartolomé Maura, 500 x 580 mm, cobre buril y aguafuerte.



Diego Velázquez, Anvil of Vulcan

Anvil of Vulcan

La Fragua de Vulcano, pintado por D.^o Diego Velázquez de Silva, cuyo Original se halla en el Real Palacio de Madrid, tiene de latitud diez pies y medio, y ocho de longitud.

S. Martin, en la Colección de la Biblioteca Nacional

que es precisamente lo que nos permite hablar. Eso que se sustrae es inherente, pertenece a lo que se ofrece, que se corresponde con cuanto pudiese hacerse cargo de ello. Este pliegue³⁷ ínsito es tanto lo que reclama un juego de luces y tinieblas cuanto lo que impide reducir lo que hay a lo que exige visibilidad.

Lo visible juega con lo legible en una proliferación de planos que conforman figuras que reclaman despliegues. El aire queda replegado en espacios como un vestido del tiempo. Entonces, algo puede ocurrir, alguien puede llegar, y llegar a ser. La lectura es el pliegue de la mirada. Los escalones del cuadro de *Las Hilanderas* y los de *Las Meninas* ofrecen el acceso a dos tipos diferentes de estancia. En el primer caso, se otorga un aire y una dignidad a un fondo de ábside y de altar que, a su vez, subraya la humanidad de la escena de las mujeres, tan próximas. Enlazan en su quehacer lo que el tapiz destila y derrama en lo cotidiano. A su lado, una puerta cerrada. En *Las Meninas*, en la puerta escalonada, don José Nieto descansa sus pies entre peldaños. Él mismo se ofrece como clave, llave que podría abrir o cerrar la puerta y despedir esa apertura de luz. Tan pronto viene como se va, tanto llega como se marcha, y es, en el seno del cuadro, su fuga. Podría parecer, para ojos descuidados, que suspende la cortina. Él es un espectador interno. Aún más, es un *afuera* en el seno del lienzo, que lo atraviesa en un ir y venir. En la aventura de la puerta franqueada, no huye el cuadro.

José Nieto Velázquez, aposentador de la Reina, persona poco grata al pintor, según la tradición, quizá pariente y, desde luego, contrincante suyo por sus apetencias palaciegas, fue también Jefe de la Tapicería de la Reina³⁸.

Situado, tal vez, ante un gran espejo —lo que explicaría la posición de su mano— vuelve hacia sí la apertura misma del cuadro. No lo cierra. El lienzo nos proyecta de nuevo hacia sus seno, se abre hacia sí mismo, nos devuelve trastornados a ese juego de espejos que es, no ya otra realidad, sino lo otro de la realidad, nuevo tapiz, la ficción como modo de ser de la verdad. El espacio no queda cerrado en un fondo casi ritual. Se alza el telón en todas las direcciones. En ambos casos, con todo, la pintura tejida, el cuadro textil, convoca ojos de lector.

Hay otra mirada en el seno del lienzo. Y no es la de los reyes. Ni la de Velázquez pintado vuelto de espaldas. Es una mirada que ve incluso lo que no vemos, pero que no ve el espejo. Es una mirada que mira en nuestros ojos, a cuya espalda se ofrece un rumor de luz que retorna reflejado. No escapa. Lo único que se fuga bajo el brazo de Nieto es la perspectiva. Así, nosotros mismos somos su espejo. Ahora, el cuadro en el espejo es el espejo en el espejo. Se gana así otro modo del querer ser, una forma y un modo de vida, no sólo el de poder ser mirado, sino el de un mirar que en cierto sentido no se ve. Nuestro espectador está en el lienzo. No basta entonces con ver. Hace falta arte. La atmósfera siente aires renovados por la libertad de la puerta abierta, tornada hacia una recreación de la escena, que recomienza una y otra vez, sin cesar, nunca definitivamente concluida. Hace falta actuar. Se desgarran la tela hacia delante y quedamos convocados, prendados, en un efecto especular de la puerta que es también el marco del lienzo. Tal parecería que, entonces, todo el mundo queda pintado por Velázquez o, dicho de otro modo, el mundo puede escribirse al ritmo de los pinceles de su quehacer.

Las Meninas no sólo nos sitúa ante la pintura de un espejo en el que los reyes nos miran tanto como son vistos. Ellos mismos son puestos en un fondo que se hace primerísimo plano, superficie ganada antes de todo primer lugar, en la que los propios padres se presentan ante la princesa. Son los reyes los que se ven ante el espejo en lo que es tan ellos o más que ellos mismos, desafiados por alguien otro que no se reduce a su propia existencia. Como si los ojos de uno siempre fueran ajenos, como si, perdida la vista que queda cegada por un ver simple, se viera algo otro, se viera desde un envés, se recuperara otra mirada, algo diferente, como si uno viera por ser visto mirando, como si *espejarse* fuera la gran labor moderna, la de la ficción de una vida. Los reyes son ellos como tarea, incluso para sí mismos, la de llegar a poder ser en efecto reyes. Más aún, son los reyes que podrían ser. Son ya el relato de una potencialidad, de una virtualidad. Los cinco rubios años de la infanta Margarita reclaman una prudencia. La escena rezuma un especial cuidado. El arte de gobernar habría de alcanzar las facetas de la vida de todos y cada uno. Coincide así el procedimiento con el proceso que cabría esperar.³⁹ A su pesar, el propio Felipe IV se verá acompañado por una relación de desventuras. La muerte del príncipe Baltasar Carlos, las cortas vidas de los varones Felipe Próspero o Fernando Tomás, ambos hijos de Mariana de Austria, así como de la infanta María, anticiparon la vida desdichada de Carlos II, que murió sin descendencia. *Las Meninas* nos presenta a la infanta Margarita diez años antes de su matrimonio con el emperador Leopoldo. Ni la renuncia de María Teresa a los derechos de sucesión permitieron a Carlos de Austria, hijo de Leopoldo y Margarita, una posibilidad. El testamento de Carlos II nombró como sucesor a Felipe de Anjou.⁴⁰ El halo triste de la estancia está hoy poblado de ese destino. Hay, sin

embargo, una dicha de despedida y una proliferación de expectativas, la apertura a un mundo, al de la vida efectiva de los hombres y mujeres, sujetos de sus acciones como auténtica necesidad de un destino, como ansia de una libertad. Tal vez, la que el propio Velázquez reclama inexorablemente entregado a su propia vida como una escena para sí mismo y al arte, a su vez, de un vivir. El espejo al fondo de la puerta se enfrenta a cuanto se presenta en el cuadro. También aquí cabe decir que

Ese espejo que tiende a su obra en el momento de morir y que pone *delante* de ella, en un gesto poco definido de esclarecimiento y precaución, está dotado de una extraña magia: hace retroceder la figura central hacia el fondo, donde las líneas se confunden, aleja a mayor distancia el lugar en que se produce la revelación, pero aproxima, con una especie de extraña miopía, lo que está más alejado del instante en que la obra habla. A medida que ésta se acerca a sí misma, su secreto se vuelve más denso.⁴¹

Artífice y testigo, a la par, uno viene a ser distante de sí, alguien que puede, que podría, llegar a verse como alguien otro. Es la hora de la constitución del sujeto –también real– y del riesgo en el que es posible el fracaso. Tal es el precio de la libertad moderna. Y de las ambiciones. La cruz de la Orden de Santiago es ya lectura y escritura en el pecho del pintor pintado. En *Las Meninas* queda siempre la puerta abierta. Por ella irrumpe un sujeto desconcertado, o quizá se va. Un cuerpo clave, el de José Nieto, pintado por quien, en rigor, porta la llave, vela la escena, como nuestro propio cuerpo, sorprendido en *Las Meninas* sobre un fondo de espejo, se desdobra en el lienzo lejos de sí. El poder del rey es ahora el poder, los recursos y la tarea del arte.

NOTAS

- ¹ La divisa figura inscrita en el libro abierto que sostiene Descartes en el conocido retrato realizado por J. B. Weenix en 1647.
- ² GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín, pág. 233.
- ³ GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamín, pág. 237.
- ⁴ DESCARTES, René, *Discours de la Méthode*, págs 3-4. Trad. cast. pág. 71.
- ⁵ FOUCAULT (1973). Ya tuvimos ocasión de detenernos en el asunto: “Esto no es una conferencia”: Foucault y Magritte, en V.V.A.A., *Estética del nihilismo*, Fernando Castro (ed.), Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, págs. 170-197.
- ⁶ FOUCAULT, Michel (1963), pág. 11. Trad. cast., pág. 14.
- ⁷ FOUCAULT, Michel (1966), pág. 29. Trad. cast., pág. 23.
- ⁸ IBID., pág. 20. Trad. cast. pág. 13.
- ⁹ IBID., pág. 21. Trad. cast. pág. 15.
- ¹⁰ El tiempo y la luz, los tiempos y las luces, comparten un mismo ámbito. La escena dura en su permanecer. Se ha estudiado incluso la posible fecha de la escena y los momentos del día a que pudiera corresponder. Cf. “La hora de Las Meninas”, en Del Campo y Francés, Angel, págs. 273-292.
- ¹¹ FOUCAULT, Michel (1966), pág. 31. Trad. cast. pág. 25.
- ¹² Ello no contradice la posición bien argumentada al respecto, por ejemplo, en Maravall, José Antonio.
- ¹³ DEL CAMPO Y FRANCÉS, Angel, pág. 33.
- ¹⁴ PLATÓN, *El Banquete*, 212, c-d.
- ¹⁵ DESCARTES, René, *Les passions de l'âme*, pág. 488. Trad. cast. págs. 278-279.
- ¹⁶ DEL CAMPO Y FRANCÉS, Angel, págs. 29-30.
- ¹⁷ DELEUZE, Gilles (1979), págs. 300-301.
- ¹⁸ Cf. SEBASTIÁN, Santiago, págs. 232-249. En el texto hay referencias explícitas a J.A. Emmens, págs. 51-79. Cf. Sebastián, págs. 242 y stes.
- ¹⁹ IBID., pág. 243.
- ²⁰ SNYDER, Joel, pág. 146.
- ²¹ Baste recordar el libro de “empresas” de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Político-Cristiano*, 1640, o la obra de Pedro Belluga, *Speculum Principum*, 1655, Bruselas. Cf. Emmens, trad. cast., págs 43-66.
- ²² No entramos en la cuestión de la efectiva posición del “cuarto de Las Meninas”. Se ha señalado que se trata de un salón de la planta baja, tras la fachada de mediodía, mediato el torreón del suroeste y con sus cinco ventanas, pequeñas y altas, abiertas sobre el llamado “jardín de los Emperadores”, segregado, casi un tercio, de la anteplaza de Palacio. Cfr. Del Campo y Francés, Angel, pág. 235. Lo que nos importa es que nos encontramos en el llamado Alcázar de Madrid, modernizado y transformado en Palacio.
- ²³ Cf. SYNDER, Joel, pág. 151.
- ²⁴ IBID., pág. 152.
- ²⁵ FOUCAULT, Michel (1994), pág. 756.
- ²⁶ Precisamente ha llegado a hablarse de “Las Meninas” en sí mismas como “una completa metáfora, un espejo de la conciencia”. Leo Steinberg, pág. 101. De este modo, el rey gana todo un mundo, una atmósfera familiar que desborda sus propios límites, en los que caben con naturalidad Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato. Así se incorpora al rey por la ficción de la especulación, y no mediante una simple ocurrencia, porque no es cuestión de un retrato aislado, que sería una forma de no estar con quienes son algo más que sus súbditos, son también, en cierto sentido, los suyos, y porque además se logra que su estar sea singular, un estar de otro modo, un ganar otra presencia.
- ²⁷ Cabe señalar la identificación de la constelación de cabezas del cuadro con las celeste “corona Borealis”, cuya estrella principal, llamada precisamente “Margarita Coronae”, coincidiría con la situación de la infanta, la estrella más notable y bella de la constelación. Cfr. Del Campo y Francés, Angel, pág. 39.
- ²⁸ DELEUZE, Gilles (1979), pág. 317.
- ²⁹ MARÍAS, Fernando, pág. 254.
- ³⁰ Cf. por ej. BUERO VALLEJO, Antonio, págs. 136-166.
- ³¹ IBID., pág. 271.
- ³² Cf. MARIN, Louis (1981), págs. 251-260. El texto parte de la lectura del trabajo de Félibien, J.A., *Descriptions de divers ouvrages de peinture*, París, 1671.
- ³³ CHARTIER, Roger, págs. 59 y 61.

³⁴ Cf. MARIN, Louis (1978), págs. 121-135.

³⁵ BROWN, Jonathan, págs. 74-76.

³⁶ Cf. ANGULO INÍGUEZ, Diego, págs 51 y 101 y stes.

³⁷ DELEUZE, Gilles, 1988. Trad. cast. pág. 46.

³⁸ DEL CAMPO Y FRANCÉS, Angel, pág. 45.

³⁹ En esto, también, Velázquez se hace cargo del modo de proceder de la época. La prudencia en la espera es asimismo un juego de las expectativas. De manera expresa, en 1647, se habla de la necesidad de “*Manejar los asuntos con*

expectación. Los aciertos adquieren valor por la admiración que provoca la novedad. Jugar a juego descubierto ni gusta ni es útil. No descubrirse inmediatamente produce curiosidad: especialmente cuando el puesto es importante surge la expectación general. El misterio en todo, por su mismo secreto, provoca veneración.” Gracián, Baltasar, 3, pág. 2.

⁴⁰ Cf. SEBASTIÁN, Santiago, pág. 248.

⁴¹ FOUCAULT, Michel (1963), pág., 8. Trad. cast., págs. 11-12.

Apéndices Bibliográficos

IRA DE LUZ: LA POÉTICA DEL TIEMPO DE VELÁZQUEZ

OLVIDO GARCÍA VALDÉS

- BENJAMIN, Walter (1990): *El origen del drama barroco alemán*, Traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1981): *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, ed. Cátedra, Madrid.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1989): *El sueño*, Edición de Alfonso Méndez Plancarte, UNAM, México.
- GÓNGORA, Luis (1977): *Delicias del Parnaso*, Espasa Calpe, Madrid.
- GÓNGORA, Luis de (1979): *Soledades*, edición, introducción y notas de BEVERLEY, John, Cátedra, Madrid.
- GRACIÁN, Baltasar (1974): *Agudeza y arte de ingenio*. Espasa Calpe, Madrid.
- KRAUSS, Rosalind E. (1997): *El inconsciente óptico*. Trad. de J. Miguel Esteban Cloquell, ed. Tecnos, Madrid.
- LEZAMA LIMA, José (1971): “Confluencias”, en: *Introducción a los vasos órficos*, Barral. Barcelona.
- LEZAMA LIMA, José (1976): Introducción a *Esféramagen*, (“Sierpe de Don Luis de Góngora” y “Las imágenes posibles”), Tusquets, Barcelona.
- LEZAMA LIMA, José (1988, I): “La curiosidad barroca”, en: *Confluencias*, ed. Letras cubanas, La Habana.
- LEZAMA LIMA, José (1988, II): “Oda a Julián del Casal”, en: *Poemas no publicados en libros*, en: *Poesía completa*, II. Aguilar, Madrid.
- MORENO Luis Javier (1992): “Velázquez: entrada de la gruta en el jardín de la Villa Medicis”, en *El final de la contemplación*, Visor, Madrid.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995): *Figura en un paisaje*, en: *Obra poética*, I. Hiperión, Madrid.
- OLDS, Sharon (1993): “Poema de cumpleaños para mi abuela”, en: *Las conjuradoras*, edición y traducción de Noël Valis, Esquíu, Ferrol.
- ORTEGA Y GASSET, José (1963): *Velázquez*, Espasa Calpe, Madrid.
- PARKER, Alexander A. (ed.) (1983): *Introducción a la Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Madrid.
- PASCAL, Blaise (1983): *Pensamientos*, en: *Obras*, Traducción de Carlos R. de Dampierre, Alfaguara. Madrid.
- PELAYO, Orlando (1982): *Brevísima Historia de un diario nonato y otros escritos, seguidos de El Polifemo*

- de Góngora*, Col. Retablo, Galería de arte “Maese Nicolás”, Oviedo.
- PLATÓN: *República*, III, 401 b, trad. Conrado Eggers Lan. Gredos, Madrid, 1986.
- POLLOCK, Jackson (1947-1948): “My painting”. *Possibilities*, I. George Witterborn, Nueva York, invierno.
- QUEVEDO, Francisco de (1974): *La constancia y paciencia del Santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, en: *Obras completas*. I. *Obras en prosa*. Aguilar, Madrid.
- R. DE LA FLOR, Fernando (1988): *Teatro de la memoria*, Barrio de maravillas, Salamanca.
- ULLÁN, José-Miguel (1984): “El desimaginario: Villamediana”, en: *Manchas nombradas*, Editora Nacional, Madrid.
- VILLAMEDIANA, Conde de (1980): *Obras*, Castalia, Madrid.
- VILLAMEDIANA, Conde de (1990): “A la muerte de D. Rodrigo Calderón”, en: *Poesía impresa completa*, edición de José Francisco Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid.

CURSO DEL HONOR Y MODERNIDAD EN VELÁZQUEZ

MONTSERRAT VILADRICH GRAU

- DANTÍ, J. (1991): *Las claves de la crisis del siglo XVII*, Editorial Planeta, Barcelona.
- HAUSER, A. (1975): *Sociología del arte 1*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- LÓPEZ-REY, J. (1998): *Velázquez. La obra completa*, Taschen, Colonia.
- MARAVALL, J. A. (1990): *La cultura del Barroco*, Editorial Ariel, Barcelona.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1984): *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- SÁNCHEZ QUEVEDO, I. Y MORÁN TURINA, M. (1999): *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Ediciones Akal, Madrid.
- VV.AA. (1960): *Varia Velázqueña*, Ministerio de Educación Nacional, Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

REALEZA IRREAL. VELÁZQUEZ Y LA PINTURA

MIGUEL ÁNGEL RAMOS SÁNCHEZ

- ALPERS, Svetana (1987): *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Hermann Blume, Madrid.
- BROWN, Jonathan (1978): *Images and ideas in Seventeenth-Century Painting*, Princeton Univ. Press. Trad. cast. de V. Lleó Cañal. Alianza, Madrid, 1980.
- BROWN, Jonathan (1986): *Velázquez, pintor y cortesano*, Trad. cast. de F. Villaverde, Alianza, Madrid.
- BROWN, Jonathan (1990): *La edad de oro de la pintura en España*, Trad. cast. de J. S. García. Nerea, Madrid
- BROWN, Jonathan y GARRIDO, Carmen (1998): *Velázquez, la técnica del genio*, Yale Univ. Press, Edici. Encuentro, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1981): *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (ed.) (1991): *El siglo de oro de la pintura española*, Mondadori, Madrid.
- CONTE, Giuseppe (1972): *La metáfora barroca*, Mursia, Milán.

- DELEUZE, Gilles (1988): *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Editions de Minuit, Paris. Trad. cast. de J. Vázquez y U. Larraceleta, Paidós, Barna, 1989.
- HEGEL, G. F. W. (1836-1838): *Lecciones sobre la estética*. Trad. cast. de Alfredo Brotons. Akal, Madrid, 1989.
- KUNDERA, Milan (1996): “El gesto brutal del pintor” en Bacon. *Retratos y autorretratos*. Trad. cast. de M. T. Gallego. Debate, Madrid, 1996.
- LEIRIS, Michel (1983): *Francis Bacon. Cara y perfil*. trad. cast. de Ramón Ibero. Polígrafa, Barcelona.
- LEZAMA LIMA, José (1977): “Sierpe de Don Luis de Góngora” en *Analecta del Reloj. Obras Completas*. Aguilar, Tomo II, México.
- LÓPEZ-REY, José (1986): *Velázquez, el pintor de los pintores*. Trad. cast. de J. G. Pelegrin. Taschen, Colonia.
- MARAVALL, José Antonio (1975): *La cultura del Barroco*. Ariel, Barcelona
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1965): *El barroquismo en Velázquez*. Ed. Rialp, Madrid.
- PACHECO, Francisco (1649): *El arte de la pintura*. Ed. F. J. Sánchez Cantón, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1956, 2 vol.
- PALOMINO, Antonio (1947): *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: *Empresas Políticas*, Ed. de F. J. Díez, Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ QUEVEDO, I y MORÁN TURINA, M. (1999): *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Ed. Akal, Madrid.
- SARDUY, Severo (1987): “Elipsis del sujeto: Velázquez” en *Ensayos generales sobre el Barroco*, F.C.E., Argentina.
- SYLVESTER, David (1977): *Entrevistas con Francis Bacon*. Trad. cast. de A. Flórez y A. P. Gómez, Barcelona.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1970): *Historia de la estética. III. La estética moderna*, Akal, Madrid, 1991.
- ZAMBRANO, María (1991): *Algunos lugares de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid. Ed. de Amalia Iglesias.
- VV.AA. (1960): *Varia Velazqueña*, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 2 vol.
- VV.AA. (1990): *Velázquez*, Museo del Prado, Madrid
- VV.AA. (1997): *Los siglos del Barroco*, Ed. Akal, Madrid.

VELÁZQUEZ Y LA MÚSICA DE SU ÉPOCA

ANNA MARGULES

- LÓPEZ-CALO, José (1988): *Historia de la música española, 3. Siglo XVII*, Alianza Música, 2ª ed. Alianza Editorial. Madrid.
- JAY GROUT, Donald (1960): *Historia de la música occidental, 1*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. Versión española: León Mames. *A history of Western Music*. 3rd edition. Norton & Company, Inc.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor (1994): *Venetian instrumental music from Gabrieli*, 3rd, revised ed, Dover publications, inc, Nueva York.
- BIANCONI, Lorenzo (1982): *Historia de la música, 5. El siglo XVII*. a cargo de la sociedad Italiana de musicología, Ed. española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona. Traducción: Daniel Zimbaldo, ed. Turner, S. A. Madrid, 1986. *Storia della musica, vol. IV: Il Seicento*, ed. di Torino, Turín.
- FUBINI, Enrico (1976): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, 31. 7ª reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Versión castellana, revisión, prólogo y notas de: Carlos Guillermo Pérez de Aranda. *L'estetica*

- musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Giulio Einaudi editore, Turín.
- REY, Pepe (1999): "Divagaciones en torno a Velázquez y la Música", en *Velázquez y la Música*, Scherzo. Año XIV. n° 133, ed. Scherzo, Madrid.
- TORRENTE, Alvaro (1999): "Ópera y política", en *Velázquez y la Música*, Scherzo. Año XIV. n° 133. ed. Scherzo, Madrid.
- ORTIZ, Antonio, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y GALLEGO, Julián (1989): *Velázquez*, Catálogo de la exposición Velázquez, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, 3 de octubre de 1989 al 7 de enero de 1990.

DISFRAZ DE LUZ ANIQUILANTE

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO

- BROWN, Jonathan (1992): *Velázquez*, Alianza, Madrid. Trad. cast. de F. Villaverde.
- DEBRAY, Régis (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona. Trad. cast. de Ramón Herreros.
- DELEUZE, Gilles (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, Trad. cast. de J. Vázquez y U. Larraceleta.
- D'ORS, Eugenio (1993): *Tres horas en el museo del Prado*, Tecnos, Madrid.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1991. Trad. Cast. de E.C. Frost.
- GOMBRICH, Ernst (1998): *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid. Trad. Cast. de G. Ferrater.
- JUSTI, Carl (1999): *Velázquez y su siglo*, Istmo, Madrid. Trad. cast. de J. E. Nuño.
- LÓPEZ-REY, José (1998): *Velázquez, la obra completa*. Taschen, Colonia. Trad. de J. G. Pelegrin y B. Gómez-Rivas.
- MARAVALL, José Antonio (1960): *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Guadarrama, Madrid.
- MARÍAS, Fernando (1995): *Otras Meninas*, Siruela, Madrid.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987): *Velázquez*, Aguilar, Madrid.
- SERRES, Michel (1991): *El paso del noroeste*, Debate, Madrid. Trad. cast. de S. Mirkovitch.
- WHISTLER, James. M. (1998): *Whistler-Sickert*. Fundación la Caixa, Madrid.

LA PUERTA ABIERTA

ÁNGEL GABILONDO PUJOL

- ANGULO IÑIGUEZ, Diego (1999): *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo.
- BROWN, Jonathan (1995): "Sobre el significado de *Las Meninas*" en VV.AA., *Otras Meninas*, págs. 67-79.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1970): "El espejo de *Las Meninas*", *Revista de Occidente*, n° 92, noviembre, págs. 136-166.
- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- DEL CAMPO Y FRANCÉS, Angel (1989): *La magia de Las Meninas. Una iconología velazqueña*, Madrid, A. Z. y Colegio de Ingenieros de Caminos, 4ª ed.
- DELEUZE, Gilles (1979): "A quoi reconnaît-on le struc-

- turalisme?”, en *La philosophie au XX^e siècle*, Verriers (Bélgica), Ed. Marabout, págs. 293-329.
- DELEUZE, Gilles (1988): *Le pli. Leibniz et le baroque*, París, Minuit, 1988. Trad. cast. de José Vazquez y Umbelina Larraceleta, Paidós, Barcelona.
- DESCARTES, René (1996): *Le Discours de la Méthode, Oeuvres*, M. Charles Adam & Paul Tannery (eds), París, Leopold Cerf, 1898-1913, nueva ed. París, Centre National du Livre-Vrin, XI vols., t. VI, págs 1-78. Trad. cast de Risieri Frondizi, Alianza, Madrid, 1979.
- DESCARTES, René (1996): *Les passions de l'âme, Oeuvres*, t. XI, págs 291-497. Trad. cast. de José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Bové, Tecnos, Madrid, 1997.
- EMMENS, J. A. (1961): “Les Ménines de Velázquez: Miroir de Princes par Philippe IV”, *Nederlandsche Kunsthistorisch Jaarboek*, i 12, págs. 51-79. Trad. cast de Jean Claude del Agua, en VV.AA, *Otras Meninas*, págs. 43-66, 1995.
- FOUCAULT, Michel (1963): “Le seuil et la clef”, *Raymond Roussel*, París, Gallimard, 1963, págs. 7-20. Trad. cast. de Patricio Canto, Siglo XXI, Argentina, 1973, págs. 11-21.
- FOUCAULT, Michel (1966): “Les suivantes”, en *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, París, Gallimard, págs. 19-31. “Las Meninas” Trad. cast. de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, México-Madrid-Buenos Aires-Bogotá, 1978, págs. 13-25.
- FOUCAULT, Michel (1973): *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, París, Fata Morgana, 1973. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Trad. cast. de Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1981.
- FOUCAULT, Michel (1994): “Des espaces autres”, *Dits et écrits (1954-1988)*, IV vols., París, Gallimard. t. IV, (1980-1988), págs. 752-762.
- GARCÍA HERNANDEZ, Benjamín (1997): *Descartes y Plauto. La concepción dramática del sistema cartesiano*, Madrid, Tecnos.
- GRACIÁN, Baltasar (1995): *Oráculo manual y arte de prudencia*, José Ignacio Díez Fernández (ed.), Madrid, Temas de Hoy, 9ª ed.
- MARAVALL, José Antonio (1987). *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Alianza.
- MARIAS, Fernando (1995): “El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia”, en VV.AA. *Otras Meninas*, págs. 247-278.
- MARIN, Louis (1978): “¿Cómo leer un cuadro?”, en *Estudios de semiología (La lectura de la imagen)*, Madrid, Comunicación, págs. 121-135.
- MARIN, Louis (1981): *Le portrait du roi*, París, Minuit.
- PLATON (1986): *El Banquete*, Madrid, Gredos, 1986, págs. 143-287.
- SEBASTIAN, Santiago (1995): “Las Meninas: un retrato pedagógico con trasfondo político”, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, págs. 232-249.
- SNYDER, Joel (1995): “Las Meninas y el espejo del príncipe” en VV.AA, *Otras Meninas*, págs. 129-152.
- STEINBERG, Leo (1995): “Las Meninas de Velázquez”, en VV. AA., *Otras Meninas*, págs. 93-101.
- VV.AA. (1995): *Otras Meninas*, Fernando Marías (ed.), Madrid, Siruela.



Comunidad de Madrid

CONSEJERIA DE EDUCACION

ISBN 84-451-1669-X



9 788445 116692