



VELAZQUEZ

I

En el siglo XVII, que fue el de Velázquez, y parte del XVI, los sucesores de los grandes pintores del Renacimiento italiano, invadieron Europa. Evidentemente conservaban la habilidad manual de sus maestros pero, también es evidente la ráfaga de talento y conjunción de causas que dieron apogeo a los artistas del 400 y comienzos del 500, ya había pasado.

Consterna ver la caída vertical que padecen las artes italianas por ese entonces. Contando al Tintoreto como figura de transición, luego, la caterva de los Carracci, Guido Reni, Tiépolo, Zampieri, Piazzetta, llamados con acierto "manieristas", no hace más que acentuar enfáticamente los elementos espúreos que los renacentistas, con equilibrio y maestría, habían introducido en la pintura. Sus obras se resuelven en gamas de colores fáciles y repetidas, en desaforados juegos de escorzos, gesticulaciones teatrales, golpes de luz externa y violenta, traperíos enfáticos y, la cursi abundancia de joyas, oropeles y, sobre todo, los cascos legionarios son tantos que, de la cáustica crítica de los modernos, merecieron el calificativo de pintura "pompier". El único renacentista que tuvo verdaderos discípulos, fue Ticiano —Giorgione, el Greco, Rubens, fueron discípulos suyos—; en cambio, Rafael padeció los abusos de la imitación en todas las gradaciones y gamas posibles.

España fue uno de los campos más favorables a la expansión de la pintura italiana postrenacentista; tanto, que en la segunda mitad del siglo XVI llega a ser una moda, la cual avasalla a los mismos pintores españoles; se extiende hasta el punto de que Peter de Kempeneer, flamenco, establecido en Sevilla y allí llamado Pedro de Campaña, violenta las formas pictóricas de su patria para plegarse al postrafaelismo manierista.

Pero España no queda en la imitación. Las formas renacentistas importadas fueron pronto absorbidas por un fuerte proceso asimilativo. Aclaremos de paso y porque conviene a nuestro propósito, que la asimilación es lo opuesto a la imitación; ella incorpora los aportes externos a la unidad del viviente, enriqueciéndolo y abriéndole nuevas posibilidades. España vivía con savia

propia, llena de impulso interno que se movía hacia la posesión de toda la realidad, bien medida desde sus raíces hasta la cumbre sublime por la asombrosa capacidad metafísica del español: Su cultura se realizaba en la íntima conjunción Dios-hombre-tierra y así, todo en sus manos trasudaba un intenso sabor a profundidad de tierra transfigurada en hombre y de hombre visitado por la mano llagada del Señor que lo arma caballero y Santo. Fuerza y ternura resultan de ese doble encuentro.

En una cultura así, y en los momentos de su mayor pujanza, la imitación en pintura no iba a resistir mucho tiempo al espíritu propio del país. Zonas centralizadas en Valencia, en Madrid y sobre todo en Sevilla, muestran desde los comienzos del siglo XVII una verdadera efervescencia pictórica que fue, al mismo tiempo, renacentista en la técnica y vigorosamente española en la forma. El siglo XVI finaliza con Francisco Rivalta, el cual esboza, ya, una gama profunda, distinta de la italiana, en obras cuya factura sigue al postrafaelismo de Juan de Juanes; además el movimiento de sus figuras, aunque atenuado, se emparenta con el de los "manieristas". A continuación Ribera trabaja más en Nápoles que en España; con todo y a pesar de no prevalecer sobre las influencias del Caravaggio, su pintura muestra caracteres propios. Luego, con la congruencia de un organismo viviente que crece bajo el imperio de un impulso interno incoercible, se suceden, casi contemporáneos unos de otros, Espinosa, Pedro Orrente, Juan de Roelas, Castillo, Herrera, Francisco Pacheco de larga vida dedicada más a la enseñanza que a la pintura, inteligente y cultivado, seguro y maestro de Velázquez. Al cabo, brota Francisco de Zurbarán, fuerte, múltiple, con profundo sentido plástico de lo real, de los cuerpos y de la luz, de auténtico fervor religioso; en una palabra, intenso y distante en todo, excepto en los efectos de luz, de la ligereza manierista.

En medio de ellos, en Sevilla, nace y crece don Diego Rodríguez de Silva Velázquez; sencillamente: Velázquez. Era el año 1599. Cuando comienza el siglo XVII, grande en la cultura de España, Velázquez tenía un año de edad.

II

Cierta vez, el escultor Lorenzo Domínguez hojeaba un álbum, el cual presentaba las obras de Miguel Angel en orden cronológico. "Observe bien —me dijo mientras pasaba las hojas— la vida de Miguel Angel fue el drama de un gigante donde luchan sin tregua la habilidad manual y el artista. Aquélla fue extraordinaria en él y lo llevaba una y otra vez a un exceso de virtuosismo, el cual apagó en varias de sus obras la presencia de la materia y el volumen. Cuando lo advierte reacciona con la violencia que lo caracterizaba y volvía una vez más a confiar toda la fuerza ex-

presiva al volumen y la materia. Sus dos últimas 'Pietá' son un triunfo".

El camino de Velázquez es el mismo, en sustancia, pero se cumple de muy distinta manera. No lucha, sino que realiza su aptitud artística con decisión que opera en él a modo de un instinto seguro e incoercible. Admira y conmueve ver la honestidad con que desbroza su tarea de pintor y se mueve abriéndose paso a través de las abrumadoras desorientaciones de la pintura manierista plenamente aceptada en toda Europa como academia y norma. Un detenido análisis cronológico de sus obras nos deja la asombrada convicción de que Velázquez acaba la labor de depuración ya comenzada por los artistas españoles, sus contemporáneos. El llevó a cabo serena, tenaz y silenciosamente lo que la Escuela de París desde el año 1863 en adelante, realizó con tantas turbulencias, frente a las formas muertas de la Academia.

Las aptitudes artísticas de Velázquez son excepcionales. Creo no equivocarme si afirmamos que el grado a que él llegó, de íntima compenetración con la materia que trabajaba, el óleo, sólo lo alcanzaron durante el Renacimiento, Ticiano, Rubens y Rembrandt. Pudo hacer cualquier cosa, alcanzar éxitos fáciles y estruendosos al estilo de Caravaggio, en cambio, toma sendero estrecho, en profundidad, que va hacia la intimidad de la materia. Mira a fondo el color, la materia artística que tiene entre manos; la ama y se entabla entre su espíritu y ella un diálogo secreto, íntimo; la descubre como un todo vastísimo capaz de dar cantos de color insondables, poemas de matices exquisitos. El gozo que produce el murmullo de sus rosados, de sus verdes-grises-morados únicos, sobretodo de sus grises, llegan a límites que lindan con el dolor: Allí está la siempre ignota, el alma, un alma; allí está presente y casi palpable el ser, el que da calor y luz a todas las cosas, y no lo sabemos.

III

La penetración comprensiva que tenía del color, la tenía de las almas y las cosas. Velázquez cumple uno de los casos más altos de la agudeza metafísica que caracteriza al español cuando es de talento, la cual puede tomar cauce de arte si hay en ella mayor poder intuitivo que racionante.

Allí está la raíz de su excelencia. Posee callada aptitud para arrebatarse al alma del que posa ante él y transferirla al color. Velázquez ve. El retrato de la infanta Margarita, por ejemplo, es el estar de Margarita, para siempre, manifestada; Margarita niña e infanta, desplegada en color; mejor aún, nombrada como verbo radiante.

Aunque parece paradoja, esa aptitud explica su fracaso en los temas religiosos. Excepto "S. Pablo y S. Antonio en el desierto" (Museo del Prado), las obras de ese género, parecen anónimas a fuer de no poderse reconocer en ellas la maestría de Velázquez. Están lejos de la plena sazón de los retratos. Esta deficiencia se debe, precisamente, al respeto que profesa al tema. La explicación estriba en que, por una parte, la agudeza intuitiva canaliza fuertemente su entendimiento hacia la realidad visible, por otra, la reverencia al tema lo mueve a eludir la presencia excesiva del modelo con el fin de que el individuo concreto no sustituya a lo sagrado. Tales cuidados traban su pericia con un resultado doble: la resolución de la obra es débil, insegura y casi anónima; además recurre a medios espúreos para remediarla sin lograrlo como, por ejemplo, el exceso de paños y desafortunados pliegues con que llena el cuadro de "La coronación de la Virgen" (Museo del Prado). "Cristo y los peregrinos de Emmaús" parece más de Caravaggio que de Velázquez. En "Cristo atado a la columna" es muy visible la factura del Carracci y en "Cristo Crucificado" están patentes los rasgos del modelo.

Cuando trata temas mitológicos, el resultado es muy distinto. Se complace en someter a Neptunos, Mercurios y Bacos, al humorismo español. Basta citar el breve comentario al cuadro sobre Marte, que trae el álbum de la "Revista de Occidente" para tener una idea del juicio que esos falsos dioses encuentran en su espíritu veraz: "El dios de la guerra parece más bien desgraciado bajo su yelmo negro y dorado; el mostacho contribuye a ridiculizar más su aspecto que quiere ser heroico. El cuadro fue pintado para la Torre de la Parada".

A Venus es la única que trata con sencillo respeto; pero, en realidad, no ha enfocado a Venus sino a la mujer dando origen a un desnudo visto de espaldas, esbelta ánfora echada, fino y límpido, nada sensual.

En los retratos está el pleno Velázquez. No hay en ellos sólo magia de color porque sí sino, ante todo, el alma que hincha y regula la distribución de los planos cromáticos, los tonos y los matices como la virtud del alma real hincha al cuerpo y lo diversifica en miembros y accidentes. La expresión en Velázquez es exactamente eso: Viene desde dentro del color. De allí las variantes de sus pinceladas, unas veces largas, lacias y viriles; otras, breves, nacies de un fondo común, vibraciones virginales de un todo.

Pero está toda el alma: Ella, íntegra, no resuelta en pasiones. El nos da a Felipe IV, al solemne mendigo Esopo, al minorado Calabacillas, a Pablillos, a la infanta Margarita, al príncipe Baltasar Carlos, sobretudo al príncipe Baltasar Carlos, despojados de circunstancias, rescatados.

Sus obras son epifanías de la luz-fundamento-raíz que nos sostiene, y no lo sabemos, añoradas siempre con la voz de todas las nostalgias, de todas las desoladas angustias.

La Academia clasificó a Velázquez de naturalista porque había pintado muy bien la atmósfera en "Las Meninas" y en "Las Hilanderas". Sólo la consideración superficial de la obra de un pintor puede concluir diciendo que es un naturalista. La naturaleza y la pintura se realizan en muy distintos planos. El pintor dispone únicamente del color; esa es toda su materia. En cambio el color, en la naturaleza, es un accidente sumado a miríadas incontables de otros accidentes. La inspiración del artista ha de realizarse dentro de la amplitud y limitaciones de la materia artística de que dispone; en este caso, el color. La idea de Dios, en cambio, es infundida en una materia que es pura potencia, amplísima con respecto del caudal inconmensurable de formas que le comunican diversidad de ser y de maneras de ser.

Velázquez no es naturalista, es pintor, tal vez el pintor por antonomasia. Para resolver sus obras es tan artificial o artificioso como Policleto, Fidias o Picasso. Velázquez no copia la naturaleza; la revela.

IV

A través de su obra vemos sus pasos firmes hacia ese puro pintar, hacia la meta de una pura pintura que sea ella, limpia de recursos extraños.

De lo primero que se libra es de la gesticulación al estilo del Caravaggio, pintor que por ese entonces dominaba Europa y, por supuesto, también los primeros años de Velázquez. En la serie de cuadros, mal llamada "Bodegones" puesto que su temática se mueve dentro de las escenas familiares, encontramos con frecuencia brazos abiertos por el asombro, cejas levantadas, acompañadas de las consiguientes arrugas en la frente, de inconfundible cúneo caravaggiano. También se reconoce a Carracci en los excesos de luz externa con que quiere dar prestancia a las figuras principales de los temas religiosos. Además en el cuadro "S. Ildefonso recibe la casulla de manos de la Virgen", roza, apenas, la composición a lo Greco. Notemos que Velázquez padece dichas influencias de los 17 a 23 años de edad; ya, entonces, era contado entre los pintores de oficio.

Luego, el hermoso cuadro "S. Pablo y S. Antonio en el desierto" emerge esporádico en medio de su producción; su factura es indudablemente italiana, próxima a la de Ticiano. Lo pintó

en el lapso de tiempo que va de los 35 a los 40 años de edad, después de su primer viaje a Italia.

Y nada más. En toda su obra, salvo esos ensayos, Velázquez es original. Como Beethoven que después de dos sinfonías de gran discípulo, irrumpe con la tercera ya netamente suya, así el gran pintor español en cuanto se establece en el palacio real, a los 24 años de edad, tiene obras espléndidas e inconfundibles.

Difícil es ponderar los dos retratos de Felipe IV y el del infante don Carlos que pintó por esa época. Ellos comienzan, como dijo Heine, donde terminan las palabras. ¿Qué hay en la leve agudeza de los planos cromáticos que se resuelven en sobria armonía de rectas al descansar con firmeza en las diagonales del cuadro; en esa gama baja, a sordina, translúcida? Negro translúcido y terso como el de las inmensas noches de estrellas, rodeado por lilas que son verdosas y también ocre, apenas. Movimiento de matices revelatorios, se mueven con la fineza de los rumores de la noche. La luz es tenue, hasta llegar al advenimiento del rostro, diáfano.

Evidentemente la gama, la pincelada, la matización, animadas por dentro, siguen con fidelidad el carácter del retratado.

Mientras la plástica, en los cuadros mencionados, es leve, en el retrato de su hija, la esposa de Mazo, se hace densa y con relieve; en el de Juan de Pareja, su criado, vigoroso en todo — quizá la tela de más fuerza plástica— la pincelada se torna ancha, precisa pero siempre fluida.

Anotemos, por último, la equilibrada conjunción de sobriedad clásica y lirismo que corre por las venas de toda la obra de Velázquez.

Su lirismo se traduce en matización; ésta, vastísima en modulaciones —tenues urdimbres apenas perceptibles, intenso y contenido centellar de colores y luces— merecería un estudio especial. Son pocos los pintores anteriores o contemporáneos de Velázquez que matizan: Ticiano, el Greco, Rembrandt. Velázquez la lleva en aquella época a la mayor intensidad expresiva. El último de sus trabajos: "La infanta Margarita", sinfonía en rosas escarlatas y grises, es un puro centelleo de color. Los inimaginables grises de Velázquez, rumor de lilas que se aproximan a dorados, a verdes cálidos, a celestes delicadísimos. Pasan por la memoria el otro retrato, el de la infanta predilecta, conservado en el museo de Viena, en azules, grises y rosados, los del príncipe Baltasar Carlos, el del príncipe Felipe Próspero. Altas bellezas.

MARIO JOSE PETIT DE MURAT, O. P.

(En "Mikael", revista del Seminario de Paraná, año 11, n° 31, 1983)