

LA CREACIÓN POIÉTICA DE VELÁZQUEZ¹

José Villalobos



Este ensayo aborda el estudio filosófico de la pintura de Diego Velázquez, desde la perspectiva de una hermenéutica de sus pinturas que, comparándolas con otras creaciones poiéticas (música) y con la creación noética (filosofía), nos aproxime a la creación poética velazqueña y nos acerque al pensamiento de Velázquez sobre *mundo, hombre y Dios*.

This paper is concerned with the philosophical aspects of Diego Velázquez's painting. From an hermeneutic approach it can be assessed that when his paintings are compared with other artistic creation such as music, philosophy or poetry Velázquez's generic thought on the *world, man and God* may be placed in its proper perspective.

1. PLANTEAMIENTO FILOSÓFICO

No soy historiador del arte ni crítico de arte, ni de ello voy a atreverme temerariamente a ejercer en este artículo; mucho menos caeré en la grave falta de descubrir a teóricos del arte puntos de vista o cuestiones obvias que no se habían señalado o explicado. Intentaré tratar la creación plástica de Velázquez como creación poiética:

- 1) Con qué medios percibe la mirada velazqueña; qué intención la dirige.
- 2)Cuál es su proceso creador; qué resultados obtiene.

Y todo esto visto desde los principios filosóficos; aquí me encuentro en terreno más conocido, moviéndome más cómodamente. Veamos de modo breve, pero más analíticamente, nuestro planteamiento.

Existen tres posibles modos filosóficos de estudiar el hecho de la pintura velazqueña:

En primer lugar está el punto de vista *histórico*, que toma la pintura velazqueña como producto cultural del s. XVII, e intenta hallar en él las ideas filosóficas o el pensamiento en general. De esta forma, puede reconstruirse la concepción del mundo de Velázquez. Es tópico ese pensamiento de que las obras de arte «expresan» algo esencial de su época: expresan el espíritu de la época *-Zeitgeist-*.

Un segundo modo es el punto de vista *estético*; esto es, siguiendo los tratadistas de arte de su época, muchos de ellos pintores, averiguar las ideas estéticas que Velázquez plasmó en sus cuadros. Así obtendríamos las tesis filosófico-estéticas de Velázquez.

Resta un tercer modo, que es el que seguiremos: acercarnos al hecho de la creación poética de Velázquez, compararla con otras creaciones poéticas (por ejemplo la musical) y con la creación noética que es la filosofía. Es una *hermeneútica* de los cuadros de Velázquez (del «mundo de la vida» que aparece en sus cuadros) desde los problemas de toda filosofía (mundo, hombre y Dios), lo que nos aproximaría a lo que se podría llamar el pensamiento de Velázquez sobre mundo, hombre y Dios.

Pero como Velázquez no habló ni escribió, no podemos encontrar «*in actu signato*» su pensamiento; por ello debemos buscar su filosofía implícita sobre mundo, hombre y Dios («*in actu exercito*») en primer lugar en lo único explícito que son sus cuadros.

También nos serviremos de las creaciones de sus contemporáneos:

-La expresión literaria de Cervantes, Gracián o Quevedo.

-La música de Monteverdi y los prólogos a sus libros de madrigales.

-Los escritos de Galileo, Descartes, Pascal o Leibniz.

Por último, otra fuente de mucha utilidad para nuestra investigación, además de las cuatro cartas de Velázquez que han llegado a nuestro conocimiento y alguna que otra anécdota histórica, es lo que deja traslucir el inventario de libros de su biblioteca, que estudió Sánchez Cantón². La biblioteca particular de Velázquez estaba compuesta por 154 libros; lo que en su época suponía una copiosa biblioteca. Y nos explicita no sólo los gustos que configuran la formación cultural de Velázquez, sino también los instrumentos conceptuales de los que se sirvió para los temas y composición de sus lienzos.

No se ha podido despejar la duda sobre si los heredó de su suegro Pacheco –cuya biblioteca se conoce que era muy extensa– o si bien los adquirió personalmente. Tampoco se puede constatar si los leyó o no y así rastrear las huellas que dejaron en su formación. Así se han intentado diversas clasificaciones de los libros y en alguna de ellas se echa en falta que no hubiera en ella libros de humanidades, destacándose la presencia de obra científicas: sobre matemáticas, mecánica, anatomía, perspectiva y óptica. Así Maravall³ concluye:

«El repertorio de libros no es el humanista, sino que [...] se orienta hacia una preocupación moderna, buscando un conocimiento científico de la naturaleza y del hombre»,

empeñado en destacar la «modernidad» de Velázquez; y por ello lo quiere emparejar con los creadores de la ciencia moderna (en efecto, existe en la biblioteca de Velázquez –con el n° 138– el *De revolutionibus* de Copérnico).

Incorre en su apreciación en un anacronismo histórico, porque en el s. XVII no hay separación entre lo que llamamos ciencia positiva y ciencias humanísticas. Las ciencias positivas (física, química, etc.) empiezan a separarse de la filosofía a finales del s. XVIII y ésa es la situación actual. De ahí que Galileo no sea físico, sino filósofo natural; Newton, astrónomo, sino filósofo natural; Descartes no es matemático, sino filósofo; Leibniz no es ingeniero, sino filósofo. Será después cuando se diferencian las aportaciones científico-positivas por un lado y las científico-filosóficas por otro.

Deducimos, por ello, del catálogo de libros de su biblioteca que Velázquez era un hombre culto que *conocía la filosofía de su tiempo* (en el sentido unitario de toda la ciencia); usando además los idiomas español, latín e italiano (por ejemplo, el nº 135 de su catálogo es un vocabulario castellano-toscano).

2. UT PICTURA POESIS / UT MUSICA POESIS

Hay que *hacer hablar* a Velázquez, y como sólo podemos hacerlo en lenguaje implícito, partiremos de la siguiente hipótesis interpretativa. Para Platón la pintura es una especie de mudez y silencio, frente a la poesía, que es declaración y palabra. Ortega⁴ comenta esto así: «mas como la pintura presenta el objeto mismo y no una referencia verbal a él según hace la poesía, no hay ningún otro arte en el que se contraponga más lo manifiesto y lo silenciado»; sigue diciendo: «esto trae consigo que el contemplador suele contentarse con lo que el cuadro entrega desde luego y sin más. No hay arte que invite tanto a que nos quedemos inactivos delante de sus creaciones»; y termina: «Este mutismo general de la pintura se acentúa más aún en Velázquez».

Husserl ha destacado en las *Investigaciones lógicas* que para la indagación filosófica los objetos «son dados en vestidura gramatical para que puedan ser significativos»; y nos alerta de que «los juicios que pertenecen a la esfera intelectual superior, sobre todo a la científica, casi no pueden llevarse a cabo sin expresión verbal». No otra es nuestra tarea en esta conferencia –y por ello nos urge interpretar los cuadros de Velázquez en «vestidura gramatical»–, que se exprese en palabras.

En primer lugar acudiremos a un tópico retórico de la «Epístola a los Pisones» de Horacio (verso 361), muy conocido en el s. XVII: «*ut pictura poesis*» –la poesía es como la pintura–, en que se fija la relación de semejanza entre estas dos artes: el arte de la palabra y el arte del color. Esa relación de semejanza nos llevará a *hacer hablar* a Velázquez.

Pero hemos de completar esta tesis retórica ya que los versos horacianos inmediatamente anteriores hablan de los yerros en música y en poesía que dice perdonar en el tocador de cítaras cuando ejecuta una composición larga o en el rapsoda cuando recita un poema extenso; con lo que Horacio está comparando la poesía con la música, que a su vez comparará después con la pintura. Hay pues una relación entre poesía, pintura y música. En los versos posteriores al verso 361 dice que la poesía (y nosotros interpretamos que también la pintura y la música) no tolera la mediocridad: «siendo el único objeto de un poema recrear el espíritu, a muy poco que abata el alto vuelo, se despeña». Dentro de estas coordenadas habremos de movernos.

En segundo lugar acudiremos a la conocida polémica sobre la primacía entre palabra y música, que en el s. XVII tomaría un auge considerable. Las teorías del Renacimiento defienden la supremacía de la música sobre la palabra («*l'armonia fosse signora dell' orazione*»; en la polifonía la palabra se hace ininteligible detrás de la armonía contrapuntística). Frente a ellas, Monteverdi defiende que la palabra es el principal objeto del compositor, con lo que destaca el papel expresivo o narrativo de la música –expresión de «afectos»–. Monteverdi⁵ ha escrito: «que la oración sea la patrona de la armonía y no la sierva» (prólogo al Libro V de Madrigales o Apéndice de su hermano Giulio Cesare a los *Scherzi Musicali*). Monteverdi escribe su música en «*stile rappresentativo*», lo que supone que la música es un «recitar cantando»; como después escribiera Salieri, «*prima la parola, e poi la musica*». Podríamos hacer el siguiente silogismo:

Ut pictura poesis
Poesis ut musica
Ergo pictura ut musica

Con lo que tenemos la posibilidad de *hacer hablar* a la pintura de Velázquez a través de la música de Monteverdi, que incluso la ha justificado en «vestidura gramatical» en sus prólogos y apéndices a sus composiciones.

De lo dicho, en tercer lugar, tendremos confirmación en la tesis de Hegel (*Lecciones de historia de la filosofía*) en que estudiar el producto cultural que históricamente es la filosofía (*noesis*) ha de ser distinguido de los demás productos culturales: el ético-político (*praxis*), el artístico (*poiesis*) y el religioso (*agape*). Hegel ve la profunda relación que existe entre todos esos productos culturales tal como se presentan en la historia. Si historiásemos desconectado el pensamiento de los demás, no sería completa nuestra investigación hasta relacionarlo con la política, el arte, la música y la religión.

En conclusión, en el caso de la pintura de Velázquez hemos de relacionarla especialmente con la ciencia y la música; y llegaremos a la cosa misma que es la pintura velazqueña viendo en ella, por su radicalidad, un símbolo de la condición humana. Tengamos en cuenta que Velázquez pinta *Las Meninas* en 1656, Cervantes escribe *El Quijote* en 1605, Monteverdi compone *L'Orfeo* en 1607 y Leibniz escribe sus *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* en 1704 (serían editados muy posteriormente).

Nuestra tarea será realizada en dos grandes apartados:

- 1) la *mirada* velazqueña
- 2) el proceso velazqueño de *creación*.

3. LA MIRADA VELAZQUEÑA

El pintor ve la realidad que se le aparece y su percepción visual es inteligente, ya que el hombre es un todo. ¿Cómo era la *mirada* velazqueña? ¿Cuál era su percepción inteligente o su intelección sentiente de la realidad? ¿Qué hace a una mirada ser artística, poiética o creadora? Una teoría de la percepción (visual, sonora, táctil...) está a la base de toda filosofía del conocimiento.

Platón habló de «*philothemon*» –amigos del mirar– e incluyó entre ellos a los filósofos (amigos de mirar la verdad), pero quizás sea más directo aplicárselo a la pintura. Como ha dicho Guardini⁶, «el pintor, al captar la esencia de la cosa, se capta a sí mismo». La mirada de Velázquez cambia las cosas, pero las cosas cambian su mirada. Este proceso ocurre también en la mirada filosófica, la musical, la poética, etc... En la mirada, para Guardini [*op. cit.* pág. 231], «la cosa adquiere una nueva plenitud de sentido, y recíprocamente en la cosa llega el hombre a la conciencia y desarrollo de sí mismo». Es una mirada radical, esto es, quiere ver toda la realidad desde su origen: una mirada «*more radicale*».

En cierto modo esta mirada «*more radicale*» en Velázquez ha sido señalada por algunos intérpretes; no se le escapó a la aguda sensibilidad de Ortega, ni en su estela discursiva a Maravall o Ramón Gaya.

Ortega se plantea la idea de pintura de Velázquez –lo que en nuestro lenguaje llamamos mirada poiética–. Para Velázquez, según Ortega [*op. cit.* p. 43-45], «la pintura no es un oficio, sino un sistema de problemas estéticos y de íntimos imperativos». Así, por ejemplo, los

cuadros mitológicos velazqueños parecen extraños en su representación, pues no acompaña al mito en su fuga de este mundo; por el contrario,

«Velázquez busca la raíz de todo mito [...]. No es, pues burla, parodia, pero sí es volcar del revés el mito y en vez de dejarse arrebatar por él hacia un mundo imaginario obligarlo a retroceder [*Rückgang*] hacia la verosimilitud».

Velázquez no acepta la tradición artística para la cual la pintura es el arte de representar inverosimilitudes. Se trata de una nueva idea de pintura –diríamos «more radicale»– ya que es una vuelta al origen de la cosa misma, en este caso la mitología.

Ese *retroceder hacia la raíz* lo interpreta Ortega [*op. cit.* p. 73-75] desde su método de la razón vital. Cuando Velázquez está pintando, los dedos que dirigen el pincel «son 'dita pensosa', dedos meditados, llenos de preocupaciones, donde se condensa toda la electricidad de su existencia». Es la vida, la existencia de Velázquez la que servirá de clave del «enigma» velazqueño; y esta búsqueda no es conceptual sino real: «no es del *logos*, sino de la cosa misma».

Un cuadro es *algo más* que la materia textil del lienzo o la química de los colores, «un cuadro es un fragmento de la vida de un hombre»; lo que llama Ortega «reviviscencia» de los cuadros. Por ello, frente a la mera contemplación estética, es necesario analizar la contemplación «vital» del cuadro, diríamos nosotros contemplación filosófica. Ahora bien, no son excluyentes, sino que una implica necesariamente a la otra: la visión estética es siempre histórica –lo sepa o no– y la visión histórica es siempre estética.

Maravall en su libro *Velázquez y el espíritu de la modernidad* se acerca también a una interpretación «*more radicale*» de la creación plástica velazqueña.

Para Maravall la mirada velazqueña [*op. cit.* pp. 47-50-53-55] «se hace cuestión de la pintura»: la pintura no es dibujo y color que se confunde con la representación del objeto, sino que renuncia definitivamente a esa pretensión de realismo. Hace un paralelismo de Velázquez con la ciencia moderna (Galileo, Descartes): así como para la física moderna aprender la realidad no es describir en sustancia y accidentes un objeto, sino formular las relaciones de medida y cálculo; en Velázquez no es copiar o imitar la realidad, sino reducir (*Rückgang*) a los elementos que pueden ser recogidos en la composición del cuadro. De ahí que recuerde la frase de Gracián respecto a que Velázquez «se valiese de una invencible inventiva» para pintar a lo valentón, esto es con manchas de color. Por eso está de acuerdo con la tesis de Ortega que se opone al verismo realista.

Maravall [*op. cit.* p. 59] acepta la propuesta de Mengs de que Velázquez «pintó la verdad, no como ella es, sino como parece». La realidad como aparición (fenómeno, objeto) supone alguien (sujeto) a quién aparece, que es tan activamente necesario como aquello que aparece. Frente a la teoría del conocimiento de origen tomista, Velázquez parece ser partidario, según Maravall [*op. cit.* p. 67], de la teoría del conocimiento de la física moderna que parte de la experiencia empírica. Esta categoría de mirar cognoscitivamente la realidad tal vez la pudo ver Velázquez en el libro de Marco Antonio Camos (nº 69 de su biblioteca) *Microcosmía o gobierno universal del hombre cristiano*.

Velázquez modifica, pues, la mirada pictórica. Los renacentistas miran las cosas con la pretensión de ver detrás de ellas, porque ocultan su verdadero ser. «Velázquez –según Maravall [*ibid.* p. 69]– desaloja la sustancia del mundo de los cuadros y se reduce a pintar una realidad funcional de fenómenos». Velázquez capta en las cosas lo que en ellas hay de ele-

mental y primario [op. cit. p. 131]; y tenemos que interrogar directamente a sus cuadros ya que no disponemos de otras fuentes explícitas. Dice [ibid. p. 132] que «Velázquez pretende aprender lo humano que no es más que humano, lo natural que no es más que natural en su estado puro y elemental». Nosotros podríamos decir que es un planteamiento fenomenológico husserliano de atenerse a lo dado. Maravall habla de «dato positivo» [ibid. p. 135] y de «empíricamente dado» [ibid. p. 148], pero sería mejor comprenderlo desde la fenomenología, que nos lleva a interpretar «*more radicale*» la pintura velazqueña.

Ramón Gaya en su obra *Velázquez, pájaro solitario*⁷ escribe un ensayo sugeridor y penetrante sobre la posición de Velázquez frente a su arte, señalando la peculiaridad radical de la pintura velazqueña.

Reprocha a Ortega que se equivoque, no porque no entienda de pintura, sino porque se abandona a la crítica de arte «olvidando en cambio preguntarse por la índole central, inicial, original, del misterio creador» de Velázquez [op. cit. p. 36]. Desde su obsesiva inquina a los críticos de arte, Ramón Gaya opone la crítica de arte que versa sobre lo meramente estético, a la filosofía que se pregunta por la raíz de la creación pictórica. Para Gaya, Ortega cae en el error de «confundir lo que sucede en arte con el ser del arte [...], lo que es simple acción con lo que ha de ser vida».

La oposición entre creación y arte, creador y artista existe. Gaya recuerda [op. cit. p. 47] que «el arte no es más que un hermoso lugar de paso, un estado [...] que el artista creador, el creador, siente muy bien que debe dejar atrás». La creación, para el artista creador, no es una tarea –algo que hace–, sino sustancia suya, su ser; es llegar a lo más hondo, a su raíz, a lo más radical y originario del hombre, dejando a un lado las adherencias superficiales de su hacer frente a la desnudez de su ser.

Concluye [ibid. p. 49], en su espléndida prosa, que

«al enfrentarnos con Velázquez lo que más desconcierta es, sin duda verle desaparecer, no ya detrás de su obra, sino con su obra, o sea, verle irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera».

Como dice en otro sitio [ibid. p. 121]: «el arte de retroceder [*Rückgang*] al hombre, retroceder hasta sí solo, hasta el hombre solo». Es el retroceso o vuelta a la raíz de lo humano.

Ramón Gaya, como exquisito pintor que es, hace una sutil precisión al proceso creador velazqueño; observa que en Velázquez existe un «golpe de vista único» frente a la realidad.

La pintura ha dispuesto de tres actitudes distintas frente al mundo visible [op. cit. pp. 55 y 99-100]:

1) La actitud analítica y calma que adoptará ante las cosas, lo que llamamos naturaleza muerta o bodegón.

2) La actitud distanciada y panorámica que adoptará ante el paisaje.

3) La actitud intensa fraterna que adoptará ante la figura humana, el retrato.

Pues bien, en Velázquez la realidad

«ha sido simultáneamente vista y comprendida por él como bodegón, como paisaje y como figura, es decir, con atención humildísima, con amoroso despego, con entrañable proximidad. Es así como se produce ese abrazo suyo absoluto».

Es la actitud más parecida a la actitud filosófica de mirada amorosa, pobre y desnuda⁸.

4. VELÁZQUEZ Y LOS AFECTOS

Veamos ahora el modo de posarse la mirada velazqueña sobre los diversos temas; y en primer lugar el tema del hombre que será analizado en relación a los «afectos», tema tan del s. XVII, marcando un paralelismo con la música de Monteverdi más que con la filosofía de Descartes como es usual.

La tesis de que Descartes reduce el pensamiento a pura racionalidad y Velázquez reduce la pintura a pura visualidad, expresada por Ortega [*op. cit.* p. 47] nos parece insuficiente. La razón pura cartesiana –el *cogito*– incluye lo intelectual pero también, como afirmó explícitamente Descartes, otros aspectos de la razón como son el sentimiento, la voluntad, etc... Aparte de que escribió un tratado denominado «*Las pasiones del alma*» (1649) en el que trata detenidamente las pasiones o afectos humanos. Una traducción al latín de este libro, *Passiones animae*, realizada en 1650, podría haberla leído Velázquez, ya que conocía el latín.

Creo más conveniente el paralelismo de Velázquez con Monteverdi. La novedad que supuso la tesis monteverdiana de que la música debe «*muovere gli affetti*» –mover los afectos– y no sólo consistir en un ejercicio de técnica contrapuntística, tiene que ver con lo que expresan los cuadros velazqueños. Tenemos la ventaja de que Monteverdi expresó estas teorías en «*vestidura gramatical*» en los prólogos y apéndices escritos en la edición de sus libros de música.

Hay que remontarse a las discusiones de la «Camerata» del conde Bardi en Florencia (quizás paralela a la Academia humanística de Pacheco) en que se reunían los músicos de finales del s. XVI y de la que era máximo animador Vicenzo Galilei, autor del libro «*Diálogo de la música antigua y de la moderna*» (1581). Allí se define la tesis de la supremacía de la música monódica («*stile moderno*») sobre la polifonía renacentista («*stile antico*»). La monodía era un intento de volver (*Rückgang*) a la música griega, pero que de hecho es un paso adelante en la historia de la música.

Monteverdi va a recoger estas teorías, designando como «*seconda prattica*» esa nueva música; de modo intuitivo, y por resumir, valgan las palabras escritas en el prólogo de *L'Orfeo* (1607) para el personaje que es la Música:

«Yo la Música soy, y con dulces acentos
sé calmar los turbados corazones,
y ora de noble ira, ora de amor,
inflamar puedo las más heladas almas».

Pensamos que sustituyendo música por pintura en el verso anterior estaríamos *haciendo hablar* a la pintura de Velázquez.

Me arriesgo a mantener este paralelismo de Velázquez con Monteverdi por dos razones:

La existencia de un libro del teórico de la música Johannes Lippius (1585-1612) en su biblioteca (nº 22 del inventario) en que se avanza ya las tesis que defenderá la «*seconda prattica*».

Velázquez tiene que oír hablar de Monteverdi en alguna de sus dos estancias en Venecia (1629, 1649), ciudad en la que Monteverdi (que muere en 1643) era maestro de capilla de San Marcos.

En primer lugar, Johannes Lippius escribe una obra llamada *Synopsis musicae novae* (publicada en 1612) que es posiblemente la obra existente en la biblioteca de Velázquez.

Lippius era discípulo de un famoso músico teórico, Giuseppe Zarlino –maestro de capilla en San Marcos de Venecia en 1565– que se mueve en el horizonte teórico del «*stile antico*» y por ello es criticado posteriormente por V. Galilei. Zarlino se ocupa de las leyes interválicas del contrapunto propio de la música renacentista. En el *Cinquecento* una teoría musical era verdadera si respetaba el orden natural, que era un orden matemático que se encontraba en los intervalos de notas, que eran tan sencillos y racionales como la naturaleza.

Ahora bien, Lippius vive la transición de la música modal a la música tonal; y por ello deja a un lado el contrapunto (intervalo) y busca la combinación de acordes, con lo que ya está claramente imbuido de la nueva mentalidad; amplía el concepto de la «*trias harmonica*», lo que hoy se llama en Armonía ‘acorde perfecto’ (un sonido fundamental, una tercera y una quinta justa), que para Lippius guardaba un simbolismo teológico que era el equivalente musical de la Trinidad Divina.

Para Lippius la música es una ciencia matemática que ejerce influencia espiritual sobre el hombre; así los acordes mueven al hombre moderadamente hacia el encuentro con Dios. Además el texto es parte importante de la escritura musical, ya que la música debe expresar los afectos de las palabras.

Sin duda, Velázquez leyó este libro de su biblioteca y conoció sus tesis; además, porque le proporcionaba armas para el reconocimiento de la «nobleza de la pintura». La música es la disciplina o arte liberal del *Quadrivium* más teórica, figurando junto a disciplinas matemáticas, y puede ser usada por Velázquez para elevar a la pintura desde ser arte mecánica (artesano) a arte liberal (artista)⁹.

Veamos la segunda razón. Monteverdi, creador de la ópera *L'Orfeo* (1607) representa en los diversos Carnavales de Venecia su ópera *Il ritorno di Ulise in Patria* (1640) y *L'Incoronazione di Poppea* (1643). Es imposible que Velázquez en sus estancias venecianas –moviéndose en círculos artísticos– no llegara a conocer la música de Monteverdi, y que además no cayera en la cuenta de la adecuación con su propio modo de concebir la pintura («*Stile rappresentativo*» y temas mitológicos e históricos).

Monteverdi hace que la palabra sea señora de la música, es decir, que la palabra cantada (*recitare cantando*) narre una historia que puede ser oída por el oyente. Es la base de su «*stile rappresentativo*», ya que para Monteverdi (en el apéndice al Libro V de madrigales) «el moderno compositor fabrica sobre los cimientos de la verdad»; esto es, la música es expresión verdadera que mueve los afectos y no sólo composición técnica (contrapunto); como ha dicho Jordi Savall¹⁰: «la pintura de las pasiones se vuelve absolutamente prioritaria». La música tiene que ser expresión verdadera que conmueve «*l'animo nostro*»; el canto estético, la composición de una melodía o contrapunto, están al servicio de la expresión de los afectos (sentimientos o pasiones).

No entiendo la repetida afirmación de Ortega [*op. cit.* p. 42 y p. 239] de que los personajes de Velázquez no expresan ninguna emoción y sus cuadros no tienen efectos conmovedores. Pienso por el contrario, en correspondencia con lo que hace Monteverdi en música, que los cuadros velazqueños ejercen –sin saberlo antes de sus viajes a Italia, sabiéndolo después– el estilo representativo de los afectos. No vale el conocido temperamento flemático de Velázquez –del que se hace eco incluso el rey Felipe IV¹¹–, pues este temperamento lo que hace es dulcificar serenamente los sentimientos.

Velázquez tuvo que haber oído hablar de la música polifónica de Francisco Guerrero, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla (muerto en 1599, el mismo año del nacimiento

de Velázquez) porque acudía a la Academia de Pacheco y del que había hecho un retrato en el «*Libro de descripción de verdaderos retratos*», u oír su música en la catedral hispalense siendo joven. Por eso pudo comparar esta música renacentista con la música barroca que se hacía en la corte madrileña.

Velázquez tiene que haber tratado con Juan Hidalgo (arpista de Felipe IV desde 1632 y después maestro de la Capilla Real). Hay un dato biográfico que los une: a saber, Hidalgo escribe la ópera *La púrpura de la rosa* –con libreto de Calderón de la Barca– para la celebración de la Isla de los Faisanes, aunque no se representará hasta un año después de la muerte de Velázquez (1660). Hidalgo –el gran músico español del s. XVII– intenta adaptar el estilo recitativo de la ópera veneciana a la lengua española. Se recoge en la «Loa» que le sirve de prólogo¹²:

«... ha de ser
toda música que intenta
introducir este estilo,
porque otras naciones vean
competidos sus primores»

Los cuadros velazqueños representan historias o narraciones, de los que los críticos de arte fijan sus datos históricos y sus hipótesis para reflejar el argumento del cuadro, y sus personajes mueven nuestros afectos o sentimientos.

Escogemos la cabeza del aldeanillo que tenía contratado, al decir de Pacheco [Maravall, *op. cit.* p. 35], para aprender a pintar retratos. Ese niño aparece en la «*Vieja friendo huevos*» (Edimburgo) portando una botella y un melón, con mirada *indecisa* –que no se cruza con la de la vieja– como no sabiendo dónde colocar lo que lleva en sus manos. Es una acción que expresa movimiento, pero con una quietud que desconcierta al contemplador, en el que el fondo oscuro destaca a los personajes iluminados.

Ese niño reaparece en la «*Adoración de los reyes magos*» (Museo del Prado) con mirada *sorprendida* ante la escena extraña de tres personajes aristocráticos en un pesebre de una pobre casa. ¡Cómo no, aparece en «*El aguador de Sevilla*» (Londres)!; que tiene un rostro *circumspecto* ante la copa de cristal –que a Ramón Gaya le ha sugerido alguno de sus mejores cuadros– que le ofrece el aguador como si no estuviese seguro que es para él. O la mirada *pícaro* del niño de «*El almuerzo*» (L'Ermitage) que lleva la botella de vino a los comensales –botella idéntica a la de la «*Vieja friendo huevos*»–.

Son obras de su primera época, pero después de su primer viaje a Italia siguen apareciendo de modo más consciente personajes que mueven los afectos, por ejemplo «*El niño de Vallecas*» (1636) con su sonrisa *boba*, pero apacible y entrañable; o el retrato de «*Pablo de Valladolid*» (1639); para culminar en los retratos posteriores al segundo viaje como el de «*Juan de Pareja*» o «*Inocencio X*», con sus insondables miradas.

5. VELÁZQUEZ Y EL HOMBRE RELIGADO

Un segundo tema que se abre a la mirada velazqueña es el tema religioso, del que pintó poca cantidad pero de máxima plenitud. Sus contenidos son de máxima complejidad

pues en él interviene la cosmovisión religiosa de Velázquez. Una vez aquí la ausencia de toda palabra o gesto conocidos es descorazonador. Puede aventurarse sin riesgo que era un creyente según la Reforma Católica como cualquier hombre ordinario de finales del s. XVII.

Queda noticia de su visita a Loreto desde Venecia, Ferrara y Cento, antes de llegar a Roma en 1630, de la que Gállego afirma [*op. cit.* p. 80]: «que seguramente –como Descartes– por razones devotas», ya que Loreto es un renombradísimo santuario de la Virgen. Si Velázquez no habló, Descartes sí hizo escritos y declaraciones sobre su peregrinación a Loreto.

Descartes tiene un sueño la noche del 10 de noviembre de 1619 en el que se le revela la «*scientia admirabilis*» que será fundamento de su «*mathesis universalis*» y con ello de toda la ciencia moderna. En agradecimiento, como ferviente católico que es, hace promesa de ir de romero al santuario de Loreto. Años después, en 1620, escribe Descartes¹³: «*j'ai commencé à comprendre le fondement d'une invention admirable*». No cumplirá su promesa hasta 1621. ¿Por qué Velázquez no habría hecho este viaje como peregrinación?; su visita era artística y él solía visitar a los pintores en cada ciudad, y allí no trató con ningún pintor.

Vamos a detenernos en «*El Crucificado*», pintado hacia 1631 o 1632, después del viaje a Italia, en el que aparece esa extraña invención iconográfica del pelo caído que oculta la cara. Velázquez parece haber concentrado todo lo que sus ojos han visto y sus oídos han escuchado. Siempre me ha gustado la expresión lingüística con que la mujer de Bach ha descrito los ojos del compositor: «*ojos oyentes*», y quiero aplicársela al Velázquez del Crucificado. Todas las oraciones y plegarias que un pueblo creyente puede elevar a su Dios están ahí, y Velázquez tiene unos «*ojos oyentes*» alertas a plasmar esas palabras. Paul Claudel escribe un libro sobre pintura (hay un capítulo sobre pintura española que habla de Velázquez) al que titula *L'oeil écoute* («El ojo escucha»). Quiero ver a Velázquez en ese Cristo con una mirada que no sólo ve sino que oye palabras que expresan la religación o unión del hombre con Dios.

En la biblioteca de Velázquez hay un libro (nº 67 de su inventario) de Lucas de Soria, titulado *De la Pasión de Nuestro Señor*, allí hallaría motivos de reflexión; además, la religiosidad de la Reforma católica impregnaba la vida social del s. XVII español.

Es un Cristo que está en el tormento que es la muerte de cruz, y sin embargo destella quietud en la paz, con parecido a obras de su admirado Martínez Montañés, como el «*Cristo de la Clemencia*» o el rostro del «*Señor de Pasión*». Una quietud y silencio, que dan confianza en la salvación al que vaya a orarle (reflejo de las tesis de Tirso de Molina, Calderón de la Barca o Quevedo) y que revelan que el mal no viene de Dios y por eso no hay que justificar a Dios (tesis reflejadas en Pascal o Leibniz).

No me extraña que a un hombre atormentado en su fe, como es Unamuno¹⁴, le haya dado ocasión este cuadro para ese largo poema que es «El Cristo de Velázquez». Destaquemos algunos rasgos poéticos:

1º) Detengámonos en estos versos [p. 88]:

«... Aquí encarnada
en este verbo silencioso y blanco
que habla con líneas y colores, dice
su fe mi pueblo trágico. Es el auto
sacramental supremo, el que nos pone
sobre la muerte bien de cara a Dios».

La metáfora «verbo silencioso y blanco» es paradójica: una palabra que es silencio pero que habla con líneas y colores. La pintura como palabra (*pictura ut poesis*); la pintura habla, y con tal extensión que es todo un auto sacramental. E insiste posteriormente [p. 123]:

«... y ese cántico callado
-música de los ojos su blancura-».

Unamuno no se detiene en los aspectos cuantificables de arte y técnica del cuadro, sino que es inspirado por lo impensado del mismo, sobre lo que considera digno de ser preguntado. De ahí que el color blanco del cuadro sea «música de los ojos», paradójico modo de expresar lo abismal de lo poético.

2º) Detengámonos en este otro verso [p. 89]:

«... mas este hombre asentado [...] te vio como si a Apolo, con el alma sólo atenta mirando abastecerse con la clara visión: que es la del arte la escuela de la eterna endiosadora».

La mirada de Velázquez está atenta a llenarse («abastecerse») con la visión que cambia la realidad de un hombre torturado en un Apolo («endiosadora») pero que a la vez queda subyugado por el crucificado. Transformador y transformado; Velázquez transforma la realidad en el arte y queda transformado él mismo por el arte.

3º) En tercer lugar, Unamuno incluye una cita de San Pablo como epígrafe de su obra (I Corintios, VI,13): «Y el Señor para el cuerpo». Unamuno se fija en el cuerpo desnudo, que desde los griego es el canon de belleza del hombre y de la naturaleza, ya que es espiritualizado por el Señor y en él se enseorea Dios mismo. También cita el *Cantar de los Cantares* (V Romanos, 10): «mi amado es blanco».

Ya dentro del poema dice lo siguiente [pp. 94- 95]:

«Blanco tu cuerpo está como el espejo del padre de la luz, del sol vivífico; blanco tu cuerpo al modo de la luna que muerta ronda en torno de su madre nuestra cansada vagabunda tierra; blanco tu cuerpo está como la hostia del cielo de la noche soberana, de ese cielo tan negro como el velo de tu abundosa cabellera negra de nazareno».

La referencia al blancor del cuerpo del Crucificado está relacionado en el poema con la luz del sol y con la luz de la luna. El hombre muerto en la cruz es Dios mismo y el hombre mortal está religado con Él. Esto es, el hombre está dirigido «hacia» Dios y

en ello encuentra la raíz de su condición de hombre. Por ello no es de extrañar que Unamuno esté haciendo alusión, a nuestro parecer, a la teoría de los padres griegos sobre la *theosis* (deificación), en referencia al retrato del Dios Crucificado velazqueño. Dice el verso [p. 99]:

«Tú al retratar a Dios nos pregonaste
que somos hombres, esto es: somos dioses».

6. VELÁZQUEZ Y LA REPRESENTACIÓN

La representación de la realidad –del mundo– es el tercer tema velazqueño. La representación (*Vorstellung*) es un tema clásico de la filosofía, ya que el conocimiento de la realidad ha de ser necesariamente representativo, y desde luego es el tema básico de la pintura. Es ineludible ver los aspectos representativos o plásticos de la pintura (color, dibujo, composición) de Velázquez.

Veamos, primeramente, los problemas de la representación; trataremos los relativos a la representación del espacio. Por ejemplo nos podemos representar fácilmente un caballo, que pertenece al mundo de los objetos físicos, más difícil es la objetividad que representa la tristeza o la displicencia orgullosa. Tenemos muchos caballos en los cuadros de Velázquez, pero también la tristeza del bufón «*Don Sebastián de Morra*» o la displicencia orgullosa con que nos mira su «*Esopo*». Esto es, la representación debe plasmar no sólo lo real-físico sino también lo real-espiritual.

Una cuestión importante es considerar la representación como simple «imitación» (mímesis) que es la tesis que se impone desde Aristóteles y sigue vigente en tiempos de Velázquez; o bien, la representación como «presencia» espiritual del objeto, esto es, de la «invención».

No es de extrañar que en la biblioteca de Velázquez sean numerosísimos los libros que tratan de matemáticas (Euclides), mecánica (Copérnico), perspectiva (Vitellio), arquitectura (Vitruvio, Alberti, Palladio y Juan de Arfe), geometría (Dürero), además de los tratados teóricos de pintores (Leonardo o Miguel Ángel).

En segundo lugar, el pintor origina su obra de arte desde los colores. Se ha dicho a veces, como por ejemplo Ramón Gaya [*op. cit.* p. 29], que en Velázquez no hay color, que no es colorista, pero se ve obligado a admitir, en atinada observación, que «el color, en efecto, no está, o no está ya en el lienzo, pero no ha sido suprimido, evitado, sino transfigurado». El color como aspecto atrayente del mundo real que el pintor pretende representar no se encuentra en Velázquez; en él, el color no es más que un problema técnico de la pintura y no el impulso mismo de ella. La actitud de Velázquez es insólita entre los pintores, es una especie de amoroso desdén.

Su actitud respecto al dibujo, al decir del mismo Gaya, acrecienta su actitud sobre el color. Los colores aparecen en la realidad, pero el dibujo –la línea– es una mera convención, un artificio irreal. Si antes era una actitud de recelo, ahora es una actitud de rechazo. Respecto a la composición [Gaya, *op. cit.* p. 57] Velázquez se somete a la ley geométrica que existe en la realidad; existe en la realidad, pero no dentro de la vida del hombre.

Analicemos algunos cuadros de Velázquez. La vida, la existencia humana, es lo que hallamos en ellos, y a la que se somete todos los valores técnicos y plásticos de la pintura,

tanto cuando trata del mundo físico (por ejemplo en la «*Villa Medicis*») como cuando trata en el mundo imaginario (por ejemplo, en «*Las Hilanderas*»).

En los cuadros de la «*Villa Medicis*» se representa un paisaje de la naturaleza. Son dos cuadros excepcionales en la producción velazqueña y en la pintura del s. XVII, en la que aún no se ha producido la autonomía del paisaje (algo parecido ocurre en el s. XVII con la música instrumental, o música pura, que comienza a ser autónoma).

Dejando a un lado la polémica sobre si fueron pintados en el primer o en el segundo viaje a Italia, son paisajes en los que se representa «la tarde» y «el mediodía» —como fueron conocidos anteriormente—, por tanto representan una atmósfera con una luz determinada, que refleja la impresión experiencial de un momento. De ahí que se suela decir que Velázquez es el primer impresionista y se hace valer como precedente de dicho movimiento. Es Díaz del Corral [*op. cit.* p. 178] quien señala que son cuadros que están tan en movimiento, que parecen sometidos a las leyes de la dinámica,

«como si los paisajes hubieran quedado impregnados del espíritu de Galileo que en la época de su persecución, entre los dos viajes de Velázquez, había encontrado refugio en la villa Medicis».

Los elementos arquitectónicos, las estatuas, la misma figura humana, dejan en libertad la naturaleza, creando un paisaje vivo, existencial, que es humanizadamente acogedor y hospitalario. Ni los personajes ni las situaciones dentro de los elementos arquitectónicos nos narran una historia, un tema (como era necesario en la pintura del s. XVII, porque el paisaje aún no es un género pictórico): Velázquez es el creador del «paisaje puro».

En «*Las Hilanderas*» se representa un obrador de tapices con las hilanderas en primer plano, tres damas de la corte y un instrumento musical de cuerda detrás y por último un tapiz. Carl Justi¹⁵ escribió «que es uno de los más antiguos cuadros que representan obreros, un taller», tesis que rechaza Ortega [*op. cit.* p. 235] recordando socarronamente que «la beatería socialista de comienzos de siglo acogió con fervor esta fórmula». Dicha interpretación del cuadro es ruda y bronca, y ha sido desechada hace tiempo, para ser sustituida por una interpretación más sutil y refinada; a saber, la mirada de Velázquez nos muestra un mundo imaginario o fantástico: como se sabe, la fábula de Minerva (la Atenea griega) y Aracné. También es alegoría de la nobleza de la pintura, porque vamos desde un plano en que se muestra la artesanía manual de las hilanderas hasta el arte inventivo que representa el tapiz. Siempre queda la incógnita del instrumento musical que es una vihuela de arco o, con el término italiano con que la conocemos hoy, viola de gamba. La presencia de esta viola de gamba corresponde a la creencia del s. XVII de que la música era el mejor remedio contra el veneno de la araña. La música es corporeizada en la viola de gamba.

Es pues un cuadro hermético, en el que la representación del espacio físico se hace más enigmática con la apertura a un espacio mitológico. Es un doble plano interpretativo que también encontramos en la ópera de Monteverdi *L'Orfeo*; se usan temas mitológicos para expresar afectos o sentimientos. Orfeo como creador de la música y Aracné convertida en araña que teje su tela, nos transportan —desde la música o la pintura— a un mundo del que nos es difícil su sentido expresivo. La creación pictórica permite «des-velar» su verdad (*aletheia*, desvelamiento), pero siempre restan velos con lo que nuestra conquista de la verdad pictórica es siempre provisional.

7. VELÁZQUEZ Y LA INVENCION

La representación del tema del mundo en Velázquez tiene otra dimensión, además del espacio, a saber: el tiempo. El tiempo es mucho más difícil de representar desde la pintura –que es arte visual– pero la «*inventio*» velazqueña se atreve, a mi juicio, con resultados plenos, con dicha representación: es el prodigio de «*Las Meninas*». Aquí se muestra el paralelismo entre la pintura (*ars visualis*) y la música (*ars sonora*). Por ello no es de extrañar que Díez del Corral [*op. cit.* p. 161], desarrollando una observación de Lafuente Ferrari sobre «*Las Meninas*», sentencie que «la música se hace en Velázquez música para los ojos».

Ya desde los humanistas del s. XVI se venía discutiendo la preeminencia entre la «*ratio*» –que conoce lo existente– y la «*inventio*» –que descubre lo por conocer–; entre lo que es mera repetición («*imitatio*») o lo que es creación («*inventio*»). A mi juicio, partiéndose de una representación imitativa –que deriva del objeto– debe llegarse a una representación inventiva –en la que aparece la perspectiva del sujeto–.

Se puede pensar que «*ratio*» e «*inventio*» están reñidas y son contradictorias; no era ésta la opinión de Leibniz, a la que seguimos. Leibniz, en el s. XVII y comienzos del s. XVIII, crea un sistema que se caracteriza por el conocimiento universal de toda realidad, creando a este fin un «*ars combinatoria*» de todos los conceptos que es una operación deductiva, y añade lo que llama un «*ars inventiva*», propia para descubrir realidades nuevas que antes no estaban presentes.

Yendo a Velázquez, creemos que este «*ars inventiva*» ha sido el objetivo fundamental de su pintura. En carta a Malvezzi¹⁶ (22 de noviembre de 1649) –uno de los pocos textos del propio Velázquez– cuando dice su opinión sobre el pintor Pietro de Cortona usa el criterio de la invención para decidir su juicio. Debemos aplicar el criterio de la «*inventio*» a la pintura velazqueña, que alcanza su culminación en la representación plástica del tiempo en «*Las Meninas*», algo reservado hasta ese momento al «*ars sonora*».

Sobre este cuadro velazqueño siento temor de hablar, ¡tanto y tan interesante se ha dicho sobre él! La escena representa un instante –medida ontológica del tiempo– en el trabajo de Velázquez en su obrador, una estancia de cuyas paredes cuelgan cuadros. Aparece una infanta real niña que es atendida por dos meninas y dos bufones niños, con dos personajes de la corte detrás y un hombre que sale de la habitación. La pareja real aparece reflejada en un espejo. La perspectiva y los diversos focos de luz marcan el espacio y el tiempo en el que casi se puede respirar el aire; la perspectiva lineal y la perspectiva aérea, junto con la perspectiva temporal, atraen irremisiblemente al contemplador.

¿A quién miran estos personajes?, porque lo que miran está fuera del cuadro. ¿A los reyes que están posando o al propio contemplador del cuadro? ¿Y no echamos en falta algo? ¿Ese instante temporal no deja oír una música? Pudo ser una folia o una zarabanda –que es una danza de movimientos pausados y carácter noble– que suena mientras transcurre el tiempo pictórico. Juan Hidalgo, arpista real, podía tocarla acompañando la voz de Lázaro Díaz del Valle [Gállego, *op. cit.* p. 131], cantor de la Real Capilla y amigo personal de Velázquez. Hemos hecho la experiencia de mirar «*Las Meninas*» mientras se oyen esas danzas españolas del XVII, y añaden un algo a la percepción visual, y lo mismo, aunque mentalmente, contemplándolas en el Museo del Prado.

Esta referencia a la música no se le ha escapado a Lafuente Ferrari, como antes dijimos, ni a Ramón Gaya [*op. cit.* pp. 49-50]:

«al enfrentarse con Velázquez, lo que más desconcierta es, sin duda, verle desaparecer, no ya detrás de su obra sino con su obra, o sea, verle irse, irse sin remedio, armoniosamente, musicalmente, hacia el enigma mismo de donde viniera, y lo que es más escandaloso, sin dejarnos apenas nada... corpóreo, material, tangible, útil, disfrutable, gozable. Alguien dirá que nos ha dejado el cuadro de 'Las Meninas', pero todos hemos sentido que el cuadro de 'Las Meninas' no existe, o mejor, que *no está* en ninguna parte».

Una música que encandila a la infanta, que complace a los reyes por el ambiente creado y que a Velázquez le hace ensoñar con el arte de la pintura, y que al espectador le supone la desaparición del espacio y la presencia memoriosa del instante temporal que se ha visto.

El misterio de Velázquez reside, a mi juicio, en querer representar el tiempo y pintar las sonoridades de la vida, de ahí la atracción permanente que este cuadro ejerce desde su ejecución. Angulo Fñíguez¹⁷ reconoce paladinamente que de este cuadro no ha sido capaz de encontrar modelos inspiradores. En efecto, como ha dicho Gállego [*op. cit.* p. 136]:

«este cuadro tan abierto es, al propio tiempo, uno de los más herméticos del mundo [...]. No es el triunfo de la imitación sino el de la idea sujetando a la imitación».

A mi juicio, atreverse con la representación del tiempo es tocar la creación pura.

8. LA CREACIÓN (POIESIS) VELAZQUEÑA

El fenómeno de la creación poética es siempre enigmático; el proceso creador es difícil de detectar en sus orígenes, incluso para el propio creador. ¿Cuál es el proceso creador de Velázquez cuando se sitúa ante el lienzo?, ¿con qué idea ha de comenzar esa pintura, sea bodegón, paisaje o retrato?

El hecho es que Velázquez pinta una copa de cristal con agua, un jardín o el rostro de una persona, que son reconocibles como individuales por el contemplador; pero la explicación de este hecho no es fácil. Durante un tiempo se interpretó como naturalismo verista (el realismo fotográfico de Velázquez) como supremacía del objeto representado; después se pasó a que representaba una realidad idealizada, embellecida como aportación subjetiva del pintor. Hoy las interpretaciones se mueven calibrando la participación del objeto y del sujeto de la obra de creación. Velázquez, en efecto, actúa sobre la cosa misma, experiencia empírica, pero después elabora una ley general, que una vez descubierta sirve para la composición del fenómeno; siguiendo un paralelismo histórico, es lo que hace Galileo para sus descubrimientos.

Pintar no es conceptuar; el concepto de una cosa es *generalizar*, esto es, se abstraen las determinaciones concretas creando un concepto genérico que sirve para una multiplicidad de cosas. Pintar es *individualizar*, destacar aquellos rasgos de un determinado objeto que lo hacen peculiares, pero que la mirada creadora del pintor llega a hacerla universal.

Los filósofos han buscado desde Platón un instrumento conceptual que sirviera para poner unidad a la multiplicidad de entes u objetos concretos (el *eidós*). Hegel quiso expresar con su filosofía dialéctica lo que llama «universal-concreto», una idea universal que se vertie-

se plenamente en un ente concreto. Lo que en Hegel es un intento, lo logra plenamente Velázquez; su pintura es la plasmación del «universal-concreto»: la Villa Médicis es un edificio que está en Roma, pero es ya –gracias a Velázquez– la idea de todo jardín pacífico y ameno.

Ortega acertó [*op. cit.* p. 239] cuando afirma que el cambio de la pintura de Velázquez consiste en «hacer que la pintura toda fuera retrato, es decir, *individualización* del objeto e instantaneidad de la escena». Es una magnífica descripción del arte velazqueño.

En segundo lugar, podemos decir que la creación velazqueña no es realismo naturalista ni idealismo. ¿cómo describiríamos la creación en Velázquez? Carl Justi ha escrito [*op. cit.* p. 349; lo recuerda Maravall: *op. cit.* p. 83]:

«si [Velázquez] hubiera aprendido la filosofía de la escuela, se hubiese pronunciado por el nominalismo. Carecía de órgano para lo general y no sintió la necesidad de darle forma. Los hombres, supremo objeto de las artes plásticas, no se presentaban ante él más que como individuos; para él, el *individuum* era la sustancia primera».

Ha conjeturado que un Velázquez filósofo se hubiera decidido por el nominalismo, ya que para él lo fundamental era el individuo y no lo general. Pero creemos que no le hace justicia a la pintura de Velázquez con esa conjetura. El nominalismo medieval (Ockam) en la polémica sobre los universales se decide por el individuo, pero dejando sin fundamentar el papel del universal –lo sitúa como mero nombre– que implicaba la operación del sujeto cognoscente.

Puestos a imaginar, pienso que Velázquez *se atiene a lo dado*, a lo que aparece, al fenómeno (es decir, a un objeto individual), pero a la vez quiere encontrar la esencia de ese objeto, esencia que procede del mundo de la vida –existencia subjetiva– del pintor. Como se sabe, estoy describiendo el punto de vista de la corriente fenomenológica de Husserl; atenerse a lo dado, pero trascender (en la reducción fenomenológica) los estrechos límites de todo objeto físico individual para lograr mantener lo intencional.

Por último, la lucha velazqueña por *atenerse a lo dado*, que busca la esencia de lo dado, ha sido detectada por diversos intérpretes.

Maravall [*op. cit.* p. 22 y p. 43], recordando una de las pocas frases auténticas que se conservan de Velázquez cuando habla de que no le gusta Rafael, afirma que Velázquez «no quería pintar según lo bello externo o impersonal, sino según su gusto»; concepto de gusto que es muy estudiado en el pensamiento del s. XVII. Existe un contraste entre lo bello externo (objeto) y el gusto que pertenece al mundo de la vida del sujeto.

Ortega [*op. cit.* p. 37], siguiendo su tesis de que Velázquez pinta individualizando, rechaza la tesis tradicional de que: «el arte de pintar consistía en pintar la belleza y, por tanto, en desindividualizar, irse del mundo». De ahí que diga que Velázquez está harto de la belleza de la poesía y tiene ansia de prosa.

En la misma línea es la diatriba de Ramón Gaya contra el «arte» y a favor del «gran arte» [*op. cit.* pp.38-39, 119].

La creación (*poiesis*) es expresión del ser en plenitud y por ello podemos pensar que está en relación con el concepto trascendental de verdad; así lo han destacado entre otros Platón o Heidegger.

9. VELÁZQUEZ, PÁJARO SOLITARIO

Por último, analicemos el puesto de la creación velazqueña en la Historia de la cultura de su tiempo y del nuestro.

La creación velazqueña significa un *cambio radical* respecto a la pintura de su tiempo; y sin embargo Velázquez conoce muy bien el pasado artístico contemplado tantas veces en las colecciones reales y en sus viajes a Italia. Ha de conocerse el pasado, si no se quiere imitar o repetir, o si no se quiere descubrir lo ya descubierto (descubrir mediterráneos). Sólo conociendo la tradición se puede producir un gran cambio, una «*inventio*», un nuevo descubrimiento.

Toda *creación* original es «vuelta a los fundamentos» –*Rückgang in Grundes*–, un retorno a la raíz, y en pintura es un retroceder a la raíz de lo plástico. No quiere decirse que no existan modelos inspiradores en la tradición, sino que toda creación originaria es «recreación» de esa inspiración que mueve al descubrimiento. Por ejemplo, Hegel tiene como modelo inspirador la filosofía kantiana, pero su dialéctica es un nuevo descubrimiento noético. El empeño de Angulo Íñiguez en descubrir los modelos inspiradores de Velázquez, es positivo como historiador del arte que busca las formas iconográficas anteriores, pero es baldío respecto a descubrir los orígenes de la creación pictórica de Velázquez. Velázquez no es neo-caravagista, ni neo-tizianista, ni neo-rubenario.

Como confiesan a veces los poetas, la palabra no se busca, sino que se encuentra, el poema se impone al poeta. Esto no es un remedo de la inspiración romántica, sino fruto del trabajo creador en el que el poeta es transmisor obediente (*ob-audire*) de un poema que encuentra. En Velázquez, *mutatis mutandis*, la creación plástica se le impone (y no nos referimos, claro está, a sus obligaciones como pintor de cámara de Felipe IV) desde el momento que aparece o se revela la invención. Si Velázquez hubiera pretendido ser originalista (estar «*à la page*»), no hubiese sido originario y el gran creador que ha llegado a ser.

Precisamente, como la pintura de Velázquez es originaria o radical, tenemos la impresión de que toda la pintura posterior está ya prefigurada en Velázquez como precedente (es tópico señalarlo como precursor del impresionismo). Y es porque Velázquez está en toda la pintura posterior, pero en sentido originario, en sentido radical.

Ortega [*op. cit.* pp. 64, 67 y 69] destaca que el cambio producido por Velázquez en la pintura se produce en los estratos más profundos: «en Velázquez la pintura cambia no sólo de estilo sino de sentido humano». En la historia de la pintura –también en la historia de la filosofía o de la música– hay variaciones de estilo, pero el cambio radical es aquel que modifica el sentido mismo de la pintura; nada es igual en la pintura después de Velázquez, todos los pintores son post-velazqueños. Éste es el significado del cambio velazqueño en la pintura europea de su época: un nuevo modo de entender la pintura, según nuestra terminología, un modo de pintar «*more radicale*».

Es un cambio profundo, no una revolución. Toda revolución termina imitando lo que se ha rechazado, y por tanto repitiendo. Los «hoteles» –grandes mansiones del París revolucionario– abandonados por sus dueños aristócratas, son ocupados por los cabecillas de la revolución, que además repetirían poco después sus modos de vida. Valga como ejemplo de revolución, que no de cambio, en otro ámbito que no es el pictórico. El cambio, por ser una conquista de lo originario, no desaparece sino que impregna el porvenir.

Así en la pintura. Velázquez está inmerso plenamente en la cosmovisión de su época, y sin embargo traspasa su época, va más allá de su propia sombra –diríamos–. Es un «u-cro-

nico», fuera del tiempo; siendo profundamente expresivo del Barroco es un pintor que expresa motivos e inspiraciones que después serán desarrollados en nuestros días. Podemos decir por eso, que su obra artística no ha sido superada, su obra artística expresa el ser en *plenitud*, en su belleza.

Velázquez aparece en la historia de la pintura como el pájaro solitario de San Juan de la Cruz, como le designa Ramón Gaya en su libro. Cumple las condiciones del pájaro solitario de uno de los dichos sanjuanistas: entre ellos «que va a lo más alto» y «que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza». Es un símbolo de la condición humana creadora.

NOTAS

1. Este artículo resume nuestra participación –24 de noviembre de 1999– en el ciclo de conferencias en homenaje del *IV Centenario del nacimiento de Velázquez*, organizado por la *Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla*.

Ser invitado a hablar sobre Velázquez en el IV centenario de su nacimiento es un honor que debo agradecer a dicha Asociación. Si he aceptado dicha invitación, se debe a que el tema de la creación poética –literaria, plástica o musical– y su relación con la creación filosófica (noética) es un problema filosófico que hace tiempo retiene mi trabajo. He visto la ocasión de sintetizar lo investigado eligiendo como experimento la creación poética de Velázquez.

2. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Velázquez*, en *Homenaje a Menéndez Pidal III*, Madrid, 1925, pp. 379-406.

3. J.A. MARAVALL, *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, p. 39.

4. J. ORTEGA Y GASSET, *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 238.

5. P. FABBRI, *Monteverdi*, Madrid, Turner, 1989, pp. 100-101.

6. R. GUARDINI, *Sobre la esencia de la obra de arte*, en *Obras de R.G.*, vol. I, Madrid, Cristiandad 1981, p. 311.

7. R. GAYA, *Velázquez, pájaro solitario*, Murcia, Amigos del Museo Ramón Gaya, 1994.

8. J. VILLALOBOS, *Elogio de la radicalidad*, Sevilla, Publicaciones de la Univ. de Sevilla, 1997, p. 19 y ss.

9. DÍEZ DEL CORRAL, *Velázquez, la Monarquía e Italia*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Consitutacionales, 1999, p. 161.

10. J. SAVALL, *L'Orfeo*. Teatro Real, Madrid, temporada 1999-2000, p. 49.

11. J. GÁLLEGO, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983, p. 149.

12. J. LÓPEZ- CALO, *Historia de la Música Española*, vol. III (s. XVII), Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 181-182.

13. G. RODIS- LEWIS, *L'oeuvre de Descartes*, París, Vrin, 1971, p. 60.

14. M. UNAMUNO, *El Cristo de Velázquez*, Edición crítica de V. García de la Concha. Madrid, Espasa- Calpe, 1987.

15. C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa, 1999, p. 605.

16. J.L. COLOMER, «Dar a su Magestad algo bueno: Four letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi». *The Burlington Magazine* n° 1079, 1993, pp. 67-72.

17. D. ÁNGULO ÍÑIGUEZ, *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Madrid, Istmo, 1999, p. 26.

* * *

