

TEMA 16.- LA PINTURA BARROCA: VELÁZQUEZ

Nace en Sevilla en 1599. Será el pintor más importante del barroco europeo. Después de pasar su infancia en Sevilla, donde se forma con Herrera el Viejo y Francisco Pacheco, con cuya hija se casa, en 1623 se traslada a Madrid, ingresando en la Corte favorecido por el conde duque de Olivares.

En la Corte, pronto goza de la amistad y protección del rey Felipe IV. Esta estancia en la Corte le facilita el conocimiento de la PINTURA VENECIANA a través de las colecciones reales, conocimiento que funde con las enseñanzas recibidas en Sevilla, el COLOR y el REALISMO de Herrera y el BUEN DIBUJO y COMPOSICIÓN de Pacheco. Durante este primer periodo, que se cierra en 1629, cuando emprende el primer viaje a Italia, ejecuta diversos retratos y fundamentalmente el cuadro de "Los Borrachos", con una INTERPRETACIÓN REALISTA DE LA MITOLOGÍA, pues representa el triunfo de Baco como si fuese una escena de género.

Desde 1629 a 1631 está en Italia estudiando la pintura veneciana, fundamentalmente y, a su regreso, trae "La Fragua de Vulcano" (Prado) y "La Túnica de José" (El Escorial), en los que la IDEALIZACIÓN DE LAS ANATOMÍAS y el tratamiento de LA LUZ suponen un profundo giro en su evolución estilística.

Se inicia así la segunda etapa madrileña, que se cierra con su partida de nuevo para Italia en 1649. A esta segunda etapa madrileña corresponden el cuadro de "La Rendición de Breda" (Prado) y la gran serie de RETRATOS, tanto de la familia real como de CORTESANOS y BUFONES, importantes éstos porque el artista trabaja en ellos con libertad y nos da una muestra de su DOMINIO TÉCNICO y de la tendencia a valorar la luz.

En su segunda estancia en Italia, entre 1649 y 1651, realiza obras magistrales, como el retrato del "Papa Inocencio X", y el de "Juan de Pareja", además de dos pequeños cuadros con vistas de Villa Médicis, que se consideran como PRECEDENTES de la estética IMPRESIONISTA por la importancia que se concede a la luz, verdadera protagonista en estos paisajes. A este momento debe corresponder "La Venus del Espejo", cuadro excepcional en la pintura española.

En los últimos años en Madrid, realiza sus obras magistrales, como los retratos de la reina doña Mariana de Austria, el tema alegórico de Palas Atenea y Aracné, conocido como "Las Hilanderas", y su obra maestra, "Las Meninas", retrato de la infanta Margarita con sus damas, en el que la maestría de Velázquez y el dominio de la perspectiva aérea llegan a su culminación, así como la técnica impresionista en la aplicación de los colores; en este cuadro se vislumbra, inclusive, un carácter alegórico en la compleja composición aparentemente sencilla.

ETAPA SEVILLANA (1599-1623)

A los doce años ya estaba en el taller de Pacheco, donde permaneció seis o siete años hasta conseguir el título de maestro. Talento pictórico excepcional. Precocidad. En poco tiempo debemos suponer que sobrepasa a Pacheco.

En esta etapa predominan: realismo, naturalismo, tenebrismo, dura plasticidad, tonos color madera, ricas calidades texturales, temática tomada de la vida del pueblo, bodegones, retratos y cuadros religiosos.

Ensayo con modelos sevillanos un estilo decididamente naturalista, casi tenebrista, eco del Caravaggio. De esta época son "Vieja friendo huevos", "Cristo en casa de Marta", "El aguador", "La adoración de los Reyes", y otras muchas.

VIEJA FRIENDO HUEVOS. 1618. Óleo sobre lienzo. National Gallery of Scotland. Edimburgo. 99 x 169 cm.

Fue pintado cuando Velázquez contaba tan sólo 19 años.

Aparece una vieja tocada con un velo y ataviada con recia chaqueta; está cocinando unos huevos en un hornillo; a su lado, sobre la esquina de la mesa, hay utensilios de cocina de diferentes materias y calidades. A la izquierda un niño asoma portando un melón y un frasco. Los objetos y los dos personajes están tomados de la más pura realidad. En cuanto a la mujer y niño, reproducen los rasgos de la suegra, María Páramo, y del "aldeanillo que tenía cohechado como aprendiz". El maestro se vale, pues, de modelos familiares.

Es una pintura de técnica tenebrista que genera formas y relieves acusados y muy verídicos. El color es opaco, sólido, entonado en unos tintes cálidos, ocre y tierras, entre los que resplandece el blanco que acentúa la iluminación de la parte derecha donde se halla la vieja.

La mayor parte de los tratadistas de arte de aquellos tiempos coinciden en señalar que la representación de estos temas es una bajeza para el arte. En 1633 Vicencio Carducho critica "las cocinas" o "bodegones" como "géneros que abaten el arte a conceptos humildes... con bajos y vilísimos pensamientos". Francisco Pacheco replica que no cuando están pintados como su yerno los pinta, mediante la "verdadera imitación del natural".

Aunque es opinión de cuya sinceridad absoluta cabe dudar, puesto que el mismo Pacheco confiesa en otro lugar haber pintado escasamente bodegones y "para agradar a un amigo".

Hay una complicada composición. Velázquez ha reunido gran cantidad de objetos en torno a los dos personajes y ha resuelto la distribución de cada uno de ellos de forma hábil. Los objetos resultan un poco amontonados, recargando el primer plano del lienzo.

Destaca la calidad material de cada uno de los objetos. Cabe señalar la sabia disposición de las figuras humanas colocadas a ambos lados de una diagonal casi perfecta, extremadamente calculada, compuesta de arriba abajo por la cabeza del muchacho, su mano, los dos brazos de la vieja y el almirez. Esta composición geométrica es muy característica del sevillano.

En esta obra asistimos al contraste entre la urgencia de la acción (un muchacho que llega con vino y fruta, cuando la cocinera está friendo) y la inmovilidad impasible de los personajes, sorprendidos en el momento de actuar como en una fotografía instantánea.

PRIMERA ETAPA MADRILEÑA (1623-1629)

Tras un primer intento en 1622, consigue el encargo de un retrato del monarca el año siguiente, gracias a su amistad con el Conde-Duque de Olivares y otros nobles andaluces. El éxito que obtiene en su retrato de Felipe IV le abre las puertas de la Corte. Aquí comienza un nuevo paréntesis en la vida de Velázquez. Introducido en palacio, descubre -como señala Ortega-, su auténtica vocación nobiliaria.

Velázquez nunca se consideró un pintor nato, sino un innato noble, sirvió como un noble "aficionado" a los pinceles. Hemos de tener en cuenta que en la España del siglo XVII, con sus heroicos sueños de imperio, el ideal más ideal era el de nobleza. Y no sólo por las ventajas económicas sino por, lo que Vicens Vives no duda en calificar de, "mentalidad del hidalgo español".

Velázquez fue rápidamente nombrado ujier de cámara y aposentador mayor de palacio, cargo que le brindaba una existencia material sin problemas. De esta ÉPOCA CORTESANA anterior a su primer viaje a Italia son los retratos del Infante Baltasar Carlos, del bufón Calabacillas... donde su arte va sufriendo modificaciones y nuevas soluciones.

Velázquez gusta de pintar todo aquello que le gusta, y de hacerlo del modo más perfecto que imagina. Para ello tiene que retocar, superponer y cambiar mil veces los dibujos y las pinceladas. Es un pintor lento. Por un lado, se advierten pinceladas decisivas y rapidísimas; por otro, se descubren continuamente cambios de los detalles, observables mediante rayos X. Cuando daba fin a la obra se sentía insatisfecho. Su obra da la impresión de trabajada y espontánea al mismo tiempo.

En esta etapa destaca también la temática histórica con la perdida "Expulsión de los moriscos", y mitológica con "Los Borrachos" o "El triunfo de Baco", que marcan un hito en la carrera del pintor y que ponen de manifiesto una mentalidad moderna y racionalista. "Los borrachos", cierran la etapa juvenil de Velázquez.

En esta etapa predominan: el retrato, la influencia de Rubens (pintura mitológica), los fondos claros, tonalidades rosadas y blanquecinas y nuevas soluciones. Su realismo alcanza mayor fuerza, pinta una mitología realista. Acomete temas de historia.

LOS BORRACHOS o EL TRIUNFO DE BACO. 1628 (?). Madrid. Museo del Prado. Óleo sobre lienzo. 165 x 225 cm.

Los catálogos de palacio lo titulaban "Triunfo de Baco", nombre que alude a un contenido mitológico más que popular. En 1819 pasó a formar parte de la colección del Museo. Es seguro que Velázquez lo pintó antes de su primer viaje a Italia en 1629, aunque es probable que lo retocara después del regreso en 1631.

El tema representado es el siguiente: Baco, que está sentado en un tonel, pone una corona de pámpanos a uno de los personajes de su cortejo de bebedores. Es un joven de cierta sensualidad carnal, pero que mira seria y pensativamente. A su derecha un muchacho también medio desnudo alza una copa melosa. Le sirve de contrapunto el compañero agazapado a la sombra de la parra. La parte derecha del cuadro es la más realista: arrodillados, un soldado que devotamente recibe el homenaje, un señor de pelo encanecido cuya capa y vaso de vidrio detectan su condición social, y el tercero de fiero perfil y desarreglada barba mira al embozado que se descubre respetuosamente. Con ellos, dos borrachos, los personajes más populares, en cuyo rostro de pícaros salidos de la novela realista, aflora la alegría y la ebriedad. Vidrio y barro de copa y jarra, a los pies de Baco completan la escena, para la cual el maestro ha tomado modelos del natural.

Al carácter realista del tema contribuye el foco de luz que resulta reluciente en el límpido cuerpo del dios y resalta los curtidos rostros de los plebeyos.

El cuadro tiene parecido con algunos modelos de Rubens y con otros de Caravaggio, sobre todo el personaje central, que recuerda automáticamente el Baco de Caravaggio. Es de tener en cuenta el contacto que tuvo con Rubens en Madrid poco antes de su marcha a Italia, pues debió de influir en la elección de ciertos personajes, como el vagabundo del sombrero que se halla a la derecha de Baco y el amigo que asoma sobre su espalda, copiados casi exactamente de un original de Rubens.

La fórmula compositiva es eficaz y proporciona al grupo su efecto de total integración natural y serena, alejada de la teatralidad de otros pintores barrocos.

La composición de la escena se realiza en torno a un aspa que tiene como centro o intersección la cabeza del coronado. El cuadro tiene una estabilidad enorme debido a la firmeza y monumentalidad de las figuras. (Estamos ante un ejemplo demostrativo de la visión unitaria barroca difícilmente realizable con un esquema de cuadrícula propio de la pintura renacentista).

Los críticos discuten sobre el carácter de parodia de esta obra: ¿Se trata de un cuadro cómico en el que Velázquez se hace eco de farsas callejeras que representaban a Baco cabalgando en un tonel y seguido de su chispeante cortejo? Los dos borrachos que miran hacia el espectador ofreciendo la taza de vino y su sonrisa ebria y plebeya parecen así testificarlo.

Desde el punto de vista técnico se nota una renovación muy notable de la paleta con empleo de tonos ocres y abandono de los tenebrismos de la primera época.

PRIMER VIAJE A ITALIA (1629-1631)

En 1629 hace por encargo del rey un viaje a Italia, donde tiene ocasión de admirar personalmente las grandes obras clásicas. Este viaje produce un cambio sustancial en su arte. Su paleta pierde densidad y sus cuadros resultan mucho más ligeros en el camino hacia la perspectiva aérea. El tenebrismo es abandonado casi completamente a partir de 1631 por el sevillano.

Muy significativos de este momento son los cuadros de "La fragua de Vulcano" y la "Túnica de José", donde resuelve los problemas espaciales sin recurrir al tenebrismo. Recurre a una técnica original para representar la perspectiva: el distinto grado de concreción y nitidez que se aplica de modo progresivo a cada uno de los planos del conjunto. El problema de la PERSPECTIVA AÉREA no es tan sencillo como parece. No es Velázquez el primer pintor que descubre y practica esta técnica, está toda la escuela holandesa del XVII, con hombres como Vermeer. La revalorización de Velázquez por los autores modernos y por el Impresionismo no debe hacernos olvidar las raíces de las distintas técnicas pictóricas.

En esta etapa desaparecen los negruzcos betunes; hay interés por el desnudo, el paisaje y el retrato; utiliza una pincelada amplia y busca la captación del aire en sus obras.

LA FRAGUA DE VULCANO. 1630. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid. 223x290 cm.

Sin mediar encargo regio Velázquez pintó este asunto mitológico durante su primer viaje a Italia. Inmediatamente, en 1634, pasó a formar parte de la colección del Palacio del Buen Retiro. En este primer viaje a Italia recibe Velázquez inspiraciones que renuevan su obra. El contacto con Rubens y el estudio minucioso de las colecciones reales del Alcázar de Madrid, culminan con esta visita a la cuna del Renacimiento clásico. No se deja Velázquez impresionar por las trompetas de gloria y no tiene empacho en reconocer que "no le gusta Rafael" como confiesa en alguna ocasión. A pesar de ello, algunos estudiosos de su obra afirman que en esta obra se advierte, en la perfecta interpretación de las anatomías de los seis personajes, la influencia renacentista de Rafael.

Es Velázquez por estas fechas un hombre formado, en plena época de maduración, que no vacila en asimilar o rechazar aquello que contempla. Los pintores que levantan su admiración y que le mantienen ocupado durante mucho tiempo son los venecianos, sobre todo el Tintoretto, cuyas obras de "San Marcos" y "San Rocco" contempla largamente Velázquez en su estancia en Venecia.

El dios Apolo (dios de la luz) se presenta en la fragua de Vulcano (dios del fuego) y le descubre con ademán altivo la infidelidad de Afrodita, su esposa, que se ha

convertido en amante de Marte (dios de la guerra), precisamente para él, se está forjando una armadura. El engaño es recibido con sorpresa patética, especialmente destacable en el joven herrero de la derecha, el más vivo y menos escultural de entre todos. El momento está captado con un naturalismo casi fotográfico, resaltando el rostro del sorprendido esposo.

Velázquez ha elegido un tratamiento burlesco, irónico, para tratar el tema mitológico, tomado de "Las Metamorfosis" de Ovidio. No obstante, Velázquez siempre confiere a los temas que pinta un aire de grave dignidad.

Esta obra se aleja de manera definitiva del tenebrismo velazqueño. El pintor sabe representar la profundidad espacial sin recurrir a los fuertes contrastes de luz y sombra. Dos huecos luminosos, la puerta y la hoguera, trazan el contrapunto luminoso final, ante el que se sitúan con una gradación de tonos y contornos exquisita los tres planos clásicos: uno sombreado, otro muy luminoso y un tercero en semioscuridad. Una línea escalona los focos luminosos desde la ventana con el sol radiante sobre la cabeza de Apolo, el hierro enrojecido en el yunque y los fulgores radiantes de la fragua, sobre la que se recorta el perfil del martillo. Sigue empleando Velázquez tonos ocres, pero va descubriendo ya la elegancia del gris.

SEGUNDA ETAPA MADRILEÑA (1631-1649)

A su vuelta de Italia, comienza una nueva etapa, que se abre con el proyecto de Olivares para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. En esta empresa, que comparte con los mejores pinceles de la época, realiza Velázquez alguno de sus mejores cuadros, como "La rendición de Breda". Son cuadros de batallas victoriosas, que pretenden realzar el prestigio de Felipe IV y de Olivares, cuya actuación en la guerra de los Treinta Años dista mucho de ser tan afortunada como proclaman los óleos. También son de esta época (cuarta década del siglo) los mejores retratos de Felipe IV, Baltasar Carlos y el Conde-Duque.

La caída de Olivares en 1643 no le afecta gran cosa, sigue gozando del favor real, aumentando incluso sus rentas y honores.

De la quinta década son muchos retratos de profundo acierto psicológico y gran cantidad de personajes secundarios de la Corte. Es la época de los bufones, retratos del "Niño de Vallecas", "don Sebastián de Morra" o "El primo".

LA RENDICIÓN DE BREDAS o CUADRO DE LAS LANZAS. 1634-35. Óleo sobre lienzo. 307x367 cm. Museo del Prado.

Felipe IV ordenó la realización de una serie de cuadros que cubrieran las altas paredes del Salón de Reinos del Buen Retiro para ilustrar las gloriosas hazañas bélicas españolas. Participaron en la tarea varios pintores, algunos de ellos propuestos por Velázquez. Este pintó varios retratos ecuestres y este episodio bélico conocido popularmente como "Las Lanzas" y que probablemente es la pintura de mayores dimensiones que saliera de las manos del maestro. Realizada casi diez

años después del suceso de armas que describe. Su protagonista principal, Ambrosio de Spínola, había muerto en 1630, por lo que Velázquez se vio obligado a representarlo basándose en el recuerdo, tal vez con la ayuda de algún retrato pintado por otro artista.

Representa el momento de la entrega de las llaves de la ciudad de Breda por el gobernador holandés Justino Nassau, al general genovés al servicio de la corona de España, Ambrosio de Spínola. Junto a cada uno la tropa en desordenada pero viva agrupación: los holandeses, a la izquierda, menos numerosos y los españoles, más apiñados, enmarcados por el vigoroso y profundo escorzo del caballo. Un fondo de paisaje y cielo de extraordinaria fresca atmosférica proporciona el fondo a la escena militar. En el grupo holandés hay ciertos recuerdos del mundo pictórico veneciano -como el rostro que se recorta nítidamente sobre la figura de traje blanco-. Mientras evita el retrato en los holandeses, excepto en un personaje, al parecer Martínez de Mazo, yerno de Velázquez, en los hispanos no lo hace, ya que conoció a algunos de ellos. La composición es equilibrada, tanto por los grupos como por los caballos a ambos lados y en diferentes direcciones, creando con ello un mayor sentido espacial. Es una pintura de taller que recoge un hecho no vivido por Velázquez, y que, sin embargo, posee la espontaneidad de un acto real de la guerra contra Holanda.

La verosimilitud del paisaje llano, lacustre, que sólo pudo conocer de forma indirecta, a través de grabados o pinturas, y cuyas humaredas llegan a fundirlo con el cielo.

La composición que tiene un punto de equilibrio en torno a la llave entre los dos militares, recortada en un cuadro de luz. Crea sutiles relaciones de profundidad en el grupo dándole un efecto de naturalidad (las lanzas, los caballos, el desfase en la colocación de las tropas). Esta composición está basada en fórmulas de la pintura de Rubens.

La idea de la cortesía del general Spínola con su rival Nassau evitándole la humillación de la postración de rodillas en el acto de entrega de las llaves, pudo recogerla Velázquez de la obra teatral de Calderón de la Barca en la que se trataba este asunto de la guerra frente a los Países Bajos. El dramaturgo ponía en boca de Spínola estas frases:

"Justino, yo las recibo y conozco que valiente sois, que el valor del vencido hace famoso al que vence".

El mensaje implícito del cuadro señala un sentido de superioridad en el poder que triunfa y que se puede permitir el lujo de honrar al vencido porque con ello aumenta su propio orgullo y estimación. Al rey Felipe IV seguro le parecía una elegante y caballeresca exaltación de su poderío frente a los enemigos de su autoridad absoluta.

SEGUNDO VIAJE A ITALIA (1649-1651)

En 1649 hace un último viaje a Italia para comprar obras de arte para las colecciones reales. Su cometido y la fama de gran pintor que en esta ocasión le precede hacen más agradable y fructífero este segundo viaje. Retrata a los principales personajes de Italia, entre ellos al Papa Inocencio X, pero siempre por gusto o por obsequio, nunca por recompensa económica. Este detalle nos confirma el ya aludido sentido aristocrático de Velázquez. En 1651, llamado por el monarca reiteradamente, vuelve al Alcázar madrileño.

En esta etapa destacan en sus obras: la penetración psicológica de los modelos y, el preciosismo de la materia.

INOCENCIO X. Hacia 1650. Óleo sobre lienzo. Galería Doria-Pamphili. Roma. 140x120 cm.

En su segundo viaje a Italia, realizó Velázquez en Roma una docena de retratos, entre ellos hay que destacar éste, obra excelsa de auscultación anímica sin concesiones y de compaginación compositiva y de color; antes de emprender el retrato del Papa, para ejercitar los pinceles y soltar la mano, hizo el de su ayudante Juan de Pareja. Sea o no cierto, el retrato del pontífice es extraordinario por sus cualidades plásticas y psicológicas.

Es evidente que no trató de idealizar al modelo que, a pesar de sus 76 años, muestra una mirada viva e implacable, y cierta energía malhumorada en el rostro y manos. El mismo Papa pudo exclamar al ver el cuadro "¡Tropo vero!" (¡Demasiado real!). Es uno de los más profundos y extraordinarios de toda la galería de Velázquez. La expresión casi siniestra de los ojos resulta obsesiva, insostenible. Se considera su mejor obra como retratista.

Inocencio X quiso recompensar económicamente al pintor, pero Velázquez lo rechazó, alegando que él era un oficial de cámara del rey español y había hecho el retrato como un acto de la misión diplomática y artística que su rey le había encomendado. Ello nos obliga a admitir la tesis de Ortega: Velázquez no se considera pintor, sino noble. También Arnold Hauser afirma repetidas veces en su "Historia social de la Literatura y el Arte" que los trabajos manuales artísticos (pintura, escultura, etc.) estaban mal vistos en el mundo antiguo y aún en el medieval. De cualquier forma, aceptó como presente una cadena de oro y la medalla del Pontificado. Penetración psicológica del retratado, pleno de dignidad; preciosismo de la materia, factura suelta en el modo de ejecutar rostro, manos y telas, son en esta obra características.

Todo ello pone de manifiesto la admiración de Velázquez por Tiziano, sobre todo en el modo de armonizar los diferentes tonos de rojo de la vestimenta papal, del sillón, del cortinaje del fondo. El acorde entre los diversos matices de rojo en yuxtaposiciones increíbles, que se contraponen al blanco del encaje, revela una

técnica cromática magistral. Obsérvese el bellissimo tono asalmonado de la prenda superior, tan similar a la cortina de la Venus del Espejo.

LA VENUS DEL ESPEJO. 1650. Óleo sobre lienzo. (122,5 x 177 cm.). National Gallery. Londres.

No está aclarada la cuestión de la fecha de este cuadro cuya autoría es a todas luces evidente. Hay razones para creer que lo pintó en su segundo viaje a Italia, donde Velázquez pudo ser estimulado por los abundantes desnudos mitológicos de los pintores venecianos o romanos. Algún erudito advierte parecido con uno de los "ignudi" de Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina.

Los historiadores de la pintura enumeran múltiples obras de Tiziano, Veronés, Rubens e incluso Miguel Ángel, y la escultura helenística de un hermafrodita, que Velázquez adquirió para la colección real, como fuentes de inspiración de "Venus". Es evidente que el maestro conocía estas pinturas, algunas de las cuales estaban en palacio, pero no restan un ápice de originalidad a su desnudo. Este vendría a fundir magistralmente la postura recostada sobre el lecho de la "Venus" de Tiziano con el modelo puesto de espaldas mirándose al espejo que pintó Rubens.

En efecto, Venus está de espaldas, echada sobre el lecho; gira su cabeza para contemplarse en el espejo que sostiene Cupido en una actitud reverente. El cuerpo es espiado, muy lejano de los adiposos de Rubens, y muy bello por su excitante modernidad, por su atrayente juego de curva y contracurva que lo recorre de pies a cabeza; ahora bien, el rostro es plebeyo a pesar de no poderlo ver perfilado a causa de la borrosidad que le imprime el metal bruñido del espejo. ¿Es, por tanto, una diosa o una mujer inspirada en un modelo real? (Algunos apuntan a una muchacha con la que tuvo un hijo).

La maestría técnica de Velázquez se deja ver en el pincel de aire, como "pájaro suelto" (Alberti) y en la armonía cromática heredera de los venecianos, a la que supera por la falta de estridencia y contraste entre los colores. Sin acumular accesorios y huyendo del cromatismo estridente o chillón, resplandecen los matices delicadamente encarnados en el torso de Venus, el efecto aterciopelado rojo carmesí de la cortina, la calidad sedosa y transparente de la sábana gris.

Con este cuadro, Velázquez se adelantó en dos siglos a su época. La cuidada restauración llevada a cabo por los ingleses, desde que en 1914 Mary Richardson dañó la tela con un hacha como protesta por las vejaciones que sufría el movimiento feminista, reveló en 1966, cuando fue de nuevo expuesta al público, que la pincelada tenía la sutil delicadeza de un Renoir.

¿Se trata de una nueva desmitificación de un dios mitológico, que convierte la naturaleza celeste de los dioses del Olimpo en una realidad inmediata y humana? Para Julián Gállego este realismo sirve de referencia a una idea o concepto: el de la belleza dominando sobre el amor. Esto es: Cupido no es un niño que parezca estar

seguro de mostrar la belleza de la diosa, por contra, es un ser melancólico, devoto, está arrodillado y sus manos no sostienen el espejo con la intención de mostrar el rostro de la diosa; la mujer que nos da insolente la espalda no se preocupa más de Cupido que del espectador; toda su atención está concentrada en su rostro, reflejado en ese espejo que es atributo de la Verdad y de la Vanidad. Cabría proponer un título más para este cuadro: "El Amor vencido por la Belleza".

La posición del espejo, pone en contacto a la Venus con el espectador, ya que ella no podría contemplarse en el mismo en esa posición, ello es un elemento básico en la estética del cuadro barroco. El rostro de la diosa se muestra difuminado por efecto de la distancia, anticipando con ello la solución que años más tarde se daría en "Las Meninas".

PERÍODO FINAL (1651-1660)

Como ya hemos señalado anteriormente, en 1651, llamado reiteradamente por el monarca, vuelve al Alcázar madrileño. En 1659 acude con Felipe IV a la isla de los Faisanes para preparar la conferencia de paz. Vuelve del País Vasco algo enfermo, y pocos meses después fallece en Madrid, a la edad de sesenta y un años.

Es la etapa más fecunda del pintor, no en cantidad (pinta muy despacio), sino en calidad. A este decenio corresponden las más altas definiciones de perspectiva aérea. La perspectiva aérea significa la culminación pictórica del ilusionismo, que es lo mismo que decir del naturalismo moderno. Con Velázquez se consigue captar la realidad en un cuadro. El nuevo paso adelante en esa percepción de la realidad lo dará Goya, y dos siglos más tarde, los impresionistas.

LAS MENINAS o LA FAMILIA DE FELIPE IV. 1656. Óleo sobre lienzo. 318 x 276 cm. Madrid. Museo del Prado. Página 421 Velázquez.

Antes de entrar en la problemática de lo que el cuadro represente, conviene situar a los protagonistas de la pintura en su contexto palaciego.

En el centro y en primer término, la INFANTA MARGARITA que había nacido en 1651 y, por tanto, era una niña de cinco años; es atendida por sus damas: a su derecha, D^a MARIA AGUSTINA SARMIENTO, arrodillada, le ofrece agua en un búcaro rojo, a su izquierda, D^a ISABEL VELASCO hace una reverencia. Junto a ésta, la enana macrocéfala MARIBARBOLA, de origen alemán y el enano NICOLÁS PERTUSATO que parece un niño de proporciones normales, juega con un perro echado que, somnoliento, soporta su pisada. Detrás están D^a MARCELA DE ULLOA, vestida de "dueña" con hábitos blancos y manto negro, que hace de "guarda menor de damas" y gesticula hacia un señor que es el "guardadamas". Fuera del grupo aludido y junto al gran bastidor se ha autorretratado VELÁZQUEZ sosteniendo en sus manos la paleta y el pincel; lleva traje de terciopelo con mangas acuchilladas por las que asoma la blanca camisa. Al fondo, tras la puerta está DON JOSÉ NIETO VELÁZQUEZ (no tiene parentesco con el pintor) que es el aposentador de palacio.

En el centro de la pared cuelga un espejo de ancho marco donde se reflejan las efigies de los monarcas, D^a MARIANA DE AUSTRIA y DON FELIPE IV. Más arriba los dos grandes cuadros con figuras borrosas representan, según ha demostrado la paciencia de los estudiosos, copias de cuadros mitológicos de Rubens (Palas Atenea y Aracné) y de Jordaens (Apolo y Pan). En la pared de la derecha, entre los huecos de las ventanas, colgarían cuadros de temas cinegéticos.

Esta escena tiene lugar en uno de los salones del Alcázar, aquel donde Velázquez tenía su taller. Es de notar que ha sido concebido con la clásica perspectiva de la pirámide visual que tendría su punto de fuga en el hueco de luz del fondo. Pero ese trazado de las líneas arquitectónicas no resta nada a lo verdaderamente importante que es la concepción ilusionista y barroca del espacio, o sea, la inmaterialidad del aire que lo inunda todo. Todo el mundo desde el siglo XVII ha admirado esta objetividad atmosférica de la escena. Jordaens, pintor belga, la calificó de "Teología de la Pintura", alabando sus cualidades materiales y lumínicas. La representación de la atmósfera envolvente es tan convincente, a partir de la fundición de los tres focos de luz, al fondo, a la derecha y en el primer término, que Teófilo Gautier al ver "Las Meninas" exclamó: "Pero ¿dónde está el cuadro?", aludiendo a esa portentosa ilusión que nos crea la obra hasta tal punto que pueda parecernos que el marco del cuadro es franqueable y el espacio pictórico transitable por nosotros mismos.

El color en "Las Meninas" llega a una extraordinaria síntesis de los matices medios, los no puros, entre los que destacan los grises plata y ceniza que, no obstante tienen como contrapunto algunas manchas de rojos y azules en los vestidos de las damiselas y los enanos. La técnica de la pincelada es variada y magistral: adopta formas cubrientes y continuas en el suelo, acuareladas, deshilachadas o pastosas en los trajes, borrosas, reflectantes en los muros y espejo. Pero el toque siempre es suelto, contribuyendo a desdibujar, propiciando la "indecisión de los perfiles" (Ortega y Gasset). Es evidente que la borrosidad y la iluminación realizan lo fundamental de la transparencia espacial. Por esto los críticos del siglo pasado, influidos por el impresionismo, la consideraron una obra ejemplar del "luminismo".

El argumento no pasa de ser una anécdota normal de la corte: la infanta Margarita, acompañada por su cortejo, visita el estudio del pintor para entretenerse viéndolo pintar. La cosa se complica, y nos aproximamos más al fondo del tema, cuando nos preguntamos por lo que está pintando Velázquez. De una observación superficial podría deducirse que está pintando el retrato de la infanta o el mismo cuadro de "Las Meninas". Esta hipótesis no tiene gran fundamento porque olvida el juego de las miradas y los ademanes de los protagonistas. Por ejemplo, que pueda estar pintando "Las Meninas" es de todo punto imposible, simplemente por la posición que guarda Velázquez con respecto a la escena; debería tener delante un espejo que le reflejara la misma imagen que nosotros vemos en el cuadro, y esto contradice la presencia de los reyes en el reflejo del espejo.

Este enfoque interpretativo defiende la idea de que "Las Meninas" representan la posición de Velázquez como defensor de la naturaleza intelectual del Arte de la Pintura. Charles de Tolnay fue el primer erudito que abrió el camino para este enfoque hacia 1949. Enfatiza la figura de Velázquez; señala cómo se ha situado al exterior del grupo y en actitud pensativa como si estuviera viendo el cuadro. No está en acción de pintar, de aplicar la pintura a la tela como si fuera un trabajo manual, sino en actitud de pensar como si estuviera contemplando, planificando el diseño interno de la obra. Antes de ser esta la representación de una realidad externa y causal, sería el producto de su mente y, por tanto la expresión de una doctrina neoplatónica, la vigente en la academia sevillana de su maestro y suegro Francisco Pacheco.

Partiendo de la anterior línea de análisis, Jonathan Brown insiste en el problema del argumento: de lo que se trata es de la visita de los reyes al estudio del maestro. La aparición de Felipe IV y de Mariana de Austria crea el movimiento instantáneo del grupo en cuyas miradas y ademanes se delata esa llegada. El hecho queda reflejado en el espejo del fondo. De manera que Velázquez, sin incluir en la escena a los reyes por habilidad y por decoro, los convierte en el eje del argumento. Así la visita de los monarcas, vista sólo por una apariencia, justifica el interés y el valor universal que tiene el arte de la pintura, en el cual el pintor se está ejercitando pero no con trabajo sino con nobleza. Los reyes aparecen difuminados, sus formas etéreas reflejadas en el espejo indican que fueron realizadas con un pincel humedecido con más trementina que pigmento.

Este historiador sitúa esta explicación en un doble contexto. Por un lado dentro de la batalla de los pintores porque la mentalidad de los estamentos tradicionales, clero y nobleza, acepte que la pintura no es un oficio vil o mecánico sino un arte liberal y de conocimiento, (por lo cual no debe ser sometido a los impuestos de alcabala para la Hacienda). En segundo lugar, dentro de la ambiciosa carrera cortesana de Velázquez, cuyo punto culminante consiste en lograr ser nombrado caballero ingresando en la real orden militar de Santiago. En 1659, diez años después de firmar la solicitud, y tras innumerables pesquisas sobre los antecedentes familiares y artísticos, Velázquez logra el prestigioso título. Esta doble circunstancia justifica, según Brown, la creación de "Las Meninas". La cruz roja de Santiago que luce Velázquez en el pecho fue añadida después de su fallecimiento, por orden del rey, en reconocimiento a su propio ennoblecimiento -por el cual luchó en vida- y al de la pintura misma.

Parece razonable interpretar "Las Meninas" en el concepto específico del ilusionismo barroco. Al reproducir cuidadosamente y a gran escala la apariencia de una habitación, vivificándola mediante el sutil control de la luz y la sombra, Velázquez buscaba establecer una conexión entre arte y realidad. El método que usó se basaba en las ideas fundamentales del ilusionismo barroco italiano, pero modificadas de un modo original de acuerdo con sus propios objetivos. En numerosas obras ilusionistas contemporáneas, lo que se pretendía era unir el mundo de la realidad con la esfera

del arte a fin de hacer lo más verosímil posible la recreación artística de un suceso. Para conseguir tal efecto existían diversos métodos, pero todos ellos dependían de la anulación de los límites del espacio y la materia para mezclar lo artificial y lo real. En "Las Meninas" vemos empleado este método para obtener un fin concreto: hacer lo más real posible la presencia implícita del rey y la reina.

Por razones ideológicas Velázquez busca poner de relieve la presencia en su espacio de Felipe y Mariana, pero por razones de decoro no podía representarlos junto a su persona. Conseguiría resolver su problema a través de ciertos recursos. Primero hizo que las figuras del cuadro centrasen su atención en la entrada de la pareja real y después reveló, de modo indirecto, la presencia de los monarcas a través del espejo. Velázquez conocía este recurso gracias al retrato del "Matrimonio Arnolfini" de Jan van Eyck, que pertenecía a Felipe IV y estaba colgado en el Palacio Real. Finalmente, vio la posibilidad de reforzar la presencia implícita del rey y la reina, proyectando un espacio imaginario delante del lienzo, verosímilmente habitado por seres más corpóreos que las figuras de un cuadro. Al elegir para su obra un formato grande, pudo utilizar una escala natural tanto para las personas como para la arquitectura, preparando así el camino para sugerir la presencia de facto de la pareja real.

La pintura en este cuadro se confunde con la realidad, gracias a un espacio abierto hacia el espectador, a quien, sólo faltaría que el espejo del fondo reflejara sus facciones en vez de las de los monarcas. Esta obra es síntesis del retrato de grupo y de interior con complejas fuentes de luz. Luz, espacio, ambiente, retratos, vida cortesana, etc. Y es culmen de la perspectiva lineal (pirámide visual) y aérea.

Posteriormente, Goya se inspiraría en las Meninas al pintar La familia de Carlos IV; y los impresionistas expresarían su entusiasmo por su técnica pictórica, hasta el punto de que el propio Manet afirmó: "Velázquez es el pintor de los pintores".

LAS HILANDERAS o LA FÁBULA DE ARACNÉ. Hacia 1657. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. (167 x 252 cm.- con añadidos 220 x 289 cm.)

Según lo describen los catálogos del Museo hasta 1945, es un "...obrador de hilado y devanado y pieza para ventas en la fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid. Cinco mujeres están trabajando. En la habitación alta tres damas contemplan un tapiz de tema mitológico, en el que se ve a Minerva y Juno".

Velázquez, por tanto, divide la composición del cuadro en dos espacios pictóricos llenos de ese aire pleno que envuelve y difumina las figuras. Están iluminados por dos focos de luz, uno claro y reluciente, que es el del escenario del fondo, lo que acentúa la sensación de profundidad aérea, mientras el primer espacio queda en una suave penumbra. Aire y luz, pero también movimiento, muy natural y bello en la doncella de la derecha que hace ovillo de la madeja, dinámico en la mujer de la izquierda, en donde vemos algo sorprendente: los volúmenes y líneas de la mano y de los radios de la rueca se funden en una mancha y desaparecen como formas,

quedando visualmente en una pura re-presentación del movimiento. Es una propuesta tan avanzada que anticipa la tesis de los pintores futuristas del siglo XX.

Aunque el cuadro se redujera a la simple visita de las tres damas al taller de tapices, el tema seguiría teniendo gran atracción. Velázquez, al pasar al fondo el asunto principal, que sería esa visita y enfatizando el trabajo de las hilanderas en el primer término, reproduciría una especie de artificio muy barroco, realizando una suerte de cuadro dentro del cuadro. Su esquema compositivo es similar a otros cuadros velazqueños de primera época, como el "Cristo en casa de Marta y María", en los que el tema principal ocupa un segundo plano en beneficio de figuras y objetos secundarios situados en primer término.

Actualmente la interpretación más aceptada tras los estudios de Tolnay y Angulo, es la de un asunto mitológico relacionado con el mito de Aracné y extraído, al igual que "la fragua de Vulcano", de "Las Metamorfosis" de Ovidio. Esta muchacha lidia que presumía de ser la mejor tejedora, al sentirse admirada por las mujeres de su provincia, deseó competir con los dioses y en concreto con Palas Atenea, insolentó a esta diosa de las artes, porque, además, había osado representar en uno de sus tapices la aventura amorosa de Zeus (Júpiter) cuando éste se convierte en toro y rapta a la doncella Europa. Palas, disfrazada de vieja, intenta disuadir a la muchacha de su insensato propósito, pero su esfuerzo es vano, por lo que decide aceptar el reto. La victoria sonríe a la diosa y en castigo por el desvarío y soberbia de la tejedora, Minerva, o lo que es lo mismo Palas, la convierte en araña con el fin de que se dé cuenta de que sus tapices pueden ser tan frágiles como la tela que ahora como insecto segrega.

Minerva y Aracné, que estaban encarnadas en las dos mujeres del primer plano del penumbroso obrador, serían también las del fondo, no sabiendo bien si son "reales" o "tejidas".

Velázquez se propuso trasladar esta historia al espacio limitado de un lienzo y parece lógico que se apoyara en un espectáculo que le era familiar, es decir, el trabajo en el taller de retupido de tapices de Palacio de Santa Isabel de Madrid, dirigido por el aposentador real José Nieto Velázquez, cuyo retrato incluyó en "Las Meninas", y que él mismo como Aposentador Real visitaría con frecuencia.

En un primer plano se encuentran las figuras, llenas de realismo, de Aracné, a la derecha, con blusa blanca y falda verdosa, y Palas, disfrazada de anciana y con la pierna descubierta. La postura de las figuras está inspirada en los Ignudi de la Capilla Sixtina. Están colocadas en dos diagonales contrapuestas, formando cada una de ellas junto con otras dos mujeres dos grupos contrapuestos y compensados; es rico el juego de diagonales y escorzos.

Un segundo plano presenta la figura de una mujer a contraluz; parece recoger madejas del suelo. Ocupa el centro del cuadro y el punto de mayor penumbra. Es justamente lo contrario de lo que ocurría en "Las Meninas", en donde la cabeza de la

Infanta Margarita centra la composición y es el punto de mayor luminosidad. Se trata de una pantalla de sombra entre dos escenarios o planos luminosos.

El plano del fondo representa una estancia iluminada por rayos que caen diagonalmente. Tres damas, vestidas a la usanza de la época, contemplan un tapiz. El tema del tapiz podría ser el desenlace de la fábula, delante Palas se dirige en actitud conminatoria (brazo en alto) a la joven tejedora Aracné, mientras contempla el tapiz, al fondo, que representa "El Rapto de Europa por Júpiter". El exceso de luz impide ver realmente la escena.

El equívoco velazqueño es contundente. En todo el cuadro los planos han creado sabios y difíciles problemas. Velázquez representó, en un mismo espacio, varios momentos de una misma narración, reduciéndola a una unidad original de entonación y luz. Se ha prescindido de toda jerarquización, es un mito interpretado con el realismo de lo cotidiano, lo mismo que ya hiciese en "La fragua de Vulcano", "El triunfo de Baco" o el "Marte". Velázquez es el gran destructor de mitos; no los ataca con la furia del iconoclasta, sino que los desnuda con la incontrastable claridad del racionalista, del hombre del siglo XVII. Lo que importa ahora es el primer plano, lo real, el trabajo de las hilanderas, el eterno movimiento de la rueca. Todo lo pasado, dioses, bellos tapices, leyendas, quedan relegados en un rincón de la mente, envueltos en el deslumbrante rayo del mito, pero alejados de la realidad de todos los días.

Pero la faceta más interesante de la obra es la solución de la perspectiva aérea, que cobra en este lienzo valores de excepción. Obsérvese como ha conseguido reproducir el giro de la rueda de hilar, con tan maravillosa propiedad que nadie duda de su movimiento. Para ello ha descompuesto parcialmente los colores de los vestidos posteriores, que se irisan y transmutan al paso de los radios. Conforme las figuras se alejan de nosotros van perdiendo nitidez y el aire va ganando consistencia. Al fondo, la luz se refleja sobre el casco de la diosa y lo penetra todo de luminosidad. AIRE, LUZ y MOVIMIENTO son tres conceptos fundamentales en esta obra.