

COLECCIÓN VELAZQUEÑA

Estudios sobre la vida, la obra y la fortuna crítica e iconográfica de Velázquez:

- Recopilaciones de textos dispersos de destacados especialistas
- Nuevas investigaciones y perspectivas
- Antologías críticas sobre sus obras maestras

TÍTULOS PUBLICADOS

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ / COMPLETE STUDIES
ON VELÁZQUEZ, por Enriqueta Harris

VELÁZQUEZ, FORMA Y REFORMA, por Martin Warnke

VENUS ANTE EL ESPEJO, por Andreas Prater

ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ, por Diego Angulo

ESCRITOS COMPLETOS SOBRE VELÁZQUEZ / COLLECTED WRITINGS
ON VELÁZQUEZ, por Jonathan Brown

POR LA FUERZA DEL ARTE. VELÁZQUEZ Y OTROS, por Svetlana Alpers

LAS ÚLTIMAS OBRAS DE VELÁZQUEZ. REFLEXIONES SOBRE EL ESTILO
PICTORICO, por Giles Knox

COLECCIÓN



VELAZQUEÑA



www.ceeh.es

con la colaboración de:

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

ABC
www.abc.es

y la participación de:

HERALDO
DE ALBANY



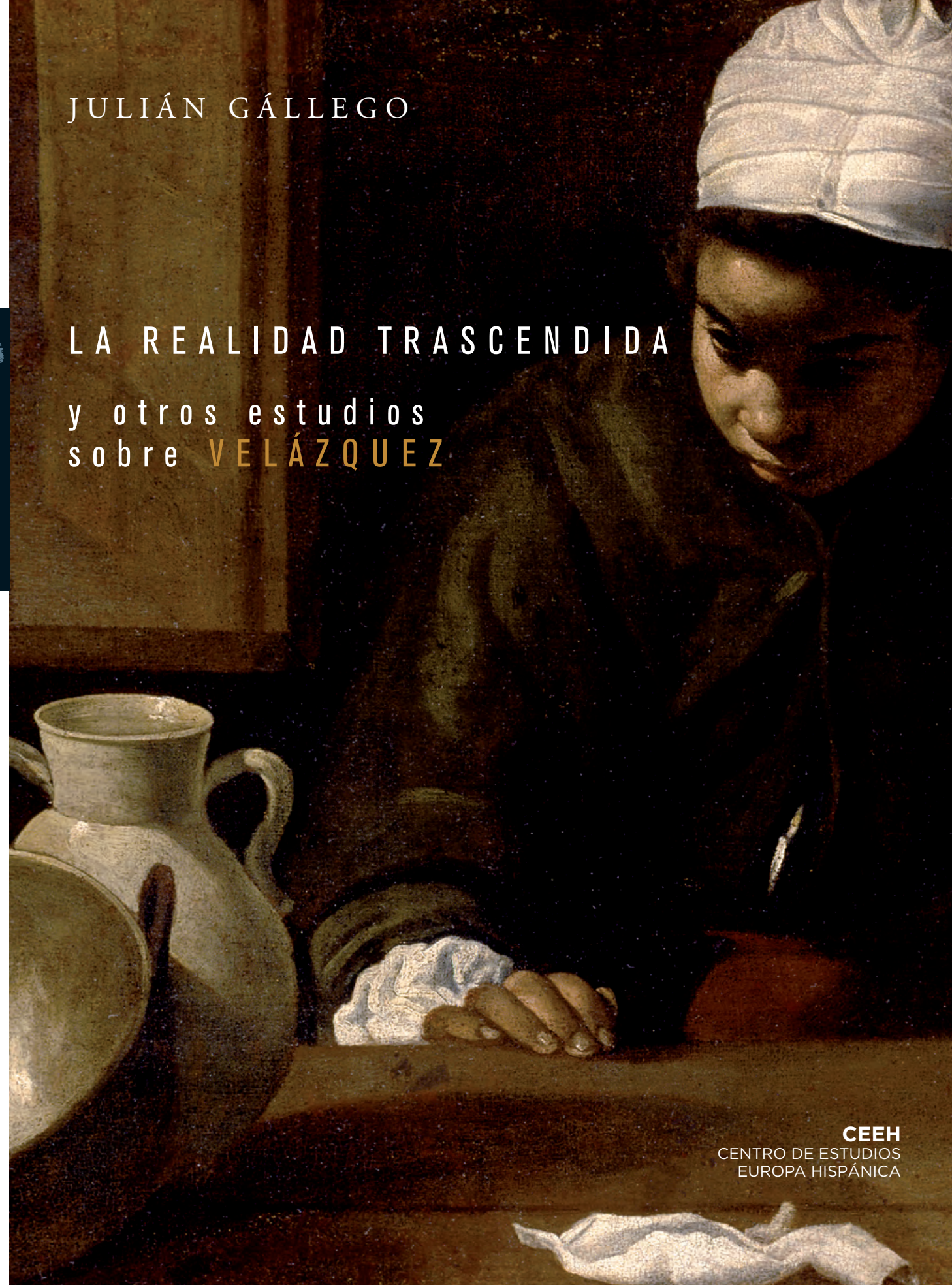
JULIÁN GÁLLEGO

JULIÁN GÁLLEGO

LA REALIDAD TRASCENDIDA

y otros estudios
sobre VELÁZQUEZ

La realidad trascendida



CEEH
CENTRO DE ESTUDIOS
EUROPA HISPÁNICA



JULIÁN GÁLLEGO

Julián Gállego (1919-2006), escritor ameno y perspicaz, es autor de reveladores estudios sobre artistas y temas capitales de la pintura española del Siglo de Oro y el siglo XIX, y uno de los historiadores que han hecho mayores y más originales aportaciones al conocimiento de Velázquez, a través de una treintena de escritos publicados a partir de 1960 en prensa diaria, revistas especializadas, catálogos de exposiciones y monografías. Se doctoró en la Sorbona bajo la dirección de Pierre Francastel, y fruto de ese trabajo fue *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (1968, ed. esp. 1972), estudio que revolucionó la historiografía artística española. Más tarde se doctoró en España con un estudio que dio lugar a *El pintor, de artesano a artista* (1976). Publicó dos importantes monografías, *Velázquez en Sevilla* (1974) y *Diego Velázquez* (1983), y los catálogos de las exposiciones dedicadas al artista en el Metropolitan Museum (1989) y en el Museo del Prado (1990).

El análisis de pintura y literatura del Siglo de Oro, así como la inteligente reconstrucción de los mecanismos creativos y perceptivos de aquella época, permitieron a Gállego elaborar su conocida teoría sobre la «realidad trascendida», demostrando el complejo entramado de significaciones de lo «real» y su frecuente dimensión sobrenatural. En estas páginas, el espectador actual puede tomar conciencia de la riqueza de contenidos –religiosos, históricos, sociales y morales– que los contemporáneos de Velázquez estaban acostumbrados a «leer» en sus cuadros, y que nos llevan a replantear la cuestión del realismo español, insuficientemente entendido como una asombrosa capacidad de imitación del natural.



En el Frente de Aragón (Zuera), en 1936.



Julián Gállego (tercero por la izquierda) en la inauguración de su exposición de dibujos en la Sala Libros de Zaragoza, el 1 de abril de 1941.



3. Peter Paul Rubens, *El cardenal-infante a caballo*. 1635-1640. Óleo sobre lienzo, 335 x 258 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



6. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La familia del pintor*. Hacia 1664-1665. Óleo sobre lienzo, 148 x 174,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

de María Teresa, Prado), en *La reina Mariana de Austria* (Toledo, Museo del Greco, y Londres, National Gallery) el tema central del cuadro sin más que cambiar el sexo del protagonista. Aún más asimilada aparece en *La familia del pintor*, de Viena, tan excelente que se creyó de Velázquez, en la cual aparece éste pintando un retrato (fig. 6). Todos estos cuadros son cajas de sorpresa óptica, como *Las meninas*, pero por ellos apreciamos algo que no habíamos valorado justamente en éstas y es el cuidado exquisito con que don Diego compone: en *Las meninas* tres curvas de arabesco semejante, una desde la cabeza del pintor hasta la de la infanta, otra desde la de doña Isabel de Velasco a la de Nicolasillo y una tercera, eco de la anterior, formada por el perro, alternan rítmicamente con las verticales de la estancia.

VELÁZQUEZ Y EL ARTE MODERNO

1960

Lo más asombroso de Velázquez es lo cerca que lo sentimos de nosotros. Sus cuadros parecen acabados de pintar por un contemporáneo nuestro, se despegan de la atmósfera «de época» de las galerías de pintura antigua. Podrían colgarse en un museo de arte moderno sin que desentonaran; sólo resultarían anacrónicos los trajes de los personajes. Porque, naturalmente, están vestidos a la moda española del siglo xvii: los hombres de oscuro, con un discreto cuello almidonado; las mujeres con la enorme falda llamada «guardainfante» sobre la que se yergue el busto y se apoyan las manos, y llenas de rizos, de joyas, de colores. Tales trajes nos resultan muy remotos; pero como los rostros y los ojos siguen viviendo y mirando, como los terciopelos y las sedas no se han ajado, como todo aparece pintado con una técnica atrevida, de limpios matices y pinceladas sueltas, al contemplar esos lienzos gozamos de la sabrosa ilusión de que nos asomamos a otros siglos, como si a un pintor contemporáneo nuestro le fuese dado vivir en una época pasada (como al yanqui de la novela de Mark Twain trasladado a la corte del Rey Arturo), verla con los ojos de un hombre de hoy en día y comunicarnos luego sus impresiones.

Vistos en detalle, muchos cuadros de Velázquez parecen obra de un artista de esa escuela impresionista que floreció en Francia a fines del siglo pasado, es decir trescientos años después del nacimiento de nuestro pintor. Sus paisajes de la Villa Medici de Roma con sus largas pinceladas y sus figuras desdibujadas por la luz podrían estar firmados por Claude Monet. El firme dibujo y la factura sobria y expresiva de algunas cabezas, por ejemplo en *Las hilanderas*, hacen pensar en ciertos bustos de Edgar Degas. La ternura del tema apoyada en la frescura del colorido, en el brillo de una pincelada chispeante, hace que sus retratos de la infanta Margarita parezcan contemporáneos de los mejores de Auguste Renoir, cuya *Romaine Lacaux*, con su amplia falda gris y sus flores en la mano, es como una réplica velazqueña.

Pero en quien más hondamente influyó Velázquez fue en Édouard Manet, que en las cartas que escribió desde Madrid declaró que había encontrado en los cuadros del español la realización de su ideal en pintura y en su contemplación la mayor esperanza, la confianza más total. Manet, que copió el retrato de *Pablillos de Valladolid* (Museo del Prado), en el cual,



1. Diego Velázquez, *La fuente de los Tritones* (detalle¹). 1657. Óleo sobre lienzo, 248 x 223 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

según sus palabras, el fondo desaparece y sólo el aire rodea al personaje prodigiosamente vivo, lo imitó en su famoso *Pífano* (París, Musée del Jeu de Paume), que no es, ni mucho menos, el único de sus cuadros en que se advierte la fuerte influencia de la técnica, del color, de la luminosidad de Velázquez.

Cabría pues, sin exageración, aplicar a Velázquez el calificativo de «impresionista». Lo que le preocupa, como a Sisley o a Monet, es dar con la pintura de impresión de la luz y del aire. No quiere que sus figuras parezcan estatuas, sino que produzcan la sensación de vida y hasta de movimiento a la caricia de la luz. Existen porque la luz existe. Velázquez sólo se fía de su mirada. Aunque empezó pintando personajes y objetos bien delimitados por el contorno del dibujo, que

¹ Este detalle del gran cuadro llamado *La fuente de los Tritones* es otro ejemplo de la técnica asombrosamente moderna de Velázquez. Los vagos contornos de las dos damas sentadas de perfil están trazados con pinceladas sueltas. Cuando el espectador se aproxima al cuadro las formas se esfuman en los colores del fondo. Es uno de los últimos lienzos del pintor sevillano, y estas dos figuras parecen del pincel impresionista de Édouard Manet.

parecen poder tocarse, como había hecho en Italia el Caravaggio, pronto se percató de que esos volúmenes y formas tan definidos son más propios de la escultura que de la pintura.

Sus lienzos son como ventanas abiertas; mirad el *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos* y os parecerá estar respirando el aire puro del Guadarrama. Ese fondo de montaña nevada está conseguido con sólo unos brochazos; la exactitud de los matices da la impresión de la distancia y del aire. En sus últimos cuadros el pintor emplea pinceladas de colores limpios y separados que el ojo del espectador confunde a unos metros de distancia, produciéndose así como un temblor luminoso.

Es sumamente interesante mirar de cerca los grandes lienzos de Velázquez, como *Las meninas* o *Las hilanderas*, o los retratos que pintó en su última época. Notaremos así que no hay pieles ni telas monocromas; en general los pintores anteriores a él y aun sus contemporáneos pintaban las partes en sombra de un objeto del mismo color que las expuestas a la luz, añadiendo solamente un castaño, la «tierra de sombra», para las partes en penumbra. Para Velázquez la parte iluminada no tiene el mismo color que la parte que está en sombra; la atmósfera, los reflejos de los demás objetos la han modificado.

Prepara limpiamente sus sombras en la paleta. Vistos de cerca, cada pedazo de tela, cada trozo de piel, cada sección del aire aparecen compuestos por diversos matices. No hicieron otra cosa los impresionistas muchos años después.

En otros pintores de museo observamos un molesto contraste entre el personaje y el fondo del cuadro; se diría que está delante de un decorado, como en las fotografías antiguas. En Velázquez, en cambio, todo tiene ópticamente la misma importancia, igual realidad. El personaje vivo no nos parece más perfilado que los objetos que lo rodean. Velázquez es objetivo, pinta lo que ve. Esta objetividad no es falta de inspiración sino, al contrario, un rasgo de genio.

Los impresionistas, y con ellos Paul Cézanne, revolucionaron el arte contemporáneo al dar el mismo valor pictórico a una cabeza humana que a un libro, una fruta o un sombrero; mas contemplaron el espectáculo de la vida tan sin jerarquizar porque ya se había inventado la fotografía, que influyó no poco en ellos. En pleno siglo XVII, ver como Velázquez veía no era tan normal como hoy nos parece. Me explicaré: aunque veamos como nuestros antepasados no tenemos la misma manera de mirar. El ver es natural, pero a mirar se aprende. Y por lo general son los artistas quienes nos enseñan a entresacar de las líneas de un paisaje o de un personaje aquellas que les parecieron fundamentales, de los infinitos matices de la luz aquellos que se corresponden, que armonizan.

Así por ejemplo, si conocemos la pintura china y vemos un paisaje montañoso, ese paisaje en que nuestra mirada elegirá ciertos detalles, los rebordes entrecortados de las rocas, las manchas de los pinos, nos parecerá armonioso como una pintura china; si no la conociéramos podría parecerse desordenado, informe. Si habiendo contemplado los paisajes



2. Juan Bautista Martínez del Mazo², *Vista de Zaragoza*. 1647. Óleo sobre lienzo, 181 x 331 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

ción documental. Hay quien mira con desconfianza un cuadro de Velázquez porque es figurativo. Para librarse de ese prejuicio basta acercarse al lienzo y elegir al azar un pedazo cualquiera, una manga, un trozo de «guardainfante», de pared, de paisaje, y se tendrá delante un cuadro abstracto. La belleza de los colores, la libertad de las manchas, la variedad de calidades no son menores que las de cualquier cuadro no figurativo.

Antaño se llamaba «calidad» a la imitación por medio de la pintura de la textura particular de un material: la seda, el terciopelo, la madera, el cristal... (Los pequeños maestros holandeses, como Metsu o Terborg, sobresalieron en esto.) Hoy se emplea la palabra «calidad» para hablar de la belleza original de la propia pasta pictórica que recubre el lienzo, con sus espesores y sus tenuidades, sus tersuras y sus rugosidades, su brillo y su deslustre.

En ambos sentidos, las calidades de los cuadros de Velázquez son admirables: a unos pasos de uno de sus retratos nos parecerá contemplar la plata o el raso de un traje de

² Aunque hay en este cuadro una inscripción latina en que dice que Juan Bautista del Mazo (yerno y discípulo de Velázquez) dio la última pincelada en 1647, la mayoría de los peritos opinan que fue Velázquez el que pintó casi enteramente el paisaje y ese mundo de estudiantes, damas, señores y pequeños comerciantes que recuerda el de *La cacería del Hoyo*. Velázquez había acompañado a la corte a Zaragoza en el viaje que hizo el rey a esta ciudad en 1646, durante la guerra de Cataluña. Dicese que fue el príncipe Baltasar Carlos quien eligió el punto de vista. Desde un arrabal de la orilla izquierda del Ebro se ve la capital aragonesa, sus casas de ladrillo y sus iglesias, el real cortejo y el puente de piedra destruido. Los personajes se entregan a sus ocupaciones habituales. Los grupos y las embarcaciones a lo largo del río están distribuidos con total libertad, y hacen pensar en *L'Embarquement pour Cythère* que Watteau iba a pintar años más tarde.



3. Atribuido a Diego Velázquez, *Vista de la catedral de Granada*. 1629. Pluma y aguada sepia sobre papel amarillento verjurado, 88 x 187 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



4. Miguel Ángel Houasse, *Vista del Monasterio de El Escorial*. Hacia 1722. Óleo sobre lienzo, 50 x 82 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



5. Diego Velázquez, *Caballo blanco en corveta*. Hacia 1634. Óleo sobre lienzo, 310 x 243 cm. Madrid, Palacio Real. Patrimonio Nacional.

LAS DOS CARAS DE VELÁZQUEZ

1971

Hay pintores que crecen desde su infancia en un taller familiar, siguen una línea ascendente en su técnica, siempre fiel a sí misma, que hace reconocible su mano o su estilo, y sugieren que, como en la industria o las ciencias, hay en el arte una línea de progreso. Si sus obras de juventud emocionan por su espontaneidad, las de su madurez hechizan por la perfección de su factura. Un genio benefactor parece guiar sus pasos haciéndoles escalar, laboriosamente pero sin excesivos obstáculos, los senderos del Parnaso.

Al lado de éstos, hay otros, a menudo más interesantes, cuya carrera parece dividida en varias etapas, como si en su madurez renegaran de las obras de su juventud, como si estuviesen siempre dispuestos a cuestionar lo aprendido, como si la experiencia, en lugar de petrificar en recetas su forma de comprender la pintura, les dotase de una soltura cada vez mayor.

Más incómodos que los artistas del grupo anterior, que amablemente ofrecen a los curiosos el apasionante ejercicio de la datación de sus obras en función del progreso de su técnica, estos artistas nos presentan varios rostros sucesivos, en ocasiones tan diferentes que resulta difícil admitir que proceden de la misma mano cuadros tan distintos como *La alegre comitiva* del Metropolitan Museum de Nueva York y *Los regentes del Hospicio de Santa Isabel* del Museo de Haarlem; la *Diana* del Mauritshuis y *La encajera* del Louvre; el *Tobías y Ana* de la colección Bentinck de París y *El jinete polaco* de la colección Frick de Nueva York; *El beso robado* de Leningrado y *La lectora* del Louvre; *La gallina ciega* y el *Saturno* del Prado, si los nombres de Frans Hals, Vermeer, Rembrandt, Fragonard o Goya no se nos impusiesen previamente, por así decirlo, al examen de dichas obras.

Velázquez pertenece a este último grupo. Nos ofrece dos personalidades tan alejadas como pueda imaginarse unidas en un solo pintor: la de los años de aprendizaje en Sevilla y la de sus últimos días en Madrid, separadas por la zona de esplendor que transcurre entre su primer viaje a Italia (1629-1631) y el segundo (1649-1651). Podría decirse que hay en él tres artistas: un primer pintor que madura a la sombra de Caravaggio; un segundo que lo hace bajo la influencia combinada de Tiziano y Rubens; y, por último, un tercero que alcanza una



1. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La infanta Margarita de Austria*. Hacia 1665. Óleo sobre lienzo, 212 x 147 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

de las cimas más sorprendentes y personales de la historia de la pintura europea. Si el nombre del autor se mantuviese oculto, a alguien procedente de una cultura lejana o de una *in-cultura* le resultaría inimaginable que *El aguador de Sevilla* de la colección Wellington de Londres y *La infanta Margarita* del Prado (fig. 1)¹ puedan ser obra del mismo pintor. A nosotros, que partimos de la respetuosa aceptación de las atribuciones en pintura, no nos resulta sorprendente. Tenemos la seguridad de que se trata de obras pintadas por la misma persona y, partiendo de la aceptación de esa certeza, no nos resultaría más difícil desentrañar los vínculos entre ellas que, por ejemplo, subrayar la identidad del autor de ciertos bodegones de Cotán y de Zurbarán (o incluso de Picasso y de Braque) si nos asegurasen que se trataba de obras del mismo artista.

Diego Rodríguez de Silva Velázquez nació en Sevilla en 1599. Pertenece pues a la generación siguiente a la de Caravaggio y Rubens. Caravaggio había nacido en 1573, Rubens en 1577. Eran contemporáneos de los maestros de Velázquez, Herrera el Viejo (1567) y Pacheco (1564). Velázquez, algo más joven que Poussin, es, por su parte, contemporáneo de Zurbarán y de Bernini (1598), de Borromini y de Van Dyck (1599), de Claudio de Lorena y de Calderón (1600). Son datos elementales, cierto, pero que se olvidan con más facilidad que los nombres de los artistas. Todos estamos encerrados en los límites de nuestra época, que, por otro lado, contribuimos a forjar: cuantos más esfuerzos hagamos por escapar, más fiel será el retrato que de ella dejemos.

El joven Diego procedía de una familia ni demasiado pobre ni demasiado rica, ni demasiado distinguida ni demasiado modesta. Se ha insistido en exceso en sus ascendientes portugueses, los Silva –o Sylvia– de Oporto, como si tal nombre –bastante común, por cierto– implicase un certificado de alta cuna en un artista que, como todos sus contemporáneos,

¹ Hoy en día el Museo del Prado atribuye esta obra a Juan Bautista Martínez del Mazo. [Nota del editor.]

No es, ciertamente, el mejor camino para triunfar en la corte. Regresa pues tranquilamente a Sevilla, satisfecho, por lo que a él respecta, con los cuadros venecianos y flamencos que ha visto en Madrid, sin olvidar los españoles: se puede percibir una influencia del Greco en su cuadro *La imposición de la casulla a san Ildefonso* (Palacio Arzobispal de Sevilla), pintado a su regreso. Pero al año siguiente, Olivares llama a Velázquez para que haga un retrato del joven rey. Su retrato gusta tanto que es nombrado pintor de Felipe IV, seguramente feliz de rodearse de artistas tan jóvenes como él y de imponer un nuevo estilo que rompa de algún modo con la gravedad de maniqués de madera de los retratistas de su padre. Comienza así, el 6 de octubre de 1623, la carrera oficial de Velázquez, y muere, en plena juventud, el Velázquez pintor religioso que habría podido llenar de retablos las iglesias de Sevilla.

De haber permanecido en Sevilla, el porvenir de Velázquez habría resultado incierto, pues –aunque estemos lejos de creer que fuese el «gigante ateo» que algunos pretenden– le faltaba ese impulso propio del pintor místico. Ya en sus años sevillanos le interesaban otros temas: las obras profanas. Se ha estudiado profundamente a Velázquez pero en el fondo seguimos sin saber *para quién* pintaba tales cuadros. Ignoramos si pintaba para sí mismo (peligroso ejercicio) o si lo hacía para aficionados a esa pintura influida, directa o indirectamente, por Caravaggio. Mas no tenemos intención de entrar aquí en las discusiones *patrióticas* entre españoles e italianos a propósito del «tenebrismo».

Hablamos, evidentemente, de lo que los españoles de la época denominaban «bodegones» o «cocinas». Se dice que Herrera el Viejo y su hijo Herrera el Rubio pintaban esos cuadros de género, interiores con bodegones o bebedores, al estilo de los que Caravaggio, Van Baburen o Passerotti popularizaron en toda Europa. En España Loarte –sin contar otros maestros menores como Úbeda o Luis Melgar– había precedido con talento a Velázquez.

¿Había compradores para este género de pintura? En todo caso, los historiadores los desdeñan. Para ellos hay en la pintura tres grados cuya importancia depende de los papeles que desempeñan la imaginación y la imitación. El primer grado estaría formado por las «historias», las composiciones –sagradas o profanas– en las que el pintor debe demostrar su



2. Copia anónima de Velázquez, *Luis de Góngora*. Después de 1622. Óleo sobre lienzo, 60 x 48 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.



3. José de Ribera, *El gusto*. 1614-1615. Óleo sobre lienzo, 112 x 87 cm.
Hartford, Wadsworth Atheneum.