

**M. Pozas, DOS LIBROS SOBRE VELAZQUEZ: J. Gállego, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983. J. Brown, *Velázquez. Pintor y Cortesano*, Madrid, Alianza, 1986**

En un período de tiempo relativamente breve han aparecido dos libros nuevos sobre Velázquez. El primero, escrito por Julián Gállego, fue publicado en 1983 y no suscitó excesivos comentarios, el segundo, de Jonathan Brown, editado simultáneamente en inglés y castellano, era esperado como el libro sobre Velázquez. Uno y otro, a pesar de sus notables diferencias de extensión, ambición formal y erudita, presentan algunas características comunes. La primera de todas, el modo de enfocar al pintor, estableciendo una relación clara entre su condición de artista y su condición de cortesano. Este rasgo queda mucho más marcado en el texto de Brown, pero también es muy notable en el de Gállego, con los matices a que luego haré referencia. También es nota común la legibilidad del texto, discurso claro, en ocasiones en tono divulgador, aunque el contenido no lo sea, que no evita repetir cosas conocidas para alcanzar una comprensión adecuada del asunto. También, cierto eclecticismo metodológico, que no duda en recurrir a la sociología de la cultura, la historia o el formalismo cuando lo estima necesario para una mejor comprensión de la obra y la figura de Velázquez. En ambos casos parece haberse pretendido un acercamiento de su pintura a la sensibilidad contemporánea,

huyendo de la fría catalogación y comentario positivista a que nos tienen acostumbrados nuestros historiadores.

Entre ambos autores existen algunas coincidencias, también algunas divergencias, aunque el citado tono del discurso contribuya a quitar hierro a las que pueden existir. Entre las primeras, aparte de las coincidencias de carácter general sobre la consideración e interpretación de algunos cuadros, cabe destacar su oportuna indicación del carácter objetualizador de la primera pintura de Velázquez o la valoración del retrato de **Felipe IV vestido de castaño y plata**, obra de carácter fuertemente innovador, que rompe con el dominio del dibujo y, en mi opinión, que apunta a una perspectiva nueva en el debate barroco sobre el dibujo y el color, debate característico de la Academia francesa, pero propio también del ámbito italiano, especialmente romano.

Existen algunas divergencias que me permito citar. Mientras que Gállego da por buena la influencia de Caravaggio, Brown la rechaza, continuando de esta manera un debate tradicional entre caravaggistas y anticaravaggistas a propósito de la primera pintura velazqueña. Pero quizá el punto de divergencia más interesante es aquel que afecta a un asunto central en la obra del pintor: su presunto naturalismo. Sobre el particular, Gállego es tajante y así lo afirma a propósito de **Las Meninas**: *No es una visión impresionista de una casual realidad externa, sino la plasmación de una idea. No es el triunfo de la imitación, sino el de la idea sujetando a la imi-*



tación (pág. 136). Otro tanto escribe sobre **Las Hilanderas**: *no hay nada casual, nada puramente imitativo* (pág. 139). Por su parte, Brown dice sobre **Las Meninas**: *Velázquez trató de crear un arte en el que el artificio no fuera excesivamente patente y de reducir con ello la distancia que media entre lo que el ojo ve en la naturaleza y lo que ve en el arte. El deseo de alcanzar un mayor grado de naturalismo en la pintura estuvo muy extendido en el siglo XVII, pero nadie llegó tan lejos a la hora de conseguirlo como Velázquez. La prueba de su éxito está en **Las Meninas**, un cuadro en el que el pintor utilizó sus últimos avances en el dominio de la expresión artística para producir un intenso encuentro con la realidad* (pág. 260).

Aunque el término *naturalismo* pesa excesivamente —¿y cuál es el afán extendido de naturalismo en el siglo XVII?—, quizá la posición de ambos autores no sea tan distante como en principio puede parecer. Atendamos al *artificio* del que habla Brown: no niega su existencia, dice que no es patente, está pero no se percibe. El mismo Brown convierte el cuadro —ya lo había hecho antes en su estudio monográfico de **Las Meninas**— en un elemento de la reivindicación ennoblecedora del pintor, lo que está a notable distancia del naturalismo, conectando más con la *idea* que con la imitación.

A este respecto, quisiera hacer algunas observaciones, las dos primeras, referencias a la *pretensión social* del cuadro, otras dos a su hipotético naturalismo. Brown cita un texto de Palomino para apoyar su tesis, indicando que, con el cuadro,

Velázquez afirma su derecho a la inmortalidad —**Las Meninas era para Palomino la declaración de Velázquez de su derecho a la inmortalidad** (pág. 259)—. Creo, sin embargo, que la cita de Palomino no permite tan enfática conclusión. Lo que indica es que Velázquez será tan inmortal como lo sea Margarita: *así también el [nombre] de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durare el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita, a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño* (el subrayado es mío). Pero esta no es más que una declaración tópica sobre artistas y poetas, que en modo alguno puede esgrimirse como declaración del valor inmortal de Velázquez, más bien lo contrario: la afirmación de su carácter de súbdito. Ello concuerda con las palabras de Gállego, para quien *se ha exagerado mucho el papel de Velázquez en la corte de Felipe IV, que nunca fue preponderante, ni siquiera tras la concesión del tan discutido hábito de caballero de Santiago* (pág. 68).

Otra nota que Brown destaca es la presencia del rey en el aposento velazqueño, indicación de la proximidad del monarca, de su favor y apoyo, en última instancia: *la presencia del rey demostraba de una vez por todas que la pintura era la más noble de las artes* (pág. 260). Creo, no obstante, que la presencia del rey, indicada en el espejo, puede tener una explicación más sencilla y doméstica, por una parte, y como **homenaje** del pintor monarca, por otra, en el marco de un cuadro que, como muy bien indica Brown, es privado, y precisamente por su carácter privado.



Las otras dos observaciones se refieren al presunto naturalismo de **Las Meninas**. La primera llamaría la atención sobre el uso de una categoría para la que existe en el siglo XVII abundante y controvertible literatura. La segunda, para no hacerme más prolijo, a la hipotética naturalidad en la postura de los diversos personajes, naturalidad que más bien hay que interpretar como artificio del sistema de representación, haciéndonos pensar en la relación de la infanta con sus súbditos, tal como en otros cuadros se pone de relieve.

También en el caso de **Las Hileras** pueden hacerse algunas observaciones. La primera de todas, una simple puntualización: en la nota 42 del capítulo correspondiente (IX) se escribe que *Angulo fue el primero en identificar, aunque de manera vacilante, a la mujer de la rueca como Minerva y a la devanadora como Aracne* (pág. 302). Ese *de manera vacilante* no hace justicia a Angulo, que insistió en señalar lo poco probable de tal identificación<sup>1</sup>. Pero lo más llamativo es la forzada, y simplificada, interpretación del cuadro por parte de Brown —quizá el único momento de su texto en que pierde claridad y concisión— para decir que *la incomparable maestría de La fábula de Aracne se convierte en el argumento más difícilmente rebatible en favor de la elevada condición social de su creador* (pág. 253). Sin negar que tal pudo haber sido la intención del autor, hay que decir que los indicios aportados por Brown no son convincentes y que el cuadro puede ser muy bien disfrutado sin introducir para ello la presunta intención.

Aunque justamente alabado por sus aportaciones al conocimiento del mundo cortesano y de las ideas en él dominantes, creo que los momentos más valiosos del libro de Brown son aquellos en que lleva a cabo análisis formales y técnicos de los cuadros, cuando se enfrenta directamente con su visualidad. Tal sucede con el citado retrato de **Felipe IV vestido de castaño y plata**, con **La fragua de Vulcano** y **La túnica de José**, con los cuadros de Villa Medici, etc. Disiento, sin embargo, de su, a mi juicio, excesiva valoración de la primera pintura de Velázquez, que posiblemente esté por encima de la pintura española, sevillana y valenciana preferentemente, que se hacía en la época, pero, desde luego, muy por debajo de la italiana y la francesa, por debajo de la que se hacía en los Países Bajos en estos años. La inicial incapacidad de Velázquez para pintar el espacio y la atmósfera, la desproporción de algunas de sus figuras, su dificultad para resolver los problemas compositivos, como sucede en **Cristo en casa de Marta y María**, por ejemplo, el acartonamiento, que es propio del que Gállego llama *estilo escultórico*, propio de las pinturas anteriores a su retrato de Góngora, son características negativas que distancian a Velázquez de Caravaggio o del primer Anibal Carracci.

En este punto, puesto que Brown llama la atención sobre la pintura de Juan Esteban de Ubeda, **Escena de género**, de 1606, cabe preguntarse si no es posible establecer alguna relación de este artista con algunas de las pinturas iniciales de Carracci, por ejemplo con **La bottega del macellaio** (c.



1582-83, Oxford, Christ Church), y estudiar así la influencia italiana a través de caminos indirectos.

<sup>1</sup> Más forzado sería ver en la vieja del toro a Palas (...) poco probable, **Las Hilanderas**, Archivo Español de Arte, 1948, 81, 15 ... Creo que sigue siendo bastante discutible el

que las dos figuras principales del primer término de **Las Hilanderas** de Velázquez representen efectivamente la primera escena, es decir, la entrevista de Palas de vieja y la joven Aracne (...) me inclino a pensar que estas tres mujeres que cardan, hilan y devanan son simplemente las obreras de Aracne, **Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne**, Archivo Español de Arte, 1952, 97, 81.

**José Luis Zalabardo García-Muro, NOVEDAD Y EMANCIPACION. G. Vattimo, *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986. *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona, Península, 1986. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1986.**

*Pensar que Wittgenstein y Heidegger tienen opiniones sobre cómo son las cosas no es estar equivocados sobre cómo son las cosas, exactamente; es sólo mal gusto. Los coloca en una situación en la que no quieren estar, y en la que parecen ridículos*<sup>1</sup>. Esta afirmación de Richard Rorty —en otra de las felices nove-

dades editoriales en castellano— presenta la naturaleza de la profunda dificultad que un intento como el de Vattimo se ha de encontrar: articular un discurso sobre el discurso heideggeriano que, sin ser una mera repetición de los pasajes más brillantes de este filósofo, salve sin embargo la tentación de remitirse a un referente común, a un algo sobre el que ambos filósofos pudieran discutir y eventualmente entenderse.

Los textos de Vattimo no caen en el error de explicar lo que Heidegger quiso decir, a qué se refería en cada caso. Más bien establecen una serie de conversaciones a las que, además de Heidegger y el propio Vattimo, asisten, invitados por éste, gran parte de los decires interesantes de la filosofía de nuestra época. En ellas nadie se siente «ridículo», porque no hay temas sobre