

Thémata. Revista de Filosofía. Número 45. 2012

DE LA ORIGINALIDAD DE VELÁZQUEZ. LAS INTERPRETACIONES DE ORTEGA, ZAMBRANO Y GAYA

Inmaculada Murcia Serrano, Universidad de Sevilla.

Resumen: En este artículo se compara la visión que se ha tenido en el pensamiento del siglo XX de la pintura española tradicional poniendo especial atención a la obra del artista sevillano Diego de Silva Velázquez. Para ello, se cotejan los escritos de tres pensadores modernos, José Ortega y Gasset, María Zambrano y Ramón Gaya, cuyas ideas constituyen aún lugares comunes de la exégesis de la pintura de Velázquez.

Abstract: This article compares the view that the twentieth century thought has had of the traditional Spanish painting with special attention to the work of Diego de Silva Velazquez. To carry it out, we use the writings of three modern thinkers, José Ortega y Gasset, María Zambrano and Ramon Gaya, whose ideas are still commonplace in the exegesis of Velázquez's painting.

1. Introducción

La historiografía artística de finales del siglo XIX y principios del XX extendió una peculiar forma de enfrentarse al arte español que estaba basada en la búsqueda de caracteres generales, típicos y constantes, en función de los cuales pudiera definirse la idiosincrasia del pueblo español. De alguna manera, se pensaba que las particularidades artísticas de los españoles derivaban de una forma concreta de pensar o de una genuina *Weltanschauung* distinguible de la de otras naciones, y que, por tanto, examinándolas, se podría conocer mejor el carácter español. En este asunto, los viajeros románticos europeos, fascinados por el exotismo de nuestro país, ejercieron un papel determinante, llegando incluso a hablar en términos cuasi mitológicos de algunos creadores, como ocurrió, por ejemplo, con Francisco de Goya y Lucientes. A finales del siglo diecinueve, el pintor aragonés fue considerado como la expresión genial y última de la identidad nacional y, hasta tal punto fue así, que se terminó confundiendo su imagen con el estereotipo del hombre español¹, lo que alimentó la "leyenda goyesca" que, como Ortega denunciaría, tantos ríos de tinta haría correr. El autor de *La rebelión de las masas* recordaba a este respecto que, cuando, a los pocos años de morir, surgió el primer interés retrospectivo por los cuadros de Goya, apenas se tenían noticias certeras de su vida o su personalidad. El *horror vacui* habría propiciado la invención de una vida postiza que pudiera suplir la ausencia de datos más o menos comprobables. No por otra razón, el filósofo de Madrid creía que la mayoría de las biografías que existían sobre el artista constituían ejemplos de mitología o leyenda contemporánea. Y lo eran porque, aplicando ese recurso a la

¹ Véase, para este asunto, Calvo Serraller, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Forma, 1995.

desesperada, prescindían de los procedimientos de la investigación histórica y se decantaban por una narración de tipo mitológico que consistía en convertir en causa el efecto que se había de justificar. Por ejemplo, a falta de datos sobre la vida de Goya, los historiadores y biógrafos echaban mano de los personajes (efecto) que pintó, para confundirlos después con el propio artista (causa); cuando eso no era posible porque el personaje era una mujer, la solución más sencilla consistía en convertir a Goya en su amante. A resultas de esta dudosa práctica historiográfica, el pintor aragonés adquirió –según Ortega– caracteres legendarios, y se hizo más que atractivo en tanto portador de un alma escindida entre su afinidad con los afrancesados y su simpatía por lo castizo y lo popular, por esos toros y peinetas que, como Ortega afirmaba, tanto representaban el exotismo romántico español.² No por casualidad, desde coordenadas muy similares y con la mente depositada en una fecha determinante –el 14 de abril de 1931–, se enfrentó María Zambrano a la pintura de este artista, en concreto, al famoso protagonista de *Los fusilamientos del tres de mayo*. En la figura central y más iluminada, que abre los brazos en un grito contenido de dolor, la pensadora malagueña vio representada la naturaleza más fidedigna del hombre hispánico y el símbolo de un morir, que era un renacer, a una nueva etapa histórica nacional.³ La figura y los personajes de Goya se volvieron tan elásticos que hasta confirieron sentido a acontecimientos históricos posteriores que, naturalmente, el pintor aragonés ni siquiera pudo prever.

Pero Goya no fue el único que recibió un tratamiento de esta índole, a caballo entre lo mítico y lo histórico. También ocurrió con el pintor cretense Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco, un autor fascinante y difícilmente inteligible que cautivó también la atención de muchos escritores. En 1908, Manuel B. Cossío publicó, con un éxito sin precedentes, la primera monografía dedicada a este artista. Si bien su talante era mucho más científico –lo que queda demostrado por el enorme acopio de datos que reunió–, el historiador no dejó pasar la oportunidad de defender también la “españolidad” del pintor, es decir, el carácter autóctono de la obra de un artista que ni siquiera había nacido en España. Tanto es así que Cossío detectaba una disparidad de propósitos entre los lienzos que El Greco había concebido en Italia y los que había pintado después en España, como *El Expolio*. A sus ojos, este último cuadro representaba personajes más naturalistas que aparecían rodeados de un ambiente manifiestamente español, cercano a la mística castellana, aunque no por eso incompatible con el énfasis sensorial⁴, esplendoroso, en efecto, en los rojos y amarillos que fulguran en el lienzo. Asimismo, creía ver en su obra más reconocida, *El entierro del conde de Orgaz*, una muestra pictórica del “realismo español” y de la austeridad contrarreformista de la religión católica en su desarrollo peninsular. Cossío

2 Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, t. IX. 1933-1948. Obra póstuma, Madrid, Santillana, Fundación José Ortega y Gasset, Centro de Estudios Orteguianos, 2009, pp. 795-796.

3 Véase Zambrano, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Endymion, 1996, p. 33-34.

4 Cossío, Manuel Bartolomé, *El Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 141.

pensaba que una vez establecido en España, El Greco experimentó una especie de inoculación de los rasgos del arte español que alteró los caracteres de su pintura. No debe extrañar entonces que su obra se reflejara en la de otros autores posteriores, a modo de depósito de la memoria de lo genuinamente hispánico. Se ha dicho, por ejemplo, que Picasso quedó fascinado por el lienzo de El Greco sobre los cuatro jinetes del Apocalipsis que contempló por primera vez en el estudio de Zuloaga y que incorporó, traduciéndolo a su recién conquistado lenguaje cubista, al revolucionario cuadro *Las señoritas de Avignon*.

Goya o El Greco se transformaron, pues, en figuras romantizadas que llegaban a encarnar símbolos de lo hispánico o español. Sus obras quedaron prendidas de un encantamiento que desvió la exégesis estrictamente artística que requerían. Pero, la pregunta que queremos responder aquí es: ¿qué pasó con Velázquez? ¿Sufrió un tratamiento similar? ¿Radicó en ello su famosa excepcionalidad artística? Tres escritores del siglo XX nos pueden ayudar a contestar a esta cuestión.

2. Ortega y Gasset: Velázquez o el hacedor de fantasmas

José Ortega y Gasset había prestado atención a Velázquez desde que era joven. En 1916, resaltaba sobre todo el vertiginoso ascenso que su fama había experimentado entre los ingleses y franceses desde la segunda mitad del siglo XIX. Ortega se quejaba de la displicencia que, por el contrario, los españoles habían mostrado tradicionalmente por el artista. De hecho, había tenido que ser el pintor francés Édouard Manet el que nos enseñara a apreciar su pintura y, especialmente, su modernidad impresionista⁵, confirmando así que todo estilo artístico prolongaba en uno u otro sentido el arte del pasado⁶. En aquellos primeros años, Ortega parecía aplicar a Velázquez el famoso dicho de que nadie es profeta en su tierra, al tiempo que restituía con ello la admiración robada durante siglos al excepcional artista sevillano.

Pero en los *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1943)⁷, que es la obra más importante que Ortega dedicó a este pintor, su interés se desplazaba hacia otros

⁵ Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, t. II., op.cit., p. 143.

⁶ *Ibidem*, t. III., pp. 909-910. La “modernidad” de Velázquez a la que Ortega se refiere había sido tratada ya por Carl Justi en su famosa monografía sobre el artista sevillano publicada en 1888. Existe traducción al español de este libro. Véase Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, trad. Jesús Espino Nuño, Madrid, Istmo, 1999.

⁷ Los *Papeles sobre Velázquez y Goya* están formados por una serie de textos, escritos en 1943 a petición del Iris Verlag de Berna, que después fueron traducidos al francés y al inglés. En 1950 se publicó el *Velázquez* de Ortega con el texto de 1943 y el de ese mismo año, y los textos inéditos de las cuatro lecciones sobre este artista impartidas por Ortega en San Sebastián en 1947. Para Lafuente Ferrari, todo el estudio sobre Velázquez no es sino el desarrollo de algunas ideas enunciadas ya en el escrito “Sobre el punto de vista en las artes”. Véase Lafuente Ferrari, Enrique, *Ortega y las artes visuales*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, p. 132. Por su parte, Javier Zamora Bonilla considera que los distintos textos sobre Velázquez y Goya son una aproximación desde la razón histórica a la biografía

asuntos. Quedémonos, en primer lugar, con la idea de que Velázquez pertenecía a la misma generación de Ribera, Zurbarán y Alonso Cano, representantes principales del realismo español. Sin embargo, y como si el filósofo quisiera destacar su excepcionalidad y desacreditar la tesis de determinados historiadores que difundieron el carácter naturalista o verista de su pintura⁸, Ortega defendía que, a diferencia de aquellos otros, Velázquez no había llegado a ser un verdadero realista, en el sentido de que enfatizara lo tangible o lo material, ya que sus figuras ostentaban más bien propiedades cercanas a lo fantasmagórico. Para Ortega, esa cualidad habría empezado a despuntar a partir del momento en que el artista es nombrado pintor de cámara del rey Felipe IV⁹ y comienza a liberarse de las ataduras de su principal influencia juvenil, la del tenebrista y naturalista Michelangelo Merisi da Caravaggio, tan determinante en el desarrollo de la pintura italiana y española contemporáneas.¹⁰ Para Ortega, desde los bodegones que el joven Velázquez pinta en Sevilla hasta el lienzo *Las hilanderas* se aprecia, de hecho, una trayectoria rectilínea caracterizada por el inicial influjo caravaggiesco, de claroscuro violento y luz fuertemente dirigida, que va suavizándose paulatinamente hasta el punto de lograr una obra que se desase pictóricamente de la realidad. En este momento, la pintura de Velázquez habría llegado a ser lo que es, una pintura satisfecha de haber abandonado el temprano carácter escultórico y eliminado la corporalidad y el volumen de los objetos para hacer de éstos meras entidades visuales o fantasmas planos de puro color. Para ello, habría reducido radicalmente la transcripción fiel del objeto atenuando su modelado y sus colores locales; habría también creado una atmósfera de indecisión en la relación espacial de las figuras; y, finalmente, habría reducido considerablemente la cantidad de pasta logrando que pareciera acuarela.¹¹ La importancia de Velázquez radicaría en definitiva en haber sustituido el tradicional carácter táctil de la pintura –especialmente de la realista española contemporánea– por el meramente visual. Como bien lo expresa Ortega con ciertos guiños neokantianos: “Las Meninas vienen a ser algo así como la crítica de

de estos grandes pintores. Resalta que Ortega quería comprenderlos dentro de su tiempo porque así podía entender simultáneamente la España de aquel momento. No por otra razón, Ortega añadió a la narración sobre la enigmática vida palaciega de Velázquez una serie de cartas y textos coetáneos que permiten ver cuáles eran las vigencias sociales de la España “tibetanizada” que el filósofo solía percibir en esa época. Zamora Bonilla, Javier, *Ortega y Gasset*, Madrid, Plaza y Janés, 2002, pp. 455-456.

8 Por ejemplo, el mismo Carl Justi, quien se apoyaba para ello en los testimonios de Pacheco. Justi, Carl, *Velázquez y su siglo*, op.cit., p. 134.

9 “En 1621 muere Felipe III y le sucede Felipe IV, que pone el gobierno en manos del conde-duque de Olivares, perteneciente a la familia más ilustre de Andalucía: los Guzmanes. El Conde-Duque concentra en Madrid sus amigos y clientes, que son principalmente sevillanos. La fama prematura que en Sevilla había conquistado Velázquez hizo que fuese llamado a Madrid. Tenía veintitrés años. Hizo un retrato del rey con tan buena fortuna que fue inmediatamente nombrado pintor del rey y muy pronto tuvo su taller y su casa en Palacio”. Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, t. VI., op.cit., pp. 904-905.

10 *Ibidem*, p. 742.

11 *Ibidem*, p. 742.

la pura retina”.¹² Entidades sin cuerpo, hechas sólo de manchas coloreadas, serían por tanto los rasgos más sobresalientes de los protagonistas de *Las meninas*, de *Las hilanderas* o del mismísimo papa *Inocencio X*: “Son documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica”.¹³

Desde el punto de vista de la creación artística, esa trayectoria hacia la pura visibilidad supondría, para Ortega, la sustitución paralela de la mirada próxima por la lejana. Si la primera acentúa el volumen de las cosas, la segunda hace vencer la perspectiva y aplana los cuerpos¹⁴. Las razones últimas de este proceder podrían encontrarse –siempre desde la perspectiva de Ortega– en el cambio radical de vida que Velázquez experimenta en palacio, cuando, eximido de las obligaciones del oficio de pintor, se puede permitir el lujo de relajarse y distanciarse de la propia pintura. El análisis psicológico que emprende Ortega de la vida palaciega de Velázquez le conduce a sostener la interesante tesis de que el artista sevillano, pionero en esta cuestión¹⁵, consigue a partir de ese crucial momento tomarse el arte como estricto arte.¹⁶ Esta pureza creadora sería pues y en última instancia la responsable del carácter fantasmal y meramente visual de la obra del artista sevillano. Y ese rasgo imposibilitaría tachar su pintura de realista y compararla con la de los demás representantes de la escuela barroca española. Según Ortega, Velázquez se dirige distante hacia los objetos, no para representarlos en el lienzo tal y como ellos son, sino para “desrealizarlos” o extraerlos de la opresión que les confiere la realidad.¹⁷ En ello radica uno de los factores de su excepcionalidad artística e histórica.

En los *Papeles sobre Velázquez y Goya* se defiende esa excepcionalidad con otros argumentos. Merece la pena destacar el que atañe al tópico artístico de la belleza. Ortega tiene en mente el concepto renacentista de lo bello que aprendió de los textos de Mengs, y que viene a expresar la voluntad de perfeccionamiento de las cosas¹⁸. Bello es para Ortega justamente lo que *no es*, lo que ha sido *embellecido* (falseado) para garantizar la complacencia estética. Se trata, para él, de la característica principal de la pintura italiana del Renacimiento que, en tanto traiciona el aspecto real de las cosas, no puede tampoco considerarse como

12 *Ibidem*, p. 645.

13 *Ibidem*, pp. 644-645.

14 *Ibidem*, p. 742.

15 “No creo que haya en toda la historia de la pintura un caso parecido: un pintor que no ejerce propiamente el oficio de pintor. Su única obligación fue hacer retratos del monarca y sus próximos”. *Ibidem*, pp. 904-905.

16 *Ibidem*, pp. 640-641.

17 Como ha explicado a este respecto José Luis Molinuevo, mientras que el formalismo falsea lo real, en la desrealización tiene lugar una metamorfosis de lo real en lo irreal, ya no ideal, que lo prestigia o lo potencia. Molinuevo, José Luis, *Para leer a Ortega*, Madrid, Alianza, 2002, p. 230.

18 La frase es la siguiente: “Debe considerar el Pintor cada cosa por sí, pensando lo que querría que hubiese en ella, para escoger lo que más se acerca a su deseo; y cuente con que éstas serán las bellezas”. Cit. por Ortega y Gasset, José: *Obras completas*, t. IX., op.cit., p. 915.

realista. Más que con el naturalismo, la belleza se relacionaría, en la estética de Ortega, con la *estilización*, es decir, con la transformación o manipulación del objeto ejecutada en función de un ideal predeterminado de belleza. Por eso sostiene el filósofo que el ideal de lo bello suele conducir –tal vez degenerar– el arte hacia el *manierismo*, que constituye el ejercicio de estilización por antonomasia.¹⁹

Pues bien, según opina Ortega, en contra de esa realidad sublimada que nos presenta el arte bello, Velázquez se habría decantado por la realidad sin más, negando la propiedad históricamente más importante del arte, pero sin dejarse llevar por la excesiva delectación material característica de los pintores realistas españoles.²⁰ Su obra ocuparía así –y en ello radicaría también su valor y su excepcionalidad– un término medio entre la idealización estética falseadora, de origen renacentista y que sacrifica la realidad a la belleza, y el realismo vulgar de los pintores de la escuela española, que supedita, por el contrario, el deleite estético al naturalismo y a la búsqueda de la autenticidad. Para Ortega, las mitologías pictóricas de Velázquez constituirían los mejores ejemplos. En lugar de idealizar, Velázquez “tiraría” de los mitos hacia abajo hasta reintegrarlos desprestigiados en la realidad mundana, y después los traspasaría al lienzo en la forma superior del realismo de lo fantasmal.²¹

Negación de la belleza, desmitologización de la mitología o desrealización de las cosas serían, pues, algunas de las características que Ortega divisa únicamente en la pintura de Velázquez. En su caso, no se trataría de que el artista represente o plasme pictóricamente la esencia de lo español, sino de que posee una serie de cualidades estéticas que lo diferencian y lo distancian de las habituales en la época, y que permiten, por tanto, afirmar, que el artista sevillano constituye en su oficio una excepción.

3. María Zambrano: Velázquez, el profano

Aunque recibe su influencia, la postura que muestra María Zambrano ante Velázquez dista de la de Ortega. No obstante hay que decir que, como su maestro, también ella opinaba que el pintor constituía un caso excepcional en el conjunto de la pintura española, liderada, en su caso, por un artista más desconocido y de talante distinto, Francisco de Zurbarán. Se trata de un pintor que había cautivado a Zambrano desde joven, como lo demuestran los bellos párrafos que a él dedicó en su novela autobiográfica *Delirio y destino*.²² A Velázquez, por el

19 *Ibidem*, t. VI., p. 902. No es de extrañar que Ortega intentara redefinir el concepto de lo bello haciéndolo depender, no de la idealización que niega la realidad, sino, justamente, de la que parte de ella. Para este asunto, véase especialmente Ortega y Gasset, “Estética del tranvía”, en *Obras completas*, t. II. Op.cit., pp. 178-180.

20 *Ibidem*, p. 650.

21 *Ibidem*, t. VIII, p. 628.

22 Las exclamaciones hablan por sí mismas: “Se encaminaron hacia la salida, pero antes ella le hizo detenerse sin hablar palabra ante los Zurbarán en la gran Galería, La naturaleza muerta, con su mantel blanco, blanco como nada, y ¡el pan!, pintados o

contrario, la pensadora nunca consagró ningún texto íntegro, pero sí múltiples pinceladas, dejadas caer aquí y allá, que pueden ser reunidas e interpretadas conjuntamente. Salta a la vista que todas ellas están mediatizadas por la lectura que la filósofa hizo de la obra de Zurbarán. Se puede decir por eso que es este artista el que le facilita los medios de interpretación y valoración del creador de *Las meninas*, lo que quiere decir que, a la hora de analizarlo, hemos de reparar primero lo que la pensadora escribió sobre aquel otro pintor.

Existe un texto de 1965 que resulta, en este sentido, revelador. Se trata del ensayo “Francisco de Zurbarán”,²³ que, como su propio nombre indica, está dedicado en su totalidad al artista extremeño. A diferencia de lo que hemos podido comprobar en los *Papeles sobre Velázquez y Goya*, en este ensayo de Zambrano, se conjuga la descripción, más o menos objetiva, de los caracteres estilísticos del artista, con los datos biográficos y la valoración libre y subjetiva. Habría que decir incluso que, en algunos momentos, Zambrano se deja llevar por la emoción que, como se ha apuntado más arriba, le provoca la obra del artista, lo que le conduce a sacrificar la pretendida distancia con la que se enfrenta en principio a su obra a la sugestión personal que la contemplación estética le suscita. Tal vez sea erróneo reprendre esta actitud. Como ya he mencionado, Zambrano también asumió esa postura frente al famoso cuadro bélico de Goya. Y es que, a diferencia de su maestro –quien, si bien se autocalificaba de ignorante en materia artística²⁴, procuraba secundar el principio filosófico de la búsqueda de la verdad–, Zambrano carecía de la intención de sumar más datos de tipo histórico o artístico a la bibliografía que, a la altura de los años sesenta, existía ya sobre ese pintor. Su propósito radicaba más bien en arrojar luz sobre una obra que para ella resumía los caracteres del arte español y, en última instancia, de la idiosincrasia misma de los españoles. Y no se puede descartar además el que, al mismo tiempo, experimentara una cierta identificación con la obra intimista, cálida y religiosa de un pintor que, como los exiliados –de los que ella formaba parte y sobre los que teorizó²⁵–, parecía haberse desvanecido en el olvido.

El ensayo “Francisco de Zurbarán” comienza, de hecho, con una reflexión en torno a esa lamentable desmemoria histórica y artística que ubica al pintor extremeño en el manantial secreto de los autores por descubrir. Lo curioso es que Zambrano insinúa que la desatención sufrida por el artista constituye la garantía de su superioridad. Para ella, cuanto más misterio rodee la vida o la obra de un autor, más reivindicables son sus creaciones.

transustanciados en materia imperecedera.” Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, Mondadori, 1989, p.154.

²³ Zambrano, María, “Francisco de Zurbarán”, en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 135-143. El texto fue publicado por primera vez en la revista *Educación* de San Juan de Puerto Rico (15, 1965, pp. 90-94); posteriormente apareció en *Culturas. Diario 16* (171, 1988).

²⁴ Véase por ejemplo Ortega y Gasset, José, *Obras completas*, t. IX, op.cit., p. 890.

²⁵ Para este asunto, véase especialmente, Zambrano, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2003.

Sin pretender hacer una lectura psicológica de esta reflexión, me atrevería a afirmar que la pensadora está proyectando sobre su querido Zurbarán la experiencia personal de exiliada, que la obligó a partir en dos su trayectoria y su vida, y, en consecuencia, a renunciar demasiado pronto a una posible notoriedad. En el caso de Zurbarán, la atención no obtenida se habría reconducido, además, hacia un pintor de lo más emblemático: justamente Diego de Silva Velázquez. El artista sevillano es así entendido como el responsable de la desconsideración histórica de Zurbarán, un dato que hemos de tener en cuenta si queremos entender con justicia esta forma de apreciarlo. Concretamente, Zambrano creía que Velázquez le había arrebatado el interés a Zurbarán en virtud de su inclinación por las temáticas solemnes o grandilocuentes (reyes, infantas, célebres momentos históricos, etc.); en cambio, Zurbarán se había contentado con pintar asuntos de manifiesta sencillez. Sus enseres domésticos o sus frutas así lo demostraban. Zambrano opinaba, sin embargo, que en esa modestia radicaba su importancia y su valor, ya que su actitud *democrática* o *piadosa* hacia todos los seres indicaba que el artista era capaz de trascender lo ampuloso y avistar belleza en la simplicidad de una pieza de fruta o de un cordero dócil e inmaculado²⁶. Podríamos decir que, para ella, el valor artístico de Zurbarán radicaba en su capacidad para dignificar lo insignificante.

Precisamente, en ese ejercicio de ennoblecimiento de la realidad vulgar tenía mucho que decir su estilo realista o naturalista. A diferencia de Ortega, a Zambrano le interesaba este estilo porque lo consideraba un acto de sinceridad y de reconocimiento o legitimación de todas las cosas. Pensemos que se trata de lo contrario que practica la pintura italiana del Renacimiento tal y como la describe Ortega, es decir, como una búsqueda de la belleza y, por tanto, como una *negación* de la realidad. El realismo, en cambio, *afirma* las cosas, y lo hace en todo su esplendor. Zurbarán practicaría ese alegato con los temas divinos y humanos, consiguiendo, según interpreta la pensadora, *divinizar el mundo* o *santificar la realidad*. De ahí el interés que suscita en Zambrano, defensora, desde joven, del materialismo y del realismo españoles entendidos como estilo, forma de vida o práctica artística *piadosa* y *conmiserativa* con todo género de realidad; y escrutadora, al mismo tiempo, de una relación amistosa entre lo sensible y lo religioso.²⁷

Se puede decir en que Zurbarán constituye, para María Zambrano, el mejor ejemplo de ese arte religioso característicamente español que compatibiliza religión y sensualidad, esplendor divino y realidad vulgar o cotidiana. Y en función de ese paradigma, se acerca cautelosa a la disidente –por profana, fría y mental– obra de Diego de Silva Velázquez, que, a la luz de ese criterio, va a sufrir una estimación más que peculiar.

²⁶ Zambrano, María, “Francisco de Zurbarán”, en *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p.138.

²⁷ Para esto último véase, especialmente, Zambrano, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, op.cit.

Resumiendo sus impresiones, podemos decir que la pensadora opina que Velázquez desafió los cánones zurbaranescos de la pintura española saltándose, en primer lugar, esa cercanía íntima y calurosa con la realidad. Según Zambrano, su pintura proyectaba sobre el espectador una "objetividad casi helada" que la acercaba a los sueños más que a lo real²⁸. Pero, en segundo lugar, su obra infringía uno de los rasgos más insobornables de la pintura española, su carácter religioso, pues, a excepción del *Cristo crucificado*, exteriorizaba una extraña delectación en lo profano²⁹. Velázquez constituía, por tanto, también para Zambrano, aunque por motivos bien distintos, una auténtica excepción.

A pesar de todo, ninguna de estas reservas supuso un inconveniente para que Zambrano apreciara positivamente la pintura de Velázquez. Lo curioso es que esta otra apreciación dependió en su caso, no de lo que lo hacía diferente, sino de lo que lo asimilaba a otros artistas españoles, en concreto, a Francisco de Zurbarán. Se podría decir, por tanto, que Velázquez sólo pudo ser objeto de admiración de Zambrano en aquellos lienzos en los que se diluía su excepcionalidad. Curiosa interpretación ésta, que ha de entenderse como una consecuencia más de la necesidad, propia del desterrado, de percibir España más como *sueño* que como *verdad*, a la manera de un todo idealizado que confiera sentido a la vida errante del exiliado. Sólo abstrayendo rasgos generales y comunes del arte, de la literatura o del carácter de la nación, puede el exiliado agarrarse, cual cabo ardiendo, a un espacio perdido que se torna más sentimental que geográfico. La España soñada del 98 despierta de su letargo a hombros del exiliado. Y así, en la obra de Velázquez, Zambrano encuentra finalmente un aspecto que no contradice las características de la escuela española tradicional y, lo que resulta más importante, permite que el artista sevillano se convierta, con igual legitimidad que Zurbarán, en trasunto del pintor típicamente español. En opinión de la pensadora, a pesar de haber subestimado el carácter táctil al tiempo que religioso de la pintura española, en algunos de sus lienzos, es posible apreciar una especie de aura santificadora, que, sin ser idealista, sin buscar la belleza, se "insinúa", como en Zurbarán, en la forma de representar los rostros y las cosas más sencillas y vulgares. Zambrano se refería a sus Dioses paganos, refulgentes en su sencillez pese a carecer de signo alguno de su divinidad. Y se refería también a la santidad que exhalaban las cosas insignificantes, como el famoso tazón de vino que comparte protagonismo con los dioses en el cuadro conocido popularmente como *Los borrachos*.³⁰

Pero, si había una serie de lienzos en los que este rasgo más sobresalía, esa no era tanto la mitológica como la que Velázquez dedicó a los enanos y bufones de la corte.³¹ De todo lo que pintó, el que más interesó a Zambrano es el *Niño de*

28 Zambrano, María, "El misterio de la pintura española en Luis Fernández", en *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p. 182.

29 *Ibidem*.

30 Zambrano, María, "España y su pintura", en *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p.85.

31 Zambrano, María, "Francisco de Zurbarán", en *Algunos lugares de la pintura*, op.cit., p.136.

Vallecas.³² Desde su perspectiva, Velázquez pintó un personaje, susceptible incluso de identificar con la abstracción topográfica del exiliado³³, que se caracterizaba por aparecer en un no-lugar que aparentaba carecer de razones, pero que a cambio lograba, con esa negación de las circunstancias, mostrar al personaje en su más íntegra verdad. En ello radicaba la maestría, compartida con el artista de Fuente de Cantos, de Velázquez, un pintor –ahora sí– que resultaba excepcional por haber sacrificado su excepcionalidad, por borrar su personalidad artística para dignificar y santificar, cual pintor genuinamente español, lo más nimio e insignificante.

4. Ramón Gaya: Velázquez, el displicente

Llegamos, finalmente, a nuestra última parada. El pintor, ensayista y poeta Ramón Gaya –de los tres autores analizados, tal vez el más insobornable admirador de Velázquez–, consideraba que este pintor constituía también una excepción, por cuanto no podía considerársele parte de la escuela de la pintura española tradicional³⁴. A decir verdad, opinaba de él lo mismo que de Miguel de Cervantes y de San Juan de la Cruz, para él, tres raros especímenes que sobresalían en la historia de la creatividad artística nacional. La actitud solitaria y displicente que Gaya atribuye al creador de *Las Meninas* coloca automáticamente a Velázquez en una posición privilegiada dentro de los escritos que dedicó al arte español, y, tanto es así, que el artista sevillano se convierte en el verdadero y en el genuino creador, en el que mejor atrapa la esencia de la realidad. De nuevo, una excepción.

La admiración que Gaya profesa por Velázquez atraviesa diversas fases. El pintor del rey Felipe IV no siempre constituyó, para él, el único y el gran artista de la historia, aunque a la larga, su primer sentimiento de antipatía fuese visto como erróneo y contaminado de prejuicios que, según el propio Gaya, imperaban en sus años de adolescencia. Para el joven artista, la pintura de Velázquez tenía

32 En él se retrata al personaje moviendo una baraja de naipes en alusión al azar o al capricho de la Fortuna. Es posible además, según ha estudiado Luis Peñalver, que la cueva que se abre en un segundo plano aluda al origen mitológico de los enanos, nacidos del cuerpo de la Tierra o del gigante Imo como gusanos que se arrastran por el suelo, y a los que los dioses dotaron de figura humana y de entendimiento, pero destinándolos a las grutas y hendiduras de las rocas. Véase Peñalver Alambra, Luis, *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2005.

33 Para un estudio del espacio de este lienzo desde la perspectiva de Zambrano, véase Bombaci, *Nunzio*, Il luogo dell'uomo: María Zambrano dinanzi a El Pablillo di Velázquez, *Segni e Comprensione* (XXI, 63, 2007).

34 “La obra de Velázquez no tiene apenas nada que ver con la pintura española. Se trata, claro está, de un español, incluso de alguien sumamente español –aunque tenga un cierto tornasolado portugués–, pero su obra no pertenece a la escuela española, ni tampoco a la italiana, ni a la flamenca, ni a la china. En realidad, allí donde Velázquez pinta no hay escuelas, ni maneras, ni estilos. Velázquez pinta a la buena de Dios.” Gaya, Ramón, *Obra Completa*, t.I, Valencia, Pre-textos, 1990, p. 153.

necesariamente que defraudar si se esperaba encontrar en ella algún tipo de emoción, rasgo que –como también haría notar Zambrano– escaseaba en su gélida obra, incluso en la juvenil. Hemos de esperar a que el pintor viaje a París en 1928 y a que allí se impregne y se distancie del arte moderno para poder encontrar en sus textos una lectura más personal. El reencuentro con el Museo del Prado y con la obra del artista sevillano, que tiene lugar al contraste con la abandonada vanguardia parisina, renueva de hecho el interés de Gaya y le invita a distanciarse decididamente del arte moderno. Esa transformación tiene lugar ante el afamado cuadro de *Las Meninas*, que Gaya visita con nuevos ojos a su vuelta de París. Al contemplarlo, el ensayista sufre una especie de conversión o de elevación a un nuevo plano de comprensión estética que va a determinar el rumbo de su pensamiento. Pese a su antigüedad, la pintura de Velázquez se le presenta entonces como intemporal, *moderna* incluso –pensemos que acaba de volver de París, la cuna del arte moderno–. Gaya se animará a escribir entonces varios textos sobre Velázquez, aunque el más importante es, sin duda, *Velázquez, pájaro solitario*, que data del año 1963.

En la mayoría de las ediciones de este bello ensayo, el texto aparece encabezado por unos versos de San Juan de la Cruz, extraídos de los *Dichos de luz y amor*, que han de ser comentados para entender la propuesta de interpretación que se nos plantea. Los versos son los siguientes:

“Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.”

La figura joanista del pájaro solitario está tomada del *Salmo de David* titulado “Oración en la desgracia” (102, 8) y, como ha señalado Morey, dentro de toda su sugestión poética, la caracterización que san Juan de la Cruz hace de sus propiedades es precisa, clara y distinta. El poeta describe una figura casi empírica, a la vez que, en tanto símbolo, le confiere un uso significativo trascendente.³⁵ Esa misma capacidad de describir empírica y simbólicamente la figura del pájaro solitario es la que se encuentra en el texto de Gaya, aunque aplicada a la pintura de Velázquez.

El texto comienza atendiendo a uno de esos rasgos: la ausencia de color. El ensayista murciano escribe que, en la pintura de Velázquez, no es posible encontrar color alguno, pero que no se trata de una carencia, sino justamente de una elevación o purificación. Gaya es de la opinión de que el color ha sido usado en la pintura como un excitante de lo real dotado de una doble función: por un lado, tiene un valor expresivo, que convierte el pigmento en una especie de palabra activa y comunicativa; y, por otro, el color puede ser un valor en sí, lo que hace de él no más que decoración. Para Gaya, casi todos los artistas de la historia lo han utilizado de una u otra manera. Van Gogh, por ejemplo, “sufre

³⁵ Morey, Miguel, Las condiciones del pájaro solitario (Invitación a Ramón Gaya), *Aurora*, 5, 2003, p. 17.

dramáticamente” el color, y sus bermellones, amarillos y azules “extremos”, más que un capricho delirante, son “quejas de un herido”³⁶. Por el contrario, el Verónes, “se complace” en el color y se cuida de rellenar sus obras “con esplendorosas tintas vacías.”³⁷ Sin embargo, en la pintura de Velázquez, ninguna de estas funciones se aprovechan. En su caso, según el pintor, el color no quiere decir ni decorar nada. Gaya piensa que Velázquez usa los pigmentos como “invitados ocasionales”, “por indulgencia pura”.³⁸ Y eso hace que, aunque se vean en los lienzos, los colores *no estén ya en él*; no lo están porque, según el pintor murciano, han sido conducidos a una especie de “diáfana totalidad”.³⁹ Esa totalidad esplendorosa es la que se sigue del procedimiento artístico-místico que el pintor murciano denomina “transfiguración”. Conviene decir ya que éste es el aspecto insólito y excepcional de Velázquez, y lo es más si cabe porque eso mismo que practica con el color es cultivado también con los demás elementos que forman parte, históricamente hablando, de la práctica pictórica, como el dibujo o la composición.⁴⁰

La indiferencia con la que maneja Velázquez estos elementos tradicionales de la pintura conduce a Gaya a sostener que, más que artista, Velázquez es un desertor, un displicente que parece haber renunciado a pintar. Entiéndase aquí “pintar” como *componer cuadros*, lo que, en los escritos de Ramón Gaya y a la vista de lo dicho en el párrafo anterior, no constituye más que un mero *hacer*, un alarde sin mérito creativo.⁴¹ De hecho, es un componente reiterado de su estética distinguir *arte* de *creación*. Crear, para él, es más que poseer destreza material o formal; es acceder a la esencia misma de las cosas y llevarlas al lienzo sin que la técnica obstaculice su conocimiento o percepción. La creación está pues “más allá del arte”⁴², ya que éste (llamado, tautológicamente por Gaya, *arte artístico*) no pasa del artificio, del virtuosismo o del mérito técnico. Si el creador se acerca al *qué*, el artista no pasa del *cómo*. Arte artístico y arte creador constituyen, pues, en la obra escrita de Ramón Gaya, dos instrumentos para determinar la médula de la creación; y se pueden considerar, por tanto, como dos criterios de valoración artística.

El ejemplo que suele poner Gaya del “fabricante de cuadros” o de *artista artista* es Vermeer, pintor con el que compara en ocasiones a Velázquez. Entre otras razones, a Gaya le disgusta la obra de este pintor por el tratamiento, podríamos decir, *quirúrgico* al que somete la realidad, y por subordinarla a un

36 Gaya, Ramón, op.cit., t. I., p. 120-121.

37 *Ibidem*, p. 120-121.

38 *Ibidem*, p. 122.

39 *Ibidem*, p. 119.

40 *Ibidem*, pp. 136-140.

41 “El arte por el arte, o sea, un arte artístico, un arte en sí no es nada. El gran arte siempre se ha vencido a sí mismo. El arte tiene que ser vencido, y la realidad, salvada. La obra tiene que ser vencida porque no es más que la expresión, y el gran artista no aspira a la expresión, sino al silencio”. *Ibidem*, p. 80.

42 O.C., t. I, p. 128.

ideal previsto de belleza y de perfección.⁴³ Sus azules y sus amarillos, dice Gaya por ejemplo, resultan demasiado abstractos, lípidos, perfectos y, sobre todo, sin referente real, tanto que su percepción se traduce, en la experiencia estética, en una especie de malestar.⁴⁴ Por el contrario, los cuadros de Velázquez no han sido compuestos o fabricados. Al contrario, son cuadros *des-hechos, trans-formados (trans-figurados)*, en el sentido de que todos los elementos que contienen –color, composición, dibujo...– han dejado de ser lo que son para transmutarse, directamente, en vida. Por eso Velázquez es para Gaya mucho más que un mero pintor. Se dedica a destruir, en el sentido mencionado, los cuadros, para lograr que, en lugar de apresar en ellos la realidad, ésta sea por ellos mismos *liberada, vitalizada*. Y eso lo consigue *transfigurando*, es decir, elevando o sublimando sus elementos constitutivos para que dejen de ser artificio o técnica y se conviertan en vehículos de expresión de la vida del cuadro. Por eso, Gaya cree que al contemplar sus *ya no-cuadros*, el espectador no percibe el virtuosismo del pintor, como ocurre con Vermeer, sino la pura y simple realidad. Por expresarlo de otra manera, en los cuadros de Velázquez, no hay *ya* pintura, sino trans-figuración del arte en vida.

El acercamiento que hemos hecho a estas tres miradas sobre la pintura de Velázquez revela un interés compartido por buscar la forma de glorificar una obra que, desde su nacimiento, no dejó de suscitar admiración. Es curioso que se pueda llegar a una conclusión similar partiendo de aproximaciones tan dispares. Ortega insistía en destacar el carácter fantasmagórico de sus figuras y, con ello, su alejamiento de la pintura española tradicional; Zambrano, no sin esfuerzo, incorporó a Velázquez a una corriente artística genuinamente española para destacar así la excepcionalidad mostrada por el pintor al abandonar momentáneamente su originalidad y *solidarizarse* con la escuela artística que más cosas tenía que decir sobre España; Ramón Gaya, finalmente, ahondó en el misterio creador de Velázquez para averiguar, y tal vez imitar, cómo era posible vitalizar lo que de por sí era materia inerte. En los tres casos, Velázquez alcanzaba, por razones dispares, la categoría de lo irrepetible y de lo inclasificable; una verdadera excepción.

Inmaculada Murcia Serrano,
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía,
Facultad de Filosofía,
C/ Camilo José Cela s/n, 41018, Sevilla.
imurcia@us.es

43 “La realidad, para Vermeer, es algo muy abstracto, algo absolutamente inmóvil, sin Belleza, sin la vida de la Belleza, pero... de buen gusto. Todo en esa realidad parece haber sido medido, previsto, calculado, pero no se sabe muy bien por qué ni para qué. La mudez de Vermeer es de nacimiento y... sin fin.” *Ibidem*, p. 113.

44 *Ibidem*, p. 103.