

Antonio R. Romera

Cervantes y Velázquez



S muy frecuente la comparación de las obras de estos dos maestros. En un libro reciente sobre José Gutiérrez Solana, este pintor dice en una entrevista que se le hace: «Cervantes equivale a Velázquez».

Eleazar Huerta, uno de los especialistas más penetrantes de la literatura española, escribe en un reciente ensayo sobre el autor del Quijote al hablar del diálogo cervantino: ... «El diálogo cervantino crea una atmósfera de encanto y es por sí una luz que envuelve los temas, los transfigura y los recrea. Cervantes ya no dibuja sino que pinta. Técnicamente es el Velázquez de la pintura». Sería fácil citar más ejemplos. Baste, por el momento con esas dos opiniones que provienen de un pintor y de un escritor, respectivamente.

¿Existe tal paralelismo?

Cervantes y Velázquez son coetáneos. Una generación los separa y viven en el mismo país. Pudieron haberse conocido y hasta haber cambiado impresiones sobre sus respectivas obras. Por desgracia el encuentro no se produjo y nos hemos perdido la historia de este contacto que habría sido tan apasionante como lo fué el encuentro Velázquez-Rubens. El pintor de *Las meninas* conoció a Góngora en la tertulia «platónica» y sevillana de Pacheco, su maestro, a la que asistían, además, Pablo de

Céspedes, Rodrigo Caro, Arquijo, Baltasar del Alcázar, Fernando de Herrera, Jáuregui, Francisco de Quevedo. No se sabe si el grupo genial contó alguna vez con la presencia de Cervantes. Velázquez hizo entonces el retrato de Góngora, que posee hoy el museo de Boston.

No ha sido necesario, empero, ese encuentro para que el influjo mutuo aparezca. En efecto, más poderoso que el contacto personal, más decisivo que el choque de maestro y de discípulo, es el producido por la circunstancia de vivir inmersos en una misma atmósfera ideal. Es indudable que por subjetivos que nos parezcan el arte velazqueño o las ficciones de Cervantes, en ambos se hace presente el espíritu de la época, la filosofía y el impulso creador de su tiempo. Velázquez estaba empapado de esa filosofía, de ese espíritu, de ese anhelo creador, aun en el caso de haber ignorado totalmente a Cervantes. En su biblioteca no había obras literarias. Se sabe de algunos volúmenes referentes a técnicas de su oficio, la *Simetría*, de Durero; la *Notomía*, de Vesalio, la *Historia de la composición del cuerpo humano*, de Valverde, y otras más de parecido carácter. Había también libros de astronomía y de astrología, así como alguno de tema devoto. Junto a todo esto resalta la ausencia de obras literarias. Si Velázquez las poseyó alguna vez, lo ignoramos.

Del taller de Pacheco, recogido sutilmente en las conversaciones y diálogos de escritores y artistas, el espíritu del pintor se había impregnado de un platonismo estético asimilado con su magnífico instinto receptivo. De aquí deriva, desde luego su culto por la forma, que responde a una idea preconcebida, y su indudable sumisión a un equilibrio que tiene como base de sustentación el volumen inmerso en la atmósfera, sin que ninguno de estos dos elementos trate de imponer su primacía, contrariamente a lo que sucede en Rembrandt o en Leonardo. Es el platonismo el que—según algunos autores—define el arte de Velázquez. Y es, precisamente, ese ideal platónico, sentido en

forma sutil, el que permite su paralelismo con la obra de Cervantes.

Es decir, se trata, como hemos apuntado anteriormente, de un influjo *ideal*. El fenómeno de estas mutuas correspondencias se produce en todas las épocas. Courbet es producto de las ideas positivistas del mundo en que vive. Delacroix, a su vez, no puede negar la paternidad romántica que le corresponde. Cranach es hijo de la Reforma. Estos problemas de filosofía de arte son, sin embargo, muy distintos a los que plantea el punto de vista plástico.

Con respecto a los primeros existe, desde luego, paralelismo indudable entre la obra de Cervantes y la obra de Velázquez. En definitiva no podemos negarnos a reconocer la valoración singular que esas obras alcanzan en el panorama ideal de la cultura española. No hay en todas las épocas del arte español una más alta perfección técnica que la lograda por Cervantes y por Velázquez. Ellos han llevado el lenguaje respectivo con que se expresan, a cimas superiores. Si no existiera otra vecindad tendríamos que fijarnos en la proximidad de las cumbres, que por hallarse aisladas y señeras, conservan entre sí una cierta hermandad.

Pero a nuestro juicio el paralelismo, salvo en pequeños detalles, no puede pasar de ahí. Existen relaciones entre ciertas artes. Las más próximas no son, empero, la literatura y la pintura. La división entre artes del espacio y artes del tiempo aceptada en bloque por tantos estetas, no siempre es cierta. Sobre todo si se tiene en cuenta el aspecto psicológico. Para mí, y hace tiempo que sostengo esta idea, a pesar de encontrarse la música y la pintura en dos grupos distintos, aquélla en el de las artes del tiempo, ésta en el de las artes del espacio, sus relaciones mutuas son evidentes. Spengler corrobora esta idea cuando al hablar de la música producida en el período de 1500 a 1880, es decir, desde el final del gótico posterior hasta la caída del rococó, época del gran estilo fáustico, dice: «Al principio, en el siglo

XVII, la música es todavía como una pintura; pinta por medio del colorido característico que evocan los timbres de los instrumentos, contraponiendo los de cuerda a los de viento, las voces humanas a los sonidos de los cuerpos vibrantes. Inconscientemente, la música aspira a igualar a los grandes maestros, desde Ticiano hasta Velázquez y Rembrandt. Compone cuadros. Cada frase es un tema de contornos definidos que se destacan sobre el fondo del *basso continuo*».

Adviértase la oscilación anotada por el filósofo alemán. Al principio la música es como una pintura. Luego, la pintura es como una sinfonía. Las grandes obras pictóricas del barroco parecen una cascada de arpeggios musicales. Si la pintura de un Poussin, por ejemplo, parece un relieve escultórico, una tela de Rembrandt, la máxima expresión del estilo fáustico, puede ser comparada a la música de un barroco. Entre *La presentación en el templo*, del holandés y *La gruta de Fingal*, de Mendelssohn, hay mayor posibilidad de semejanza que entre aquella obra de Rembrandt y cualquiera otra de Rafael. La poesía, por lo que tiene de musical, sobre todo en los períodos barroco y romántico, ofrecería ciertas semejanzas con la pintura. Hallar esas semejanzas con la prosa, parece tarea más difícil.

Por eso pensamos que la identidad entre la obra de Cervantes y la de Velázquez, desde el punto de vista plástico, figurativo, es lejana, aun cuando en algún caso, como veremos más adelante, encontremos similitudes evidentes.

Y es que el caso de Velázquez es singular en toda la historia de la pintura. Para encontrarle antecedentes y semejanzas precisamos hilar muy delgado. Muchas veces se ha dicho que es un pintor español, el pintor español por excelencia. De la misma manera que se dice de Cervantes ser el escritor que mejor expresa el espíritu de su pueblo. Con respecto al autor del Quijote la afirmación es cierta. Con respecto a Velázquez, no. Rotundamente no.

Son en Velázquez españoles el atuendo de sus personajes,

los personajes en sus apariencias físicas, y hasta el espíritu de esos personajes. Y son españoles porque los modelos lo eran. De la misma manera captó el espíritu de los soldados nórdicos en *Las lanzas* y el del papa Inocencio X en su magistral retrato. Velázquez es la suma *asepsia* expresiva, si se me permite la expresión. Cervantes pudo aprehender maravillosamente la psicología nacional porque su obra fundamental, *Don Quijote de la Mancha* es una síntesis contrapuntística de la psicología dual del español. Pero en la pintura velazqueña el problema es de muy diversa índole. Aquí ya no se trata de psicología, sino de problema de formas. Las semejanzas son por lo tanto remotas. Incluso en lo que atañe al paralelismo con las formas musicales cualquier pintor español es más sensible a ellas que el autor de *Las meninas*. Murillo, contemporáneo suyo, deshace sus formas entre vaporosidades orquestales de un barroquismo dulzón y sentimental. Goya, posterior y dentro ya de una sensibilidad distinta, tiene acento musical en su primer estilo rococó. En uno de sus cartones de ese período se juega a la gallina ciega, pero lo que se hace es bailar y, desde el punto de vista plástico, toda la obra parece pintada en aire de pavana.

Velázquez no es un pintor realista, como se ha dicho. Es un creador sin ataderos con la anécdota. Recurre al tema porque le es necesario como punto de partida, pero su arte es la Pintura, la Pintura con mayúscula que se empina, desde las contingencias temáticas que la constriñen y la angostan, a la categoría estética.

Carece de pasión, de ahí su pretendida calma, por cuanto su arte es sumisión racional y limpia a la esencia de las cosas. En definitiva, si en la creación cervantina existe problema de forma los valores psicológicos le son superiores y terminan por imponerse a aquél. Por el contrario, si en Velázquez hay psicología lo fundamental no es eso, sino los valores morfológicos y plásticos.

La misma característica de la llamada escuela española de pintura contribuye en cierta manera a que la similitud no se produzca. Las artes figurativas españolas carecen de unidad.

No se da en ellas esa admirable continuidad y vertebración que se ve en la italiana. Cada artista manifiesta una singular independencia estilística. La anarquía aquí se produce con más fuerza que en cualquier otro género artístico. Ese «adanismo» rompe la posibilidad orgánica de la creación. El Greco está solo, solos están Zurbarán, Ribera, Velázquez. Solo, fatalmente solo, está Goya. En esto no hacen sino responder a una característica racial muy acusada. El particularismo, el «adanismo», impregna todo lo español. Ortega y Gasset lo ha señalado con palabras exactas: «El esfuerzo titánico que se ejerce en un punto del volumen social no es transmitido, no obtiene repercusión unos metros más allá y muere donde nace. Difícil será imaginar una sociedad menos elástica que la nuestra; es decir, difícil será imaginar un conglomerado humano que sea menos una sociedad» (*España invertebrada*).

Y si esto se produce en lo social, cuya justificación y vida están basadas en la solidaridad y recíprocas vertebraciones, ¿qué no sucederá en el dominio del arte, campo poblado por definición de individualidades señeras?

Esa falta de coordinación se advierte de manera indudable en toda la creación literaria y artística. No hay espíritu de cuerpo ni vertebración profesional. La literatura española va evolucionando, a mi entender, no por un desenvolvimiento armónico, sino un poco al azar de los avatares y acaecimientos personales del autor. La ruptura con el mundo que rodea a cada uno de esos autores es evidente. Incluso la posición social suele ser lamentable. Basta recordar la vida dramática de Cervantes y la gris y monótona de Velázquez.

Por eso cualquier contacto ideal deriva de la imposición del estilo de época o de temas comunes. Así tenemos las semejanzas anotadas por Valbuena Prat. Este autor ha realizado con fortuna ciertos paralelismos entre la literatura española y las artes plásticas. Es notable a este respecto el entrecruzamiento de

distintos estilos: musical, pictórico y literario, que advierte en Moreto.

Hablando de *La guarda cuidadosa*, de Cervantes, escribe Valbuena: «Ese pobre soldado andrajoso y bravucón es una amarga delectación del humor cervantino, hermano del «dios Marte, infelizote y mal vestido del lienzo de Velázquez». Como se ve, se alude aquí a semejanzas de tema, más que a similitud en las técnicas. Pero más adelante, al hablar de las novelas ideorrománticas, el profesor Valbuena dice tratando de ver ya un paralelismo en los valores formales, plásticos y psicológicos: «El proceso de idealización se basa en motivos reales, humanos; no en desmesuradas metáforas de sol y exhalación sin fondo, sino en la inocente travesura, la gracia de la muchacha joven o la callada modestia de la niña blanca y fina. En este sentido pudiéramos decir que sobre el plano real de picaresca comparable a un ambiente realista de Velázquez se alza un tierno idealismo juvenil de niña de Murillo».

Es cierto que donde mejor se podría advertir el paralelismo temático es en la comparación de las novelas picarescas de Cervantes con el cuadro de *Los borrachos*. Ortega ha sabido reducir a sus proporciones infrahumanas esa tela en la cual Velázquez se mofa de la mitología pintando un Baco que es un ganapán y un borrachín de baja estofa. Es esta tela la sola concesión al realismo inmediato que habrá de hacer el pintor.

Existe un lugar común muy extendido. Me refiero a la oscilación del arte español entre el realismo y el idealismo. Dámaso Alonso la fijó en forma lúcida en su ya famoso ensayo *Escila y Caribdis de la Literatura Española*. Pero el profesor Alonso limita la dual dirección creadora a la literatura. Sus alusiones a Velázquez son mínimas y se limitan a señalar el populismo que se advierte en la tela de la National Gallery, de Londres, *Marta y María*. En Cervantes se da la contrapuesta oscilación de los dos planos. El *Quijote* es, desde luego, la sublimación contrapuntística de realismo e idealismo. Alonso Qui-

jano vive en un plano distinto al de Sancho, aun cuando en ciertos momentos, se produzca un fenómeno de osmosis ideal en el cual se confunde la dual extremosidad de dos espíritus que representan perfectamente lo español.

En Velázquez no advertimos ese balanceo que por un lado se aproxima al populismo y por el otro a lo selecto. Tenemos que repetir lo dicho anteriormente. Velázquez es la suma asepsia expresiva. Su arte está limpio de contactos espurios. A él le interesa la extremada estilización plástica. Por eso dignifica y eleva todos los temas.

Se ha dicho que es un «pintor imperial» por su alejamiento de lo mostrenco y popular. Sus retratos son una permanente dignificación y ennoblecimiento de lo humano. ¿Quién adivinará bajo el sobrio colorido de la tela que representa a Felipe IV, al hombre disipado, corroído por los vicios y de mediana inteligencia? ¿Quién pensaría que bajo el refulgente y portentoso corpiño que luce la reina doña Mariana de Austria el cáncer devora las carnes?

Realista se ha llamado a Velázquez. Realista y se le compara a Cervantes. En sus dos etapas—tomando la obra en conjunto—, la táctil y la expresiva, el pintor nos dice con claridad lo que quiere. En la primera, va a la conquista de la forma. Esos contornos apretados sujetan todavía la mano del aprendiz. Pero, ¡qué honda maestría ya para señalar un estilo! En *Los músicos*, del Kaiser-Friedrich-Museum, en *Los peregrinos de Emaus* del Museo Metropolitano de Nueva York, o en *La vieja friendo huevos*, de la colección Richmond, alcanza una veracidad sorprendente por medio del análisis riguroso e imitativo de las formas. Pero al mismo tiempo se puede advertir la abstracción estilística producida por la luz que une en un lirismo mágico e ilusionista cada una de estas composiciones. Lo popular está aquí relegado en lugares secundarios.

Esa vida misma es representada por Cervantes de una manera más «pintoresca», dándole a este término la significación

wolffliniana. De Cervantes podría decirse que anticipa el romanticismo. El sentimentalismo, por el contrario está ausente totalmente de la obra de Velázquez. Cuando el maestro pinta el rostro mayestático de Felipe IV está preocupado únicamente por establecer una relación cromática entre el dorado de los cabellos, el carmín vivo de las mejillas y el negro bronco de los ropajes. Nisiquiera le interesa el alma del personaje, aun cuando por el milagro escrutador del genio suba a la epidermis la segunda naturaleza de la psicología.

Hay un evidente bovarismo ideal en Alonso Quijano. El no cree que los molinos sean molinos, ni las ovejas, ovejas. Su mundo subjetivo tiene para él una existencia más real que la verdadera. Por un lado Don Quijote se encina hacia las cumbres del idealismo más desenfrenado; pero por otro, su contacto permanente con la realidad le hace dejar en ella briznas de ese idealismo. Velázquez, por el contrario tiene la sensación real del mundo que lo rodea. Pero interesa a su arte envolverlo en apariencias de belleza.

Una de las características de lo español es su tendencia a lo catastrófico. El último ejemplo ilustre de ello lo tenemos en *La casa de Bernarda Alba*. Es catastrófica la literatura cervantina. Don Quijote es apaleado, perseguido. Las gentes se ríen de él, es incomprendido, sus andanzas son la busca de la infelicidad.

Velázquez se aparta de esa tendencia catastrófica. Velázquez es el menos trágico de los pintores españoles, precisamente porque es el menos español. Igual que el pintor de *Las meninas* llevaba la vida corriente a un plano de superioridad ideal mediante la utilización de puros elementos plásticos, así también su pincel no siente delectación con la desdicha. Pinta monstruos, es cierto, pero, ¿no hay en estas obras una mágica belleza plástica? Velázquez en vez de complacerse en la reiteración de las deformidades las dignifica por medio de la portentosa estilización morfológica.

En *Las lanzas* no nos ha pintado una escena patética de combate. No ha hecho como Goya; ha descargado sus pinceles de *pathos* y nos ha mostrado el momento en el cual la guerra se confunde con la cortesía de una reunión social. Velázquez es europeo. Huye del patetismo, de la sensualidad extremada, del dogmatismo, del misticismo. Su realismo es voluntad de desgajar la naturaleza de todo aquello que la impurifica. En su primera época llega a la perfecta *sensación asentimental* por medio del ilusionismo luminoso. En su época de madurez su arte está equilibrado entre el realismo y el ilusionismo, por medio de una esencial y definitiva entrega a los valores plásticos. La primera época es análisis; la segunda, síntesis.

Su hazaña es así superior a la de cualquier español de su tiempo. Porque si Lope y Góngora, y Quevedo y Cervantes hacen oscilar su arte entre idealismo y realismo, inclinándose a veces hacia un polo, a veces hacia otro, Velázquez mezcla íntimamente las dos corrientes para producir algo que no es ya ni lo uno ni lo otro, sino distinto y superior en el orden de la creación estética, por cuanto la obra ofrece una rigurosa unidad y coherencia estilísticas.

Hay desde luego semejanzas de otra índole entre la obra de Cervantes y la de Velázquez. En ambas se nota una tendencia a lo antropomórfico. Tanto al novelista, como al pintor parece interesarles sólo el hombre. Sin embargo, en Velázquez el paisaje hace su aparición con más frecuencia. El paisaje se muestra jugoso, límpido, transparente, lleno de atmósfera, como fondo de algunos retratos. Está en *Las lanzas*, en los retratos del Príncipe Baltasar Carlos y en el del Infante don Fernando, está en el Felipe IV de cazador y, sobre todo, en esas deliciosas manchas impresionistas de la Villa Medici.

El paisaje en *Don Quijote* es de otra índole. El paisaje está en las personas, pero no en la realidad objetiva. La Mancha, en el libro inmortal, es como una abstracción, un símbolo del espíritu español. La dual oposición de cielo y tierra. Un cielo alto,

transparente; una tierra monótona, escueta, breve, pero profunda, separados en la lejanía por una línea imperceptible.

El paisaje en el *Quijote* es, si se me permite la expresión, un paisaje *funcional*. Es decir, lo estrictamente indispensable para que la acción esté encuadrada de realidad aparente. No existe la descripción paisista. Breves notas apenas, una naturaleza cifrada que sujeta el acaecer humano: «aquellas asperezas»; «hicieron noche entre dos peñas y muchos alcornoques»; «los llevó a un verde pradecillo que a la vuelta de una peña poco desviada de allí estaba». Se dirían, por lo escuetas, y recortadas, sintéticas anotaciones escenográficas. Otras veces, las más, la naturaleza se subjetiviza en forma magistral: «Salió el aurora alegrando la tierra y entristeciendo a Sancho...».

A pesar de la tendencia antropomórfica de la pintura velazqueña, en ella el hombre está envuelto siempre en paisaje. Porque no otra cosa es la atmósfera que se advierte incluso en los retratos más individualizados y sobrios.

Angel Valbuena Prat en una brevísima observación del prólogo a las *Obras Completas de Cervantes* (Ed. Aguilar, Madrid, 1943) dice que Cervantes desde el punto de vista estilístico prefiere las formas a los colores. Es decir que en él predomina lo lineal a lo pictórico, con lo cual se confirma nuestra tesis sobre el paisaje. De esta forma tenemos una tendencia antibarroca, una desviación hacia lo aquietado y clasicista.

La misma idea se puede comprobar en Azorín. El autor de *Castilla* escribe en *Al margen de los clásicos*: «En Cervantes todo es sencillez, limpieza, diafanidad; en Tirso y Lope, todo enmarañamiento, profusión, palabrería hueca y bambolla. No se puede parangonar esta prosa postrera de Cervantes, sino a los últimos e insuperables cuadros de Velázquez».

De todas maneras el estilo cervantino está sometido a la acción y, como hemos anotado más adelante, la diferencia con el hacer velazqueño está en que el pintor sevillano desdeña totalmente el tema y busca la exaltación de la pintura a la que impri-

me un valor autonómico. Aquel predominio lineal señalado por Valbuena en la obra de Cervantes recae exclusivamente sobre los factores lexicográficos.

No podemos decir que Velázquez sea un pintor lineal. ¡Ni mucho menos! Su obra se aleja radialmente de lo lineal y de lo pictórico. Pintor lineal, táctil, apretado, es Botticelli. Pintor lineal, escultórico, es Poussin. Pintor expresivo, pictórico, musical, es Rembrandt. Ampuloso, recargado, elocuente, vehemente, es Rubens.

Velázquez, empero, está tan alejado de un grupo como del otro. No en medio de esa línea gravitatoria, sino por encima de ella. Tan ausente del arabesco delimitador del primer grupo, como del expresionismo pictórico del segundo.

La división de las artes a que nos hemos referido ya va a permitirnos señalar una cierta correlación entre Cervantes y Velázquez no advertida hasta ahora. Únicamente Américo Castro en una conferencia pronunciada en la Universidad de Santiago, en 1946, la ha intuído de manera genial. Al referirse de pasada a *Las meninas*, el profesor español dijo que estaban pintadas en tiempo y clave de «jadiz». Es decir, en tiempo y clave de novela. La observación no pasó de ahí, pero se puede colegir cuál es su pensamiento.

Américo Castro quiso decir que Velázquez supera en su pintura la entidad espacial y penetra en los dominios de lo temporal.

Tratemos nosotros de confirmar esto. En la obra de Velázquez advertimos tres formas diversas de dar la sensación del tiempo.

- 1.º Gráfica (*San Antonio Abad visita a San Pablo*)
- 2.º Psicológica (*Las lanzas*)
- 3.º Dinámica (*Las meninas*).

En el primer cuadro esa impresión del devenir temporal no es original. Había sido lograda ya por otros pintores mediante la utilización de distintas imágenes en serie. Aquí la parte prin-

cial de la tela reproduce el momento en que el primer eremita, San Pablo, recibe la visita de San Antonio Abad. En el fondo, a la manera de los primitivos, se desenvuelven varias escenas de la vida de San Pablo. Por este sistema la pintura no sale de su dominio espacial. Al contrario, lo afirma y acentúa

En *Las lanzas* el maestro busca la sensación temporal por procedimientos psicológicos. La escena representa el instante conocido de la rendición de la plaza de Breda. El espacio está abierto a la vista. La idea de espacialidad está exaltada. Pero como Velázquez ha pintado el acto final de un episodio conocido, el espectador, sin advertirlo siquiera, revive la serie de acontecimientos transcurridos hasta llegar a éste. La impresión de temporalidad está así esbozada por procedimientos que no son los puramente plásticos. Es indudable que esto no es todavía lo que Américo Castro veía en *Las meninas*.

En este retrato colectivo, alarde portentoso de objetividad palpitante y de ambiente, aparte de sus múltiples virtudes pictóricas—composición, atmósfera, cromatismo—que no hemos de estudiar aquí, se trasponen las fronteras de la espacialidad. Velázquez ha pintado el tiempo. Ha superado aquellas dos formas de una manera distinta, nueva hasta entonces, aun cuando se advierta en otra obra anterior, el retrato de *Los Arnolfini* de Van Eyck, la utilización del recurso del espejo.

Mediante la composición peculiar del grupo que figura en la tela y el genial recurso de hacer entrar en él a personajes que no están en su ámbito pictórico, Velázquez ha dado a su obra un desarrollo temporal, es decir, ha hecho de ella una novela. El espejo es un elemento entre otros muchos para conseguir la sensación de espacio y de tiempo a la vez. El espectador está contemplando la escena en el lugar en que se supone están los reyes. Nuestras miradas, gracias a ese recurso, se echan a volar por el espacio y desarrollan así, conjuntamente, una vida temporal. Penetramos con la vista en ese ámbito, tropieza la vista en el grupo del primer término, sigue luego hasta la pared

del fondo, se incrusta en el espejo y retrocede, salvando de nuevo el obstáculo de la Princesa, séquito y pintor para volver a nosotros mismos.

En este vaivén de ida y vuelta la sensación de temporalidad ha sido conseguida por un procedimiento dinámico nuevo hasta entonces en la pintura y único, además, por cuanto no se volverá a repetir. La puerta abierta por donde viene el aposentador de la Reina, su clara profundidad, su espaciosidad, no hacen sino aumentar aquella sensación. Y es que en la doble entidad «tiempo-espacio» reside el secreto de la obra más portentosa de la pintura española.

Ahora bien, ¿en dónde reside la similitud con Cervantes?

En lo que esta técnica tiene de semejanza con lo característicamente novelesco: *la captación del tiempo*. Pero en ese sentido la aproximación no atañe sólo a la obra cervantina. Todo lo que sea novela admitirá el parangón.

De todas maneras si Velázquez ha captado el devenir del tiempo, en *Las meninas* no podemos decir que sea ese el objetivo de la obra. Parece que en la representación de la realidad ambiente el haberse apropiado de la atmósfera es hazaña de mayor jerarquía estética.

Cualquiera que sea el secreto revelado por la pintura velazqueña no podemos apartarnos de su carácter esencialmente plástico. Quien se obstine en ver con ojos libres de cualquier prejuicio y, sobre todo, del prejuicio literario, comprobará de inmediato que Velázquez es únicamente un Pintor. Si estudiamos *el de la Infanta Margarita*, del Prado, podremos eludir lo que hay de tema en dicha obra y ver sólo una *sinfonía en rosa, plata y oro*. ¿Podríamos prescindir del tema en cualquiera de las obras de Cervantes? Esta es la principal diferencia entre la literatura y la pintura. Por eso cualquiera que sea nuestra capacidad de establecer un paralelismo entre ellas nos hurtaremos a esa fundamental diferencia.

En resumen: puede advertirse semejanza de época, un idén-

tico impulso creador proveniente del tiempo en que ambos viven. Igual ideal platónico o, mejor, neoplatónico, que transforma las cosas en símbolos. Influjo ideal, en definitiva. Nosotros no vemos otro.

Lo que naturalmente no quiere decir que no puedan existir otros. La obra de Velázquez está todavía por estudiar. Nosotros pensamos que cada día será más considerable la atracción estética del pintor. Velázquez ha sido estudiado hasta ahora de una manera periférica o excesivamente laudatoria. Crítica literaria o exaltadora. Pero no una crítica que penetre en la obra del pintor para extraer de ella sus puros valores plásticos.

Nuestro trabajo no pretende otra cosa que incitar a quienes para ello están preparados, aprovechando esta fecha gloriosa en que recordamos a don Miguel de Cervantes.