

ANTONIO R. ROMERA

C R O N I C A D E A R T E

DOS ASPECTOS DE "LAS MENINAS"

Su barroquismo

SE HA DICHO que Velázquez es un pintor barroco. En *Las Meninas* esto se ve más claro. Los clásicos, asediados siempre por la voluntad de lo normativo e ideal, pretenden hacer de cada individuo la síntesis de un conjunto cualitativo de rasgos superiores. Busca la pintura clásica no un ser determinado, sino el ser impersonal que se apropia la suma de muchas perfecciones ideales.

La diferencia es, pues, considerable. El ente imaginado por el pintor clásico carece de virtualidad vital. El conjunto sublimado de rasgos egregios tomados de unas especies conjeturales, no forma sino un arquetipo, un imposible, un ser abstracto, inexistente en un tiempo definido.

Pensemos en algunos retratos de Rafael. Lo que parece perseguir el pintor de Urbino es la asociación de formas que dejan sobre la tela la belleza incontaminada y apolínea. La ausencia de elementos expresivos, la exaltación del equilibrio y las proporciones, el desdén por el distorno y el ambiente, la intemporalidad y la persecución de un ideal metafísico, revelan en el pintor clásico lejanía sentimental con relación al modelo.

En cambio Velázquez, ¡qué distinto! Ya hemos dicho que todo en su obra magna *Las Meninas* nos lleva a participar de la aventura vital de los seres que la pueblan. Más aún: el pintor tiene tan cerca efectivamente a los modelos que se coloca a su vera y se pinta con ellos.

No son arquetipos, ni seres abstractos con los cuales no po-

dríamos convivir. Son personas que dejaron una estela. Seres de carne y hueso que al reflejar la sensación del tránsito temporal traen a la vez la idea de su perecimiento.

Velázquez en el retrato múltiple del Museo del Prado va repartiendo jirones de vida, de vida dramática y en desconsuelo. Cada criatura mostrada ahí nos dice que su fatal destino es sumergirse en la nada, nos dice que el paso por la tierra es un vivir desviviéndose, un perecer constante. En suma, el drama barroco de unas existencias sentidas humanamente, las existencias del hombre concreto, real, vivo.

Lafuente Ferrari, que tan bella y hondamente ha reflexionado sobre este aspecto de la pintura española, habla de la estética de la salvación del individuo. Dice en el prólogo a un libro de Weisbach: "El individuo deja de ser materia utilizable para la alquimia del arquetipo y se convierte con su piel y sus huesos, con conciencia personal y su pasión, en sustentáculo del más formidable interrogante que cabe en la angustia humana: el ansia de inmortalidad y de salvación".

¿En qué medida la captura del instante acrecienta los rasgos barrocos de esta pintura? Si consideramos que en el barroco se da como rasgo caracterizador la idea de infinitud y el choque del individuo, como materia finita, con el ansia de pervivencia, es evidente que Velázquez al hacer visible, plásticamente visible, la antinomia eternidad y fugacidad nos pone frente al drama agonioso vivido por unas pobres criaturas hechas con la misma ceniza de la mortalidad.

La infanta y los personajes que la rodean están muy cerca de nosotros (la continuidad del suelo del espectador con el suelo del cuadro en un factor plástico fundamental). Parece como si al señalarles unos límites concretos el autor hubiera dado las personas del drama, a la vez, las alas de la inmortalidad. Es otra de las paradojas de esa pintura.

El *Apolo del Belvedere* o las mujeres que ritman su danza en el "scherzo" melodioso de *La Primavera* de Botticelli, a fuerza de irrealidad que persigue una meta imposible, se nos vuelven pura arqueología o son una abstracción. No circula sangre en sus venas y son —dentro de su grandeza— realidades muertas por las cuales resbaló el tiempo sin poner el tem-

blor de una palpitación. El arquetipo no va por los caminos de la vida perecedera. Es el sueño de un imposible increado.

Velázquez —como Rembrandt, como Vermeer, como Georges de La Tour, como Caravaggio— lo desdeña. Pinta a sus semejantes y parece decirles que su vivir es una concienzuda ruta hacia la aniquilación. Pero también un vivir posible y no una entelequia.

Desde el punto de vista barroco-formal surge, no obstante, algún rasgo contradictorio. *Las hilanderas*, el cuadro que le hace "pendant" en la serie maestra, está trazado según un esquema de curvas armónicas sucedidas en el juego de interacciones y choques mutuos. Todo es curvo con excepción de la escalera de mano y la arista de algún detalle arquitectónico. El hecho es demasiado evidente para ser casual. La sensación de pleno desdén por las jerarquías —factor éste de subido valor barroco— es, simbólicamente, una adhesión al esquema presidido por las incurvaciones. No se olvide que con este cuadro también la pintura entra en el dominio de un costumbrismo que asomó tímidamente su rostro poco antes en alguna tela del rudo Caravaggio. Existe, pues, una absoluta coherencia y todo suma sus esfuerzos para el efecto barroco.

Las Meninas, por el contrario, es un cuadro cuya red tectónica responde a formas geométricas rectas. La exclusiva aplicación a cada uno de los dos lienzos del sistema estructural curvilíneo y recto, respectivamente, afirma la idea de que Velázquez, lejos de dejarse llevar por lo indeliberado cuando "componía" sus cuadros, aplicábase a la utilización de esquemas largamente pensados.

La contradicción está en el hecho de lograr impresiones dinámicas, espaciales, de naturaleza barroca, utilizando un trazado rectilíneo que parece contradecirla. Todo el cuadro —con exclusión de los personajes— es un juego de rectángulos y de planos colocados según el sentido de la armonía.

El primer término se corta a la izquierda en aparente asimetría por la larga recta del bastidor del cuadro que está pintando Velázquez. El recurso es de extrema habilidad, pues quiebra con su rigidez el juego demasiado inquieto de curvas en el grupo de la infanta. De este modo por el choque violento

de los factores plásticos contrapuestos, Velázquez logra esa fase conflictiva, esa especie de inestabilidad en un cuadro que es, por definición, la suma quietud.

Uno de los rasgos peculiares del barroco afínase precisamente en la inseguridad, en ese estado de tránsito, fronterizo, en que las cosas están y no están.

A la afirmación de lo momentáneo, a la presencia del tiempo inestable, del presente incierto, el pintor viene a sumar ahora la querrela de las formas curvas y de las formas rectas. Al escamotearnos la solución franca hacia uno de los dos polos plásticos, nos sitúa sin duda alguna en una clara postura barroca.

Lo informe: otro rasgo. Es evidente que si la arquitectura de la estancia en la cual ocurre la historia, tiene un trazado que por el predominio de lo equilibrado y rectilíneo podríamos considerar como de linaje clásico, el grupo de los seres está colocado de un modo que acentúa la sensación amorfa.

Al fijarnos advertimos el peculiar trazado del conjunto en un arabesco que corta el cuadro de izquierda a derecha con la violencia de una ola que acentúa sus crestas y sus senos. El maestro se ha complacido en intensificar lo pintoresco y lo informe. En medio del claro esquema de rectángulos surgen estas masas monstruosas y para que la impresión quede aún más patente aparecen, además del perro, ser irracional, los dos individuos teratológicos y deformes: Maribárbola y Per-tusato.

Al escapar de la cárcel limitada del clasicismo, Velázquez subraya su voluntad de perpetuación vital y pinta su cuadro con cierto aliento espinosiano, pues, como el filósofo de Amsterdam, su contemporáneo cabal, sabe que "ser finito significa en verdad una negación parcial y ser infinito, en cambio, la afirmación absoluta de la existencia de una naturaleza".

La crítica tradicional ha considerado el barroco como un arte condenable por sus excesos y sus demasías formales y espirituales. La aplicación de esa estimativa al problema puramente morfológico inducía a reputar los hinchamientos y redundancias de tal clase de barroquismo como los únicos elementos que lo definen.

Todo el arte seiscentista español en el dominio de la pintura es en esencia sobrio y de una estructura apurada. Esa banda de broncos pintores Zurbarán, Valdés Leal, Alonso Cano, Fray Juan Sánchez Cotán, pueden ser llamados con propiedad barrocos, como Velázquez, pero barrocos inmanentes (así los he designado en otro trabajo dedicado a Cotán). Es decir, barrocos hacia lo interior, de sentimiento y entraña, potenciales, y no porque se agiten, gesticulen y se complazcan en la reiteración volumétrica o en el rizamiento de las superficies.

El problema planteado en *Las Meninas* es —ya lo hemos visto— de índole distinta al barroco que condenaban con airado ademán Crose y Remy de Gourmont. Velázquez no barroquiza nunca en lo externo. Acaso no hallemos obra suya alguna que rompa el sereno esquema de una composición calmada. Una sola, sí, una. Es el retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares. En él se ha buscado aposta la redundancia formal y la elocuencia con la intención de exaltar a quien sobresalía por su orgullo y fatuidad.

Velázquez debíale al valido de narizotas carnavalescas su ida a la Corte, además de su nombramiento en Palacio. No debe pensarse que en los diversos retratos que le hizo y especialmente en los ecuestres, el tono zumbón y de suave burla sea deliberado. A Olivares debió gustarle el aire castrense, el disfraz de guerrero de teatro que el pintor le encajó. En estas obras el sevillano cae —funcionalmente, diríamos hoy— en un barroquismo adjetivo y recargado. Se aplica a un estilo coherente con el espíritu del retratado. El primer ministro de fiero tono, con su airosa pluma en el chambergo, con la armadura finamente damasquinada y la rojiza banda es, como decía Quevedo, una especie de Nerón delante de Roma en llamas.

En lo demás Velázquez conservaba su flema. Parece anticiparse a la postura de Baudelaire. Aquella de odio al movimiento que desplaza las líneas. Y como él, todos los pintores del grupo decisivo del seiscientos.

Un antecedente

El cuadro de Jan van Eyck, *Retrato del matrimonio Arnolfini*, al que ya aludimos al estudiar el espejo, perteneció a las

colecciones reales de España. La historia de su salida de la Península es pintoresca. Parece que durante la Guerra de la Independencia contra Napoleón fue robado por un oficial francés que lo llevó consigo a la batalla de Waterloo. Muerto el oficial en aquella acción, el cuadro, encerrado en un tubo de latón pasó a poder de un jefe inglés. Finalmente la joya dio en la pinacoteca londinense.

Lo importante es el hecho de que hasta 1808 el cuadro estuvo en el Alcázar madrileño. Velázquez pudo estudiarlo a su entero placer. Sensible a todas las innovaciones de su arte, tuvo en este lienzo, al parecer, la incitación más poderosa para afirmar en una obra propia la captura de la magia del espacio. La ilusión de realidad desprendida de *Las Meninas* procede en parte del influjo transmitido por el retrato del pintor flamenco.

Las similitudes, salvo la coincidencia del espejo en ambos lienzos, escapan a la contemplación desinteresada. Sin embargo, si tenemos en cuenta los mecanismos que actúan a veces en la génesis de una obra, es casi seguro que el cuadro de Van Eyck constituye uno de los puntos de partida del de Velázquez. Cuando menos no sería desatentado considerarlo como la chispa que enciende la gran idea plástica surgida en la imaginación del pintor.

El punto común más ostensible —según vimos en páginas anteriores— es el espejo. En ambas obras aparece además un perro. Ahora bien, estas similitudes las estimo —pese a todo— no tan decisivas e importantes como las semejanzas internas. Entre la realización del cuadro flamenco —1443— y la del español —1656— media el espacio de más de dos siglos. No podemos desconocer la decisiva importancia de ese dato. Desde Van Eyck a Velázquez han sucedido en los dominios del arte muchas cosas.

En Van Eyck vibra una fuerte voluntad de estilo. Velázquez es —con todas las reservas que deseemos oponer— un naturalista. El pintor español busca la impresión de realidad absoluta, mientras que Jan Van Eyck quiere llegar a la síntesis plástica de esa realidad representada como abstracción. Las diferencias aparecen muy marcadas entre ambas telas. Pero

actúan esencialmente en el estilo, en el repertorio formal. El flamenco, por ejemplo, deja la superficie lisa y pinta por planos definidos, absolutos. El sevillano marca la huella del pincel y la materia cromática es espesa. Van Eyck modela suavemente con un claroscuro tenue en donde la luz se quiebra sin violencia. Velázquez hace una pintura en esencia cromática.

Sin embargo, ambos han querido captar el ámbito. Han ido a ese espacio encantado, escena del tiempo, misterio de las horas. Van Eyck pone una fecha en el muro, como queriendo señalar con un dato concreto la sensación de lo temporal a la que se suma la magia del ambiente en el que nos sumergimos "atraídos por el anzuelo engañoso del espacio y de la luz" (René Huyghe).

Realismo mágico en Van Eyck. Realidad habitual en Velázquez. En el primero se da una mayor severidad y un purismo silencioso y extático. La quietud de los personajes llega a la frigididad estatuaria. En *Las Meninas*, en cambio, esa misma quietud tiene un misterioso poder comunicativo, y del cuadro llega al contemplador un turbión de simpatía, un mensaje cálido. La superficie cromática está como apeñuzcada y se advierte la factual. En Van Eyck la superficie lisa alcanza en algunas partes del cuadro la tersura del metal pulido. En Velázquez —casi huelga decirlo— se columbra una anticipación impresionista.

Comparemos las fulguraciones de las pinceladas en el trozo de la paleta y mano del pintor o el de la Menina que ofrece el búcaro, con las manos unidas de los esposos Arnolfini. Manos éstas purificadas por un dibujo de concretos límites, de modelado terso, sobrio, suave, en el que el relieve se hace evidente por una luz opalescente, tenuísima. Podríamos separar un fragmento cualquiera del cuadro y ese fragmento seguiría viviendo con plena autonomía.

Respecto a *Las Meninas* nadie lo ha dicho mejor que Ortega: "¿Quién es capaz de señalar dónde empieza y dónde acaba una mano en *Las Meninas*? Aun se podría aspirar a tener un día entre los brazos el cuerpo marfileño y lánguido de la Monna Lisa; pero esa azafata que alarga el búcaro a la niña

cesárea es fugitiva como una sombra, y si intentáramos aprehenderla quedaría en nuestras manos sólo una impresión”.

Estamos, sí, en lo amorfo, en lo indeciso. El cuadro vale por la totalidad y por las acciones y relaciones mutuas que los elementos componentes ejercen. No podemos extraer un fragmento sin que quede en nuestras manos una simple acumulación de pigmentos sin sentido figural alguno.

He ahí, pues, algunas de las diferencias que atañen, como decía más arriba, a simples factores representativos. Podría añadirse acaso que esas diferencias están compensadas por similitudes evidentes. Ya se dijeron algunas. Piénsese también en las líneas de las ventanas. En la tela velazqueña no se llega a vislumbrar el exterior. En la de Van Eyck, sí. Pero esa ruptura del cuadro en el flamenco es el equivalente en cierta medida del lampo luminoso de la puerta del fondo en *Las Meninas*.

Lo que vale es la captación del ámbito y eso, por distintos caminos se da en los dos pintores. También de Van Eyck puede hablarse, cuando pensamos en este cuadro, de mago que hizo de su pintura una trampa para aprisionar la eternidad.

Su tela es un microcosmos. El espejo ovalado nos traslada, como hace Velázquez con el suyo, a un territorio ajeno a esa realidad interior. La contemplamos desde fuera y en las figuras inciertas reflejadas en la incurvada luna parece como si nos viéramos en un regreso al instante en que se desarrolla la escena.

Existe otra tela, *Alegoría de la pintura*, de Vermeer, que posee esa misma significación espiritual. Velázquez no la vio nunca, no pudo verla, porque es posterior en cinco años a su muerte. Mas ello importa poco. El cuadro del holandés se acerca al tema y aprehende el vivir cotidiano. Desde el punto de vista de la ejecución alcanza el prodigio y pocas veces se habrá representado la realidad de modo más profundo y sutil. Pero si la captación del espacio está conseguida, este “Taller” de Vermeer carece de aquella sencilla aureola derivada del apresamiento de la sensación temporal que Velázquez y Van Eyck han puesto en sus obras.

El profesor Diego Angulo Iníguez, que tan pulcros estudios

ha realizado en torno a los antecedentes utilizados por don Diego para componer sus cuadros, supone que el maestro español pudo utilizar como idea fundamental para *Las Meninas* la composición de la *Sagrada familia y San Bruno*, de Ribera, conservada en el Palacio Real de Nápoles. Angulo comprende las dificultades enfrentadas a su tesis. En primer lugar no se conoce exactamente la fecha del lienzo de Ribera y, por lo tanto, se carece de la seguridad de que Velázquez la viera en su viaje a Nápoles en 1649, aun cuando estuvo entonces con su compatriota. Para forzar las semejanzas, el crítico invierte la tela de Ribera, borra el fondo de gloria y la figura de San José. Evidentemente con tales supresiones —un poco forzadas— las semejanzas son notorias en lo que se refiere al grupo central. No obstante, el profesor Angulo acogiéndose a la prudencia, apunta: "No estoy seguro de haber encontrado ahora (el) punto de partida de la composición velazqueña, pero sí de la conveniencia de llamar la atención sobre una obra... que, al menos, sería testimonio de un origen común".

Claro es que la tesis del esquema composicional elaborado y afirmado a lo largo de un trabajo tenaz de meditación se opone a la idea de que el cuadro nace a expensas sólo del azar fortuito: la llegada del grupo infantil cuando Velázquez se halla pintando a los reyes. Por lo menos deshace la tesis de lo improvisado y va contra la idea de un súbito alumbramiento de la inspiración. Existen en la tectónica interna de la obra, es decir, en el arreglo y distribución de masas y elementos que la forman, demasiadas razones que conducen a la idea de la racionalidad del intento.

Están, además, aquellos dos antecedentes: el cuadro de Van Eyck y el testimonio de Angulo, a los cuales se podría agregar el aportado por Sánchez Cantón, el grabado de Durero, *San Jerónimo en su celda*. El primero parece más firme que los otros dos. Además no debemos olvidar, por haberse comprobado hasta el extremo, la existencia en el temperamento del pintor de un lado reflexivo opuesto a la subitaneidad y a dejarse llevar por el impulso de lo azaroso e indeterminado.

Si admitiéramos del todo la idea de una obra nacida por efectos de lo casual, la mayor parte de las páginas anteriores

sobrarían. Ellas no son sino el esfuerzo para demostrar que el pintor sevillano vio en *Las Meninas* el modo de resolver una serie de supuestos y problemas que escapaban de la pintura y que, sin desvirtuarla —al contrario, afirmándola— dibujaban el perfil de un intento en el cual el espacio y el tiempo quedaban sujetos para siempre. La vieja divisa *fugit irreparabili tempus* fue vencida.

En todo caso conviene descartar la tesis de que fueron los reyes quienes tuvieron la idea del cuadro tal como fue pintado. Es cierto que el retrato múltiple aparece en su totalidad como una escena vista por la augusta pareja. Debemos no obstante considerar el tema sólo como un recurso del pintor. Si se produjo aquel encuentro súbito con el azar correspondió al artista verlo con sus ojos habituados a descubrir la materia en la cual late una posibilidad digna de sus pensamientos, de sus ideales y de sus sueños.

Se trata, es cierto de meras suposiciones. Nada se puede afirmar y nos movemos en un mundo impreciso y divinatorio. Pero la conclusión definitiva podría ser la siguiente. Desde hacía tiempo don Diego venía pensando en un cuadro en el cual deseaba dejar lo mejor de su capacidad creadora. Quería trazar la *summa* de su estética, y la idea seguramente le rondaba como una obsesión.

No era raro a sus ojos el espectáculo que aparece en *Las Meninas*, porque a menudo, mientras pintaba, el grupo de la infantita y de su séquito irrumpía en el taller. Así fue madurando la idea y un día —a instancias del recuerdo del cuadro flamenco— el esquema se fijó en su retina. Pintaría a los reyes, pintaría el conjunto abigarrado y juvenil, se pintaría él mismo. Mientras imaginaba el cuadro pensaba en el retrato de los Arnolfini que se hallaba a su disposición en las estancias del Alcázar. Mas estaba convencido de que su obra sería algo más complicado y trascendental.

Velázquez, como español, ponía en su intento el radical utopismo ibérico que persigue anular las barreras de lo imposible y de lo posible. Hay en él, además, el afán de ir hacia la idealidad por el camino del más entrañable realismo. Un deseo de fuga y, a la vez, hacer el cuadro como un fenómeno

de integración vivencial en el cual entra todo lo atañadero al pintor, a los modelos y a las circunstancias en que todos ellos están envueltos.

Jan Van Eyck lleva en sí, como razón de sus orígenes, la constante de un amor intenso a la vida terrena vista sensorialmente y a través de lo concreto. Su retrato de los Arnolfini es, en su plenitud de cosas tangibles, de materias palpables, el reflejo de lo vivido por los sentidos. Van Eyck nos ha dejado el testimonio de un momento gozado. Velázquez nos lleva a un sueño. Van Eyck ha pintado a unos seres ajenos a todo problematismo metafísico. Velázquez a unos fantasmas angustiados por el enigma del existir. *Las Meninas* vienen a ser una especie de *Matrimonio Arnolfini* en la medida en que la física pasa a ser metafísica.

Más de dos siglos hay de distancia entre ambas telas, pero cabe ver mayor diferencia entre el impulso que las crea. Van Eyck pone en el muro del fondo la famosa inscripción: Yo estuve aquí en 1432, Velázquez se pinta a sí mismo, se presenta ante el espectador del cuadro. Su presencia ahí es un puro y definitivo gesto existencial.

Van Eyck ama la materia con una exacerbada pasión por lo concreto, por esa materia susceptible de ser representada plásticamente, que subsiste por sí misma y que no necesita de nada más para existir. Busca la suprema imitación de las calidades y proyecta el total del cuadro como un momento de gelidez impávida, congelada y absorta, como quien deja a sus contemporáneos en conserva para la eternidad. Van Eyck ha capturado el reflejo de un lampo sutil del tiempo. Esto es, sin duda, lo que Velázquez vio en la tela del flamenco. Eso y la captación de la espacialidad.

Entre los posibles antecedentes espirituales y psicológicos acaso convenga no olvidar el lusitanismo del pintor. Podría ser ésta la manera más lícita de explicarse la indecible nostalgia de muchas de sus obras. Es evidente la presencia en *Las Meninas* de una casi inasible sensación de nostalgia.

En otro lugar hemos hablado del cuadro como de la estampa que ilustra un momento definitivo del perecimiento impe-

rial. Por eso tienen sus personajes el rostro de lo alucinado. Sombra fugitiva de los reyes en el espejo, sombra que se va. Y, en ese escenario mágico los niños en un drama sin horizonte de dicha. La Infanta muere a los veintidós años, agotada por los numerosos partos. Velázquez la pintó siete veces y en todos los retratos aparece con el aire menguado y esclerótico de una niña fin de raza.

Pero hay más. Don Diego Velázquez procede, por su padre, de tierras lusitanas. El apellido Silva pospuesto, según la costumbre de la época al materno Velázquez, venía de una zona cercena a Oporto en donde los Silva tenían su asiento nobiliario.

La blandura, el nimbo poético, la ausencia de hirsutez y rudeza en las obras del maestro sevillano son en parte un reflejo del andalucismo y en parte tributo de sus antecedentes portugueses. Acaso la enemistad del pintor con todas las formas de creencias sobrenaturales provenga también de ese lusitanismo que no renuncia a sus derechos. "No es, pues, una casualidad que fuera gallego el padre Feijóo —dice Américo Castro—, el primer español dotado de mente crítica y debelador de falsos milagros y supersticiones".

Las Meninas no tienen, en cuanto a primores de lirismo cromático, paralelo en la pintura hispana de su tiempo. Sólo Goya logrará esa misma delicadeza, ese mismo refinamiento, esa misma etérea y temblorosa sensación de polvillo luminoso. Pero la belleza lírica no anula la nota de melancolía. Al contrario, parece reforzarla. Porque en ese primer gesto deliberado de impresionismo lírico-visual en que la materia adquiere el brillo de las gemas, la nostalgia resalta con ventaja. Lope en una de sus comedias al describir los ojos tristes de uno de los personajes, los llama "ojos portugueses".

Todo lo endulza y lo suaviza el pintor. Comparemos su cuadro de la familia real con el *San Francisco en meditación* de Zurbarán (Museo de Bonn). Es tela en rigor coetánea, pues fue trazada en los mismos días en que Velázquez pintaba *Las Meninas*. Pongamos junto a los finos arreboles velaz-

queños, junto al aureo palpitar de las cabelleras y al *flou* de la materia inaprehensible y fugitiva, la dura estameña del monje zurbaranesco, la dureza de los perfiles y la densidad escultórica del relieve. Son dos mundos. Zurbarán por haber nacido en Extremadura, tierra lindante con Portugal, pero tierra aspérrima, entrañable y "hosca", como la llama Juan Antonio Gaya Nuño, biógrafo del pintor badajozco, cae en esos rigores de ascetismo.