

ANTONIO R. ROMERA

EL DIALOGO GONGORA -
VELAZQUEZ A TRAVES
DE UN RETRATO

VALÁZQUEZ tuvo a lo largo de su vida la vocación de la soledad. Era un hombre reconcentrado, a tal punto, que su ensimismamiento parece en ocasiones un gesto de altivo desdén. Ahí lo tenemos en su obra mayor, *Las meninas*, con unos ojos melancólicos, cansados de mirar. El ensimismamiento puede ser una forma de soledad frente al paisaje humano. La melancolía lo es con el mismo ser que la padece.

Esto explica —de modo incompleto, es cierto, como toda tesis que conjetura sobre hechos lejanos— la ausencia en la obra del pintor sevillano de retratos cuyos modelos sean personas que por su calidad intelectual, por su brillo social, por su nombradía —fuera de las pertenecientes al círculo palatino— tuvieran una actividad mundana y de relación en las altas esferas de su tiempo.

Pudo suponerse en esa ausencia de mentes y de espíritus pensantes una contextura íntima poco inclinada a la vida intelectual, sobre todo si tenemos en cuenta la fecunda proliferación de genios en el Siglo de Oro, centuria que es, precisamente, la de Velázquez. Estrictamente coevos del pintor son Cervantes, desaparecido en 1616; Lope, en 1635; Ruiz de Alarcón, en 1639; Quevedo, en 1645; Tirso, en 1648; Calderón, en 1681. Ello sin contar los hombres de la “generación decisiva” en el dominio de las artes figurativas, contemporáneos del maestro: Zurbarán, Murillo, Ribera, Alonso Cano, Juan de Valdés Leal, cuyo apogeo se produce en los años medios de la diecisiete centuria.

El descubrimiento por Rodríguez Marín del inventario de los bienes dejados por Velázquez —entre éstos el catálogo de su corta y sustanciosa biblioteca—, permite desechar la tesis del apartamiento de las preocupaciones intelectuales. Para un hombre del seiscientos la po-

sesión de una serie de libros capitales, como los guardados por Velázquez en sus aposentos del Alcázar matritense, suponía una profunda y amplia posibilidad de penetrar en el mundo de la cultura literaria, artística e histórica. Ciertamente es que aparecen escasísimas obras de los escritores españoles de su tiempo, pero ello en nada amengua la conjetura de una seria formación humanista.

Queda en pie, no obstante, el vacío de esos retratos, que tan enigmático y condenable parecía a la crítica racionalista de finales del XIX. “¡Cómo! —se decían esos comentaristas—, este hombre pasa junto a Lope, a Calderón, a Tirso y no siente la inquietud de inmortalizarlos. Y, en cambio, pierde su tiempo pintando a los monstruos de palacio, a los subalternos, a los mendigos”. Pensar esto y proclamar que Velázquez fue un genio lego y ajeno a las preocupaciones del pensamiento fue todo uno.

Se trata de una verdad a medias. Sólo a medias. Porque en el *opus* del maestro sevillano no faltan retratos de intelectuales. Poseemos los del escultor Martínez Montañés, del poeta Francisco de Rioja, del pintor Francisco Pacheco y el de don Luis de Góngora y Argote. No es mucho, si lo estimamos por el número. Pacheco era suegro del pintor, Francisco de Rioja, poeta de tono menor cuya vena lírica arranca de Herrera, adscrito al círculo de los protegidos del Conde-Duque, benefactor y mecenas de Velázquez en su período temprano, lo que explicaría la amistad con el pintor. El supuesto retrato de Quevedo ha sido descartado de los catálogos más autorizados.

En todo caso queda patente el hecho de que esas efigies de hombres de pluma, cincel y pincel nacen, más que al conjuro de la admiración por los valores intelectuales, al de la amistad y al de la relación cotidiana.

Puede, pues, aseverarse que aquel espíritu reconcentrado del maestro y su apartamiento de las gentes de viso y de las camarillas artísticas suponen una misma cosa. Vivía don Diego en Palacio desde los veinticuatro años y salvo sus dos viajes a Italia y las esporádicas salidas de Madrid, en sus funciones de aposentador oficial de la Corte, no abandonará hasta su muerte este hogar mayestático que, según muchos, será una jaula y una contracción de su capacidad creadora.

De todas maneras y si queremos ser estrictamente precisos, nos es imposible aceptar sin reservas esas razones. Démoslas por razones vá-

lidas sólo a medias. La vida del pintor de cámara, absorbido por otras funciones burocráticas, su propio voluntario encierro que lo alejaban del contacto con escritores y artistas, fueron causa de la falla temática que venimos anotando.

Los ingenios de su tiempo no proceden de modo distinto. En la obra de escritores y artistas contemporáneos son escasas o nulas las referencias a la obra que en su tiempo estaba considerada como excepcional. Quevedo lo encomia en su silva *Al pincel*. En vano buscaremos mayores referencias. Apenas un desvaído soneto de Manuel Faria y Sousa y poco más. Luego vemos que la extraña incomunicabilidad era recíproca.

Nos aparece así un hecho que proviene sin duda de un estilo de vida, de un hecho social. La guerrilla literaria entre los poetas del seiscientos alcanzó mucho calor, pero no debemos entender con sentido retrospectivo el tono "gremial" que los círculos intelectuales tienen a partir del siglo XIX.

El caso Calderón-Velázquez, al que Ortega alude ligeramente, es, sin embargo, más extraño y debe llenar de perplejidad a quienes se acercan a sus vidas. Se encontraron con frecuencia, pues el autor de *La vida es sueño* era el poeta oficial de la Corte, como Velázquez lo era para la pintura. Ni referencia literaria en uno, ni referencia plástica en el otro. Señala Ortega que Calderón viene a ser la contrafigura de Velázquez y la cosa no aparece del todo clara. El barroquismo solemne y pomposo del poeta y su metaforismo conceptual tienen poca relación con el barroquismo inmanente del Velázquez del período sevillano y con la visualidad pura de su etapa de madurez. Es de temer que la aversión entre ambos era muy marcada. Además, Velázquez se sentía ajeno al sentido católico que impregnaba la obra del dramaturgo madrileño.

Resumiendo esta parte de la indagación puede decirse que la naturaleza solitaria de Velázquez, su reclusión voluntaria en Palacio, el poco contacto social entre los artistas y escritores y, en algún caso particular, la escasa simpatía recíproca (con Calderón, concretamente) explican que el pintor no nos dejara la efigie de sus grandes contemporáneos.

* * *

Este fenómeno está compensado —me atrevería a decir, de sobra— por la existencia del retrato que don Diego hizo en sus años mozos del poeta cordobés don Luis de Góngora y Argote. En realidad se conocen cuatro piezas muy semejantes entre sí: la conservada en el Museo de Boston, la del Prado, la de la Colección Lázaro Galdiano y un ejemplar encontrado en el pueblo de Tomelloso (Ciudad Real, España), pocos años ha. Otras, son copias seguras.

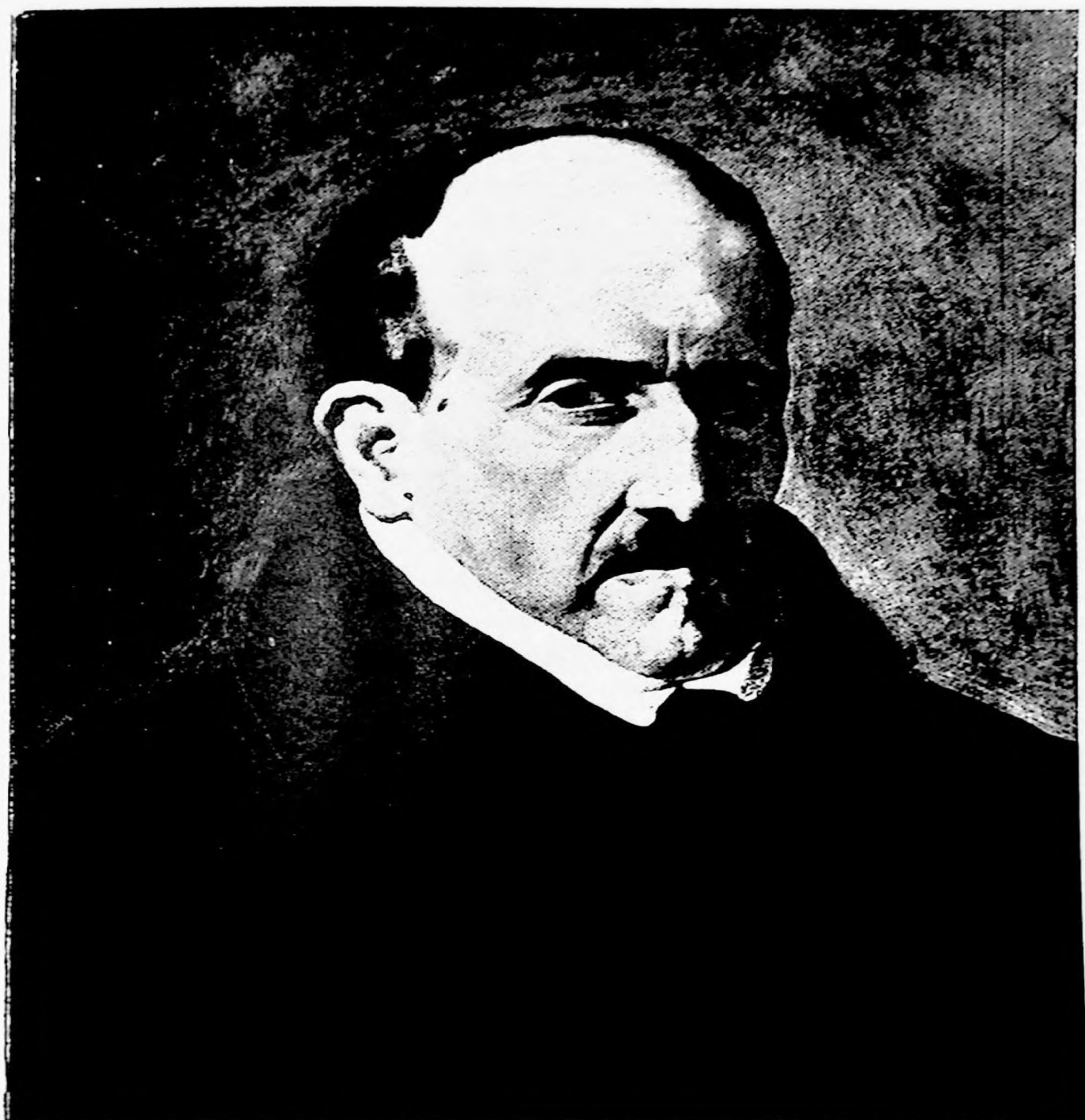
El busto del poeta de las *Soledades* fue pintado por Velázquez en el primer viaje que hizo a Madrid. Pacheco le encargó esta tela con la intención acaso de que le sirviera como modelo del dibujo que debía figurar en la serie iconográfica de hombres ilustres del *Libro de los Retratos* del citado Pacheco.

Vivía Góngora en Madrid “con éxito muy mediocre”, según Justi, desde hacía treinta años. Pero sus méritos no eran ignorados por el pintor. A la tertulia neoplatónica que el suegro mantenía en las márgenes renacentistas del Guadalquivir asistían muchos escritores y los rostros de Rodrigo Caro, Baltasar del Alcázar, Fernando de Herrera, Jáuregui, Pablo de Céspedes, le eran familiares. Muchas veces a estos ingenios les oyó el nombre del gran lírico.

Que el retrato gustó y se hizo en seguida muy popular lo está demostrando la existencia de réplicas y copias. Además de las telas nombradas se cita un ejemplar de mano distinta existente en una colección inglesa.

Ahora bien, ¿cuál de las tres obras principales conocidas es la que Velázquez hizo por encargo de su suegro y que sería obviamente el primer original? Comparadas las de Boston y las dos de Madrid (Prado y Lázaro Galdiano) aquélla acusa una mano más diestra, un impulso más espontáneo y, a la vez, mayor reflexión. Es decir, que esta cabeza prodigiosa revela sin demasiado esfuerzo de quien la contempla esa mezcla singular de lo que surge como un producto del afán creador (intuición) y de lo regolfado en la voluntad intelectual. Es al parecer fruto primero y no reflejo. Mientras no aparezca otra tela que la supere, cosa en verdad problemática, deberá tenerse la bostoniana como la surgida del pincel de Velázquez en aquel viaje de la prima juventud y la sola segura.

Existe además otro testimonio más concreto: sometida la pintura a la radiografía por los servicios del laboratorio de esa pinacoteca



Góngora, por Velázquez. Museo de Boston

se ha revelado una corona de laurel que ciñe las sienas del vate. Algunas de las cabezas que componen el *Libro de los Retratos* de Pacheco lucen el adorno de la inmortalidad. Cabe suponer que la corona puesta por Velázquez en el lienzo de Boston (único al parecer que la lleva) señala el destino primigenio de la obra. Cumplida su misión el mismo pintor cubrió con ligera capa de color ese aditamento.

En todos los ejemplares conocidos aparece la testa poderosa del autor del *Polifemo*, la expresión hispida y cargada de energía, la boca sumida, más evidente por lo acentuado del belfo, la mirada intensísima y taladrante, la nariz ganchuda y aplastada hacia abajo tras la línea violenta de su arranque. Tiran las comisuras en un abatimiento desdeñoso y el movimiento despectivo de toda esta orografía laberíntica de la parte inferior del rostro se subraya arriba en el ceño inamistoso.

Un espíritu inquieto, desasosegado, habita estas obras. Góngora —el Góngora velazquino— aparece como el intelectual arquetípico que oculta tras la máscara aquilina, tras la expresión seca, la superioridad desdeñosa de una receptividad hipersensible. El retrato del escultor Martínez Montañés, tela de otro período más maduro y de otro estilo, acusa al hombre todo bondad. El retrato de Góngora es el de un ser de escasa paciencia ante los deslices de mentes vacuas.

Está pintado (aludo, mientras no lo señale, al de Boston) en 1622. Cuenta el pintor veintitrés años y el modelo sesenta y uno. A éste le quedan cinco años de vida. Velázquez se halla aún en el período caravagista y pinta todo; rostros, santos, peroles, calabazas, almireces, ropajes, lebrillos y cántaros de curvas panzudas, con la misma objetividad impasible. Hace tenebrosas las cosas bajo el manto del claroscuro. Los relieves se disparan del lienzo hacia el espectador. El rostro del poeta ha sido visto con la misma óptica de los *bodegones* sevillanos. Pero aparece ya una sutil y delicada transparencia del color en las sombras. Y en este cuadro, por vez primera, el contraste cromático sustituye, sin eliminarla del todo, a la plasticidad de las primeras obras sevillanas.

¿Era posible el diálogo espiritual entre el pintor y el modelo? A Velázquez se le advierte obsesionado, metido en su obra, aplicado, como un terrible aprendiz que ya lo sabe todo, a captar la pura ma-

terialidad de las cosas. A Góngora lo vemos también ajeno a lo que hace el pintor. No renuncia al gesto malhumorado y se diría está posando contra su voluntad. ¿Qué pretende este joven con su aire impertinente? Fijémonos en la mirada de soslayo que le dirige al artista y no nos será difícil adivinar en el enfurruñamiento del gesto y en la adustez expresiva que si el poeta no dice esas palabras las piensa.

¿Diálogo? Sí, diálogo a contrapelo, en el cual los interlocutores sin entenderse se entienden. Un genio naciente, otro genio en el ocaso. Góngora pertenece a la generación vieja, la que declina el poder, pero el poeta, si ha perdido la vigencia del influjo sobre las promociones más jóvenes y realizado ya sus obras capitales, no ve agotada su inspiración. Del mismo año en que posa para el retrato con algunos de sus sonetos elegíacos, las letrillas "Al hermoso dueño mío", "Tropezó un día Dantea" y los romances "La cítara que pendiente" y "Ave de plumaje negro".

Olvidado tal vez, pero no exhausto. Es lamentable pensar en lo perdido. Góngora poseía una mente altísima y dada —aun cuando la naturaleza de su obra inclinara a creer lo contrario— a hondas especulaciones intelectivas. Tuvo delante a un genio como Velázquez, lo vio pintar y tuvo sobre todo ante sus ojos su propio retrato hecho por el sevillano. El testimonio que de todo esto pudo haber dejado tendría ahora un interés supremo. Ni una letrilla, ni un soneto, ni una sola alusión en sus cartas. Y, sin embargo, poeta y pintor se hallaron un día —o unos días, mientras duró el trabajo pictórico— frente a frente.

Debe pensarse como explicación que en 1622 Velázquez es aún un desconocido. El mozo llega de Sevilla ignorado. Lo manda Pacheco como un joven de sorprendente talento, es cierto, pero su nombre nada dice a gentes absortas en otras preocupaciones. El "Velázquez" no suena. Por lo demás si el autor de las *Soledades* posee una maravillosa paleta y parece a veces un pintor de prodigiosos tornasoles, no es muy dado al mundo de las artes plásticas. En su epistolario no aparece referencia alguna sobre pintores o escultores.

Pudo hablar —digo— y no lo hizo. Y, no obstante, el retrato es una maravilla. Une la belleza plástica a la escrutación psicológica.

De esta efigie pudo haber dicho don Luis lo que Inocencio x dijo de la suya, hecha también por Velázquez: "Troppo vero!"

Años más tarde el sevillano hubiera pintado algo distinto. Algo más cercano al extraordinario *Retrato de Martínez Montañés*, que es casi un tenuísimo toque de grises, o al humanísimo busto de Felipe IV del año 1655, conservado en la Galería Nacional de Londres.

Las distintas versiones de la efigie de Góngora tienen esa dureza, apresto y plasticidad de los años primeros. En la de Boston aparece una estructuración modernísima. Si miramos atentamente las versiones del Prado y la del Museo Lázaro Galdiano advertimos unas carnaciones modeladas con suavidad. Acaso esta factura de relieve difuminado, tan distinta a la factura del retrato de la pinacoteca yanki, está señalando el peligro de que nos hallemos ante copias ajenas a la mano del maestro.

Pues bien, Velázquez no renuncia al empleo del claroscuro. Pero este recurso que utiliza la luz y la sombra está atenuado. En cambio el relieve halla su plena eficacia representativa en el juego de una serie de planos distintos semejante y anticipado obviamente al juego precubista llevado por Cézanne a sus obras del período de madurez, sobre todo al *Retrato de Gasquet*.

* * *

Existe otro diálogo Góngora-Velázquez. Es un diálogo espiritual y se realiza sin que los interlocutores lo adviertan. Diálogo espiritual que vive, paradójicamente, de lo formal, de lo que he señalado antes al aludir a la *visualidad pura*. Se establece entre el Góngora refinado, cromático, y el Velázquez irisado de los retratos de la infanta Margarita (Viena y Madrid), del *Retrato de Felipe IV*, llamado de Fraga, colección Frick. La infantita del Prado, con sus tonos asalmonados y blancos parece recordar unas estrofas gongorinas:

*Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilijs cándidos deshoja.*

Los tornasoles tórridos en que los rojos luchan victoriosos contra

la albura temperadora en el *Retrato de Inocencio x*, recuerdan la famosa metáfora, incluso en lo psicológico:

*cuyo lascivo esposo vigilante
doméstico es del sol nuncio canoro
y —del coral barbado— no de oro
ciñe, sino de púrpura, turbante.*

El poeta puro hace pareja con el pintor precursor de la pintura pura en la cual se da una independencia fervorosa de las formas a expensas del contenido. La exquisitez cromática de Góngora, las materias preciosas, las raras preseas de sus hallazgos, esa blandura de plumón delicado, tenue, muelle, tienen su equivalencia en la temblorosa irisación colorida del Velázquez de *La dama del abanico*, del *Retrato del príncipe Baltasar Carlos* (Viena), inclusive en las oposiciones y contrastes: *Si púrpura la rosa, el lilio nieve; Claveles del abril, rubies tempranos.*

Los ejemplos abundan. Pero es éste un cotejo que requeriría mayor tiempo y enfoques muy diversos. Quede por ahora esperando ocasión más propicia.