

estética velazqueña. El segundo camino que sigue Ortega para interpretar a Velázquez es considerarlo como un hombre a la altura de su tiempo, fiel a la tarea o imperativo histórico que representa la modernidad, y al que también Cervantes, a pesar de la diferencia generacional, sometió su energía artística. Si bien esta dirección histórico-cultural dominó la hermenéutica orteguiana no sólo de Velázquez sino en general del arte hasta finales de la década de los veinte, a partir de entonces, y gracias a una radicalización de su propio concepto de vida humana, Ortega inició una línea interpretativa biográfica o, mejor, raciobiográfica, que pudo incluir en sí misma las dos anteriores, dándole una base más radical, y que concluyó en los famosos trabajos y conferencias sobre Velázquez de los años 1943 a 1954. Esta hermenéutica raciobiográfica parte de la consideración de la vida humana como realidad radical, o sea, como aquella realidad que es, al tiempo, raíz y razón de toda otra realidad. Hay que aclarar, ante todo, que la vida humana es siempre la de alguien, la de cada uno; es mi vida. Decir que la vida humana —mi vida— es la realidad radical tiene un significado doble: ser el ámbito donde se da y encuentro toda otra realidad, y ser el fundamento de sentido de las cosas. El sentido que tiene para mí toda realidad, en definitiva, el sentido que tiene toda realidad, es el sentido que tiene en mi vida. Las cosas no sólo son en mi vida sino que son lo que son en mi vida, resume Ortega, de modo que para entenderla habrá que ir a la vida en que se da (cfr. VI, 13, 347; VII, 101, 405; XII, 31, 109, 128). La biografía, pues, se convierte en hermenéutica universal, en interpretación de toda realidad que se nos presente. Realmente esta hermenéutica raciobiográfica del Ortega maduro no es sino la expresión definitiva de su filosofía de la razón vital cuya tesis principal reza así: la vida es razón (4). Según esto, y dado que todo se da siempre en una vida humana, la razón —el *logos*— de cualquier realidad —acto u obra— está en la (una) vida; es una vida. Refiriéndonos a lo que a nosotros ahora más nos interesa hay que decir que dado que la biografía es razón, es decir, que si pretendemos comprender algo tenemos que entender la vida donde se originó, este tercer nivel hermenéutico propuesto por Ortega nos enseña que la vida del artista es “el diccionario, la gramática, que nos permitirá leer inequívocamente su obra” (VII, 516). Realmente cada trozo, cada detalle de una obra de arte, es testimonio de una resolución tomada por el artista, en suma, un acto humano, de manera que no se podrá entender sin hacer intervenir la biografía del autor (VE, 492, 498). Este método de comprensión de la obra de arte no es sino una con-

(4) Cfr. MARÍAS, Julián: *Ortega. Circunstancia y vocación*, t. II, Madrid, Rev. de Occidente, 1973, p. 284; CEREZO, Pedro: *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 120.

secuencia del más elemental principio hermenéutico: la relación parte/todo, según la cual sólo es posible entender el sentido de una parte —una pincelada, un cuadro o un estilo— refiriéndola al todo o contexto en que aparece —la vida del autor y los supuestos historicoculturales que en ella operan (VE, 504 s, 562). Ahora bien, una vida humana es siempre una tensión dramática compuesta por tres elementos: la vocación, el personaje ideal o yo que constituye como un proyecto lo que cada uno es verdaderamente, las circunstancias, todo aquello que no es yo y que favorecen o dificultan la realización del proyecto, y el azar, el factor irracional. El argumento del drama que constituye cada vida es formalmente el mismo y sólo cambian los contenidos: cada hombre se esfuerza por realizar en sus circunstancias el personaje imaginario o vocación que es su verdadero yo. Estos elementos son los que habrá que despejar en cada vida para entenderla y para comprender los productos que en ella se dan. En suma, lo que pretende Ortega con esta tercera y definitiva dirección interpretativa es comprender el arte y la obra de Velázquez desde su vida, desde la estructura triádica de vocación, circunstancia y azar, que la componía (VE, 467 ss). Por último estas tres líneas hermenéuticas tienen en común una actitud que responde además a la tendencia principal de todo el pensamiento de Ortega: una comprensión antiidealista del arte. El arte no es un mundo aparte sino un producto humano, un producto de una vida humana (VE, 489). Este humanismo alcanza su punto más alto en la interpretación raciobiográfica del arte que ofrece en sus textos sobre Velázquez. Aquí Ortega, al proponer la biografía de Velázquez como horizonte de comprensión de su obra pictórica, se enfrenta directamente a la concepción heideggeriana del arte, máxima expresión a su juicio de una estética idealista (5). Esta interpretación raciobiográfica del arte en general y de la estética velazqueña en particular que plantea Ortega no le resta calidad y valor estéticos objetivos al fenómeno artístico; no es un reduccionismo vitalista. La obra de Velázquez es una realidad, es decir, tiene unas notas y valores estéticos propios irreducibles a ninguna otra realidad. Lo único que pretende Ortega es entender esa realidad objetiva del arte de Velázquez desde el ámbito

(5) Heidegger, lejos de creer que el arte es una cosa que unos hombres hacen mientras otros la miran, escuchan, critican, etc., es decir, lejos de creer que el arte es una cosa humana, sostiene que el sujeto del arte —y el objeto— es el ser, la verdad del ente; en el arte entonces es el ser —no ya el hombre— quien toma la palabra. Este es el significado de su definición de la esencia del arte como el “ponerse en obra la verdad del ente” (*Sich-ins-Werk-setzen der Wahrheit des Seienden*) (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5, Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1977, pp. 25, 58 s, 64; ed. española en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 28 s, 61 s, 66).

biográfico en que aparece y que es su condición de posibilidad, esto es, verlo surgir en la vida que lo originó, revivir la vida de donde brotó (VE, 497).

Lo peculiar de la hermenéutica cultural e histórica de Velázquez —y de Cervantes— es que ambas desembocan en lo mismo. El carácter esencial de la cultura española y el imperativo histórico de la modernidad son, en gran parte, coincidentes, lo que permitió a los autores españoles más genuinos —Cervantes y Velázquez— ser, al tiempo, altísimas expresiones de la actitud moderna. La cultura española se caracteriza por su “antipatía hacia todo lo trascendente”, por su extremo materialismo (I, 199). Esto significa que ama las cosas en su rudeza material, en su individualidad trivial e intrascendente, en su miseria y sordidez, y no purificadas, estilizadas, no como símbolos de valores superiores. Ha optado por la grosera realidad como tal, sin espiritualizarla, no por la *realidad celestial*. A diferencia de la cultura idealista centroeuropea que construye las cosas desde el intelecto, es una cultura sin imaginación, es decir, que gusta de recibir las cosas en su pureza natural, tal y como son, sin poner nada sobre ellas, sin imaginarlas (I, 186). La actitud propia de la cultura española consiste, por una parte, en una permanente agresión a todo lo suprasensible, y, por otra, en una afirmación de las cosas pequeñas y pasajeras, en una búsqueda constante de lo trivial e insignificante. Ortega rastrea esta voluntad de realidad efectiva que atraviesa la cultura española hasta en Azorín y nosotros podríamos añadir que también se encuentra en el interés de Machado por las moscas, el olmo o la guitarra del mesón. Frente a la cultura trascendentalista de Centroeuropa, frente a la cultura de la *filosofía de la historia* interesada por las grandes líneas de desarrollo del Espíritu Absoluto hegeliano, o sea, por las *grandes cosas*, la cultura española, mediante una inversión de la perspectiva, logra que lo minúsculo, lo sencillo, las *pequeñas cosas*, ocupen el primer rango del horizonte, y que lo grande y monumental quede reducido a un papel secundario.

La modernidad también se caracteriza por una voluntad de realidad, de afirmación de *este* mundo de aquí y de las potencias naturales del hombre, frente al otro mundo y a la revelación. El afán de establecer una cultura cismundana que se inicia en el s. XV culmina hacia 1600 con Galileo, Bacon, Kepler, y, especialmente, Descartes. En España, Velázquez y Cervantes representan la culminación del espíritu mundano que constituye esencialmente a la modernidad, el espíritu cartesiano que da remate a la tendencia que define al Renacimiento: el abandono de la concepción teocéntrica y sobrenaturalista medieval, que supone la nulificación del hombre y la adopción de una visión naturalista y humanista. La Edad Media se caracterizó por partir de este

supuesto antinaturalista y trascendentalista: el hombre, armado sólo con sus propios medios, con sus facultades *naturales*, no puede acabar sino en la derrota y la desesperación, de modo que sólo puede salvarle un auxilio trascendente. Se vive entonces *desde* y *cara* a Dios, y de espaldas al mundo y al hombre, a lo natural; el hombre no sólo mira todo lo intramundano desde la relación sobrenatural y de salvación entre Dios y él, sino que además cree que ocuparse de esa relación es lo único verdaderamente estimable. El Renacimiento significó, por contra, la reafirmación del hombre y del intramundo, o sea, de *este* mundo frente al *otro*. Todavía en el s. XV se vivirá *desde* Dios, pero *cara* al mundo. Se cree en Dios pero queda a la espalda: desde Dios se mira no a Dios sino al mundo. Síntoma de esta reafirmación de lo terrenal es el enaltecimiento del trabajo, que no es sino ocupación con las cosas de este mundo; deja de ser una cosa inevitable, penosa y despreciable, y se lo consagra como valor ejemplar (6). Ese hombre y ese mundo reafirmados son *naturaleza*. En el hombre se descubre una serie de facultades naturales, que posee de una vez para siempre y que se resumen bajo el término *razón*. Sobre ese arsenal nativo de medios se funda la posibilidad de elaborar una ciencia natural, un derecho natural, una moral natural o una religión natural, construidas valiéndose tan sólo de las dotes que naturalmente posee el hombre: la razón. El paso del trascendentalismo medieval al naturalismo renacentista queda cifrado en la sustitución de la fe en Dios y la revelación por la fe en la razón. El hombre se cree otra vez suficiente, y no indigente, necesitado de trasmundanidad, de divinidad. Tal es el sentido del naturalismo y humanismo renacentistas que alientan la modernidad: la fe en el hombre con sus dotes naturales, la razón, y la suficiencia de *este mundo* (7). Humanismo, racionalismo y mundanismo representan la misma actitud esencial de la

(6) No es ninguna casualidad que Velázquez haya mundanizado dos escenas mitológicas —*La Fragua* y *Las Hilanderas*— localizándolas en el mundo del trabajo: con ello no quiere sino traerlas hacia *este* mundo.

(7) Otra cosa es que, tras el primer optimismo ingenuo de la fe en la razón, la razón de la modernidad lleva dentro de sí como un elemento constitutivo la duda, de modo que razonar no significaba otra cosa que dudar. Por tanto, la fe moderna en la razón parte, como creencia fundamental, de la duda sobre todo, pero también de que el hombre posee un instrumento ideal para moverse en el ámbito de lo dudoso y descubrir evidencias: la propia razón. Por tanto hay una diferencia radical entre la fe medieval —en la revelación de lo trascendente— y la fe moderna —en la razón—: según la primera vivimos sobre un mundo de cuyos aspectos principales no tenemos ninguna duda, pero según la segunda no sólo vivimos sobre un mundo donde todo es cuestionable sino que además ese mundo existe en tanto lo cuestionamos. En la modernidad los hombres buscaban constantemente certeza, una tierra firme sobre la que apoyarse, pero, al tiempo, se la quitaban de debajo de los pies, la ponían en duda.

modernidad: su afán de reducirlo todo a cosa humana, mundanal, porque sólo así logramos entenderlo. Cuando Descartes reduce el ente a *ens certum*, a lo que es evidente para la razón, es humanista. Hoy seguimos dentro del círculo de la modernidad: la técnica, consumación de esa actitud humanista moderna, ha convertido el mundo en objeto nuestro. También Ortega es un filósofo del humanismo y halla para él un nuevo y más adecuado fundamento en la vida humana —y en la razón vital que la constituye esencialmente. De ahí su interés por Velázquez, Descartes o Cervantes, los grandes nombres que configuraron el origen de la modernidad. No obstante, es necesario destacar que la voluntad de mundanidad propia de la cultura española y la modernidad sólo formalmente son coincidentes: la manera concreta de verificarla —su contenido— es distinta en cada caso. La voluntad española de considerar la realidad, la velazqueña y cervantina, es erótica, amorosa, esto es, artística: pretende salvarla. La moderna es calculadora y controladora: pretende dominarla.

LA PINTURA COMO RETRATO

El arte de Velázquez, ejemplar manifestación de su cultura y su tiempo, parte también del amor a lo vulgar y no pretende sino salvar las cosas en su trivialidad, o sea, en tanto cosas, en tanto materia individualizada. Lo mismo podemos afirmar de Cervantes. La interpretación que defiende Ortega de la estética velazqueña está dominada por la convicción de que en la obra pictórica de Velázquez, desde su comienzo, se halla claramente expresada esta tendencia *realista* o *naturalista*, términos que luego habrá que aclarar. De hecho, en su etapa juvenil sevillana, Velázquez pinta algunos bodegones (8). Pero pintar bodegones hacia 1615 era algo subversivo, insolente. El arte italiano tradicional, el arte dominante previo a la irrupción de Caravaggio y Ribera, había pintado la *belleza* y se había agotado en esa experiencia. Pero la *belleza* consiste en lo que las cosas serían si fuesen tal como las deseamos. La pintura italiana pintaba deseos. La realidad tal cual es le parecía siempre insatisfactoria y por

(8) A pesar de que el objeto principal de este trabajo es la interpretación filosófica que hace Ortega de la estética velazqueña, creemos necesario recomendar estos textos para profundizar en la pintura de Velázquez, especialmente en sus bodegones y en su juventud artística, asuntos capitales en la propia comprensión orteguiana del pintor sevillano: CALVO SERRALLER, Francisco: *Velázquez*, Barcelona, Península, 1999; VV. AA: *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999; BROWN, Jonathan, y GARRIDO, Carmen: *Velázquez: la técnica del genio*, Madrid, Encuentro, 1998; JORDAN, William y CHERRY, Peter: *El bodegón español: de Velázquez a Goya*, Madrid, Ed. El Viso, 1995; GALLEGO, Julián: *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1994.

eso la evitaba, la desindividualizaba y la embellecía, o sea, la falseaba, la deformaba, acomodándola a nuestros deseos. No pintaba lo que es sino lo que debe ser según nuestro deseo: ideales. Esto es idealismo artístico: corregir las cosas, añadirles perfecciones que no poseen, sometiéndolas a nuestra imaginación, acomodando las formas naturales, las formas de los objetos representados (= materia), al estilo, a las formas artísticas o *formas formales* (= forma), las que impone el artista a las formas objetivas. El arte clásico italiano —Rafael y Leonardo— habían logrado el equilibrio entre estas formas; habían logrado que las formas objetivas —sin violentarlas— representasen figuras geométricas. El manierismo, en cambio, violaba lo natural desde las formas artísticas, de modo que nada de las formas objetivas pasa al cuadro, que terminaba consistiendo en creación de objetos ficticios, extramundanos, puramente formales. El estilo idealista, con el manierismo, desemboca en un formalismo total, en el predominio absoluto de las formas artísticas (VE, 476, 570 ss). La figura ya estilizada de los objetos los presenta siendo tal como debían ser, en su ideal perfección. Evidentemente, el mundo de la belleza, de las cosas bellas, es un mundo distinto del real, es otro respecto del mundo real, de modo que el hombre, al contemplarlo, se siente transportado fuera de este mundo, se libera y se evade de él. El movimiento de fuga de este mundo y de viaje a otros mundos, a trasmundos, representada por el arte idealista italiano, había agotado su experiencia con el manierismo, lo que por tanto parecía exigir el abandono de la belleza formalista y un retorno al objeto, y esta es la revolución que inicia Caravaggio contra la pintura tradicional cuando hace entrar en el cuadro el *natural*, lo opuesto a la *belleza*. La innovación de Caravaggio se redujo a introducir en sus obras personajes plebeyos, además de convertir el claroscuro —que hasta entonces había sido un elemento abstracto que se usaba para acusar el volumen corporal, es decir, una iluminación convencional, pura forma— en luz real, dramática o patética si queremos, pero real. De pintar deseos, se vuelve a pintar lo que las cosas son, la realidad habitual de cada día. Este idealismo que proyecta correcciones imaginadas a las cosas y que había dominado la pintura anterior le parece a Velázquez una falta de respeto a la realidad, que él sí respeta pulcramente. Frente al idealismo de la belleza, Velázquez puede ser considerado naturalista en el sentido de que, lejos de embellecer y falsear la realidad y de pintar las cosas tal como deben ser, no quiere que las cosas sean sino lo que son, y renuncia a perfeccionarlas, a idealizarlas. El bodegón, que no es sino “trivialidad pintada” (VE, 474), es la consecuencia de la adopción de esta actitud naturalista. Velázquez, por tanto, al pintar bodegones, se encuentra instalado ya en el nuevo nivel histórico de la pintura que representa Caravaggio. Ortega afirma que los bodegones de Velázquez son retratos, y retrato es la pintura cuando no se propone otra cosa que copiar la individualidad de los objetos, cuando no aspira más

que a individualizar, a hacer de cada cosa una cosa única (VE, 475). El bodegón del *Aguador de Sevilla* no es sólo un retrato del viejo aguador: también es el retrato de *ese* cántaro —no de otro—, de *esas* vasijas o *esa* copa. Por tanto el retrato es lo contrario de la belleza que, como estilización, es algo abstracto y genérico. A juicio de Ortega, no se trata simplemente de que Velázquez pintase retratos sino de que elevó el retrato a “principio radical de la pintura” (VE, 473, 476). Por esto la pintura velazqueña consiste formalmente en pintar la realidad concreta e individual como tal, la realidad fugitiva.

Ahora bien, dado el dominio del arte de la *belleza*, el retrato no fue considerado pintura hasta el s. XVII; era entendido como algo opuesto al arte, como para-pintura. Lejos de pintar cosas concretas, triviales y sometidas al paso inexorable del tiempo, el arte de pintar había consistido, más bien, en desindividualizar. Pero esta operación, además de estilizando o embelleciendo la realidad cotidiana —en definitiva, deformándola—, podía llevarse a cabo también huyendo de *este* mundo real y efectivo hacia otros mundos ideales, imaginarios, míticos. Para la tradición artística la pintura era el arte de representar inverosimilitudes. La emoción estética —se suponía— sólo podía ser resultado de la fuga a otro universo, ajeno a este mundo efectivo. El arte entonces era entendido como ensueño, delirio, fábula. Ortega estima que este es el sentido de los cuadros mitológicos o religiosos: representan irrealidades. Pero esto no ocurría sólo en pintura: los libros de caballerías son herederos del mismo espíritu mítico y también en ellos se representaba un mundo distinto del nuestro, un mundo de aventuras donde era posible lo *aquí* imposible. Tal es el poder del mito: la apelación a un mundo ideal, un mundo que está en otra dimensión, en ningún tiempo ni espacio, fuera del tiempo y del espacio, o, dicho de otro modo, en un pasado ideal, legendario, eterno, un pasado que no pertenece al tiempo histórico y real, el que transcurre, un pasado que no pasa (9). Cervantes y Velázquez, espíritus españoles y modernos, se revuelven contra ese arte de lo imaginario. La voluntad de hacer de la pintura retrato y, por tanto, de situarse en el mundo efectivo evitando aquel mundo ideal, atemporal, fue lo que llevó a Velázquez, según Ortega, a pintar precisamente el instante, la condición fundamental de la realidad concreta: que es siempre en un presente, momentánea, aquí y ahora (VE, 486). Si la pintura anterior había

(9) El poder mítico es inagotable, es una fuente permanente del hombre y de la cultura en Europa que va adquiriendo distintas formas. Aún hoy subyace a los reclamos publicitarios de las agencias de viaje y a gran parte de la industria cinematográfica. *La guerra de las galaxias* es un ejemplo paradigmático.

huido de lo real y, por tanto, de lo temporal, y representa en el cuadro un mundo atemporal, eterno, Velázquez, de acuerdo con su programa de retratar la realidad efectiva y esencialmente fugitiva, condenada a la temporalidad, pinta el tiempo mismo que no es sino instante. La pintura es retrato, o sea, eternización del instante. A diferencia del Greco o de Rubens, que pintan movimientos moviéndose, cuerpos en movimiento, Velázquez pinta un movimiento individualizado, un "gesto detenido" (I, 405), un instante; lo retrata, lo fotografía, lo eterniza. Así en *Los Borrachos* pinta —fotografía— el instante en que Baco corona a un soldado ebrio; en *La fragua de Vulcano* el instante en que Apolo le comunica al dios herrero en su taller una mala noticia; *Las Lanzas* representa el instante en que un general vencido entrega las llaves de la ciudad al vencedor y éste las rehusa; *Las Meninas* representa un instante cualquiera en el improvisado estudio del artista. Retratar el instante, o sea, convertir la pintura en fotografía es la última consecuencia de la estética velazqueña del retrato, una estética que se distingue por su afán de localizar y enfocar la pintura sobre la realidad. Hacer de la pintura retrato significa, en resumen, convertirla en individualización del objeto e instantaneidad de la escena (VE, 631). Su voluntad de realidad concreta le llevó, pues, a hacer de la pintura retrato, fotografía, lo que contribuye en gran medida a la sensación de reposo, quietud, sosiego, que producen sus cuadros, bien lejanos de la inquietud y nerviosismo del barroco. Frente al dinamismo e inquietud barrocos, que hacen del movimiento mismo pura forma —como hicieron Tintoretto y el Greco—, también produce aquella sensación el hecho de que Velázquez representa los seres en sus movimientos naturales, en sus gestos propios y habituales; en una palabra, el garbo o gracia de las cosas. *Las Lanzas* es, sin duda, el más brillante ejemplo en la obra velazqueña de cómo el retrato, la representación del instante, produce quietud, reposo.

VOLUNTAD DE MUNDANIDAD Y REALISMO ARTÍSTICO

Los bodegones velazqueños y el *Quijote* cervantino son expresiones de una misma voluntad que niega la posibilidad de que el arte lo sea de irrealidades. En *Las Meninas*, Velázquez ha expresado de forma ejemplar esta voluntad humanista de cismundanía. En el cuadro se representa una escena habitual, humana, que sólo podemos calificar diciendo que es pura cotidianidad. Además, toda ella, que ocupa la parte inferior del cuadro, está aprisionada por un techo que la cubre totalmente y que parece hacer imposible toda trascendencia, un techo que parece indicar que la pintura que el propio Velázquez realiza en esa parte inferior no puede trascender este mundo de aquí, el mundo delimitado por el techo, y que a él exclusivamente debe redu-

cirse. Pero en el s. XVII la pintura lo era básicamente de cuadros mitológicos y religiosos, o sea, de irrealidades o fantasmagorías; consistía en evasión de *este* mundo. Por esto Ortega descubre en la actitud de Velázquez ante esos temas la clave de su idea de la pintura, el *experimentum crucis* de su arte (VE, 481). El asunto mitológico, pintado directamente sin más, lo que había hecho la tradición hasta entonces, significaba para Velázquez la puesta en cuestión de su concepto del arte, la negación de la tarea esencial que a éste le correspondía: salvar lo real y negar lo fantasmagórico (VE, 645). Es cierto que al pintar mitologías (*Marte, Mercurio y Argos, Los Borrachos, La fragua de Vulcano, Menipo, Esopo, Las Hilanderas*) Velázquez lo hace de una forma extraña, opuesta a la establecida y aceptada en su tiempo, pero esto no nos permite reducir sus cuadros mitológicos a meras parodias o burlas. En la época de Velázquez el cuadro mitológico significaba la evasión a *otro* mundo, un mundo irreal e imposible desde *aquí*, o sea, una "promesa de inverosimilitudes" (VE, 481). Era una invitación a un viaje trascendente, fuera de los confines del orbe de la realidad. Velázquez, en cambio, fiel a su serio espíritu de mundanidad, al pintar un tema mitológico, lejos de acompañar al mito en su huida de este mundo hacia un mundo imaginario, lo que hace es "volcar el mito del revés", obligarle a retroceder hacia la verosimilitud: tira del mito hacia este mundo y acaba fundiendo en unidad lo real y lo ideal, la cotidianidad y el mito o fábula. Por eso busca y pinta la situación real homóloga que corresponde a la situación ideal del asunto mítico, busca en suma, escribe Ortega, el "logaritmo de realidad" del mito: Baco es una escena de borrachos, Vulcano es una fragua, Palas y Aracne un taller de tapicería, los filósofos Esopo y Menipo son unos mendigos harapientos que desdeñan riquezas y vanidades (VE, 481, 628, 646). En el modo que tiene Velázquez de afrontar el asunto mitológico se evidencia su convicción de que sólo se puede pintar realidad, de que el arte es arte de la realidad. Mucho más delicado fue el cuadro religioso, que también representa lo inverosímil e imaginario, otro mundo distinto del nuestro y, por tanto, un alejamiento de lo inmediato y sensible, lo que implica que pintarlo también contradecía su idea del arte. Siendo su actitud ante el asunto religioso idéntica a la que adoptó ante lo mitológico, no podía resolverlo igual pues el resultado hubiera sido escandaloso. En *Cristo de visita en casa de Marta y María* encuentra Velázquez la forma adecuada de expresar su auténtica actitud ante el tema religioso, su convicción de que no se puede pintar lo inverosímil religioso en sentido directo sino sólo indirecta u oblicuamente, volcándolo del revés. Al lado del bodegón, Velázquez pinta una abertura —cuadro o ventana— donde se desarrolla la escena religiosa, de manera que Cristo, Marta y María logran una presencia irreal; así muestra que no se puede pintar lo irreal y se declara irresponsable de pintar lo que no se

puede pintar (10). Lo mismo ocurre en *Las Hilanderas*: la escena imaginaria es representada indirectamente, en un tapiz, como un fondo suspendido sobre la realidad de un taller. Paradójicamente, al pintar mitologías y cuadros religiosos se reafirma su voluntad de mundanidad.

Ahora bien, si el arte tradicional evitaba la realidad y se dirigía hacia lo irreal no era por casualidad. El arte, sostiene Ortega, es constitutivamente desrealización. La obra de arte no tiene carácter mimético, no representa la cosa tal como es fuera del arte, sino que desrealiza lo real mediante el estilo y presenta una nueva objetividad ya estilizada —la propiamente artística. El arte sería absurdo, estima Ortega, si consistiese en una mera reduplicación de la realidad, en medio de la cual, antes del arte, está ya instalado el hombre, náufrago entre las cosas, oprimido por ellas; carece de sentido, desde luego, representar una realidad preartística, pues ¡bastante tenemos con esta realidad que tenemos ya delante sin necesidad del arte! (VE, 586; cfr. I, 359). La realidad, pues, es antipoética, antiestética, porque no puede interesarnos —estéticamente— su mera reduplicación. En el arte se trata siempre de hacer desaparecer la realidad diaria que fatiga, aburre y oprime al hombre fuera del arte, en la vida real, y de sustituirla por un mundo imaginario. El arte es, pues, “prestidigitación”, “farsa”, “taumatúrgico poder de irrealizar la existencia”, operación casi mágica por la que unas cosas se transforman en otras, un “ámbito de transfiguraciones”; y el estilo es la técnica para verificar esa desrealización (VE, 476, 586 s; II, 326; VII, 458 ss) (11). Estilizar es desrealizar. No obstante, la operación estilizadora debe mantenerse en un justo punto medio para no acabar matando la experiencia artística. Gracias a las formas naturales u objetivas entendemos el cuadro, pero son las formas artísticas o

(10) Cuando pinta otros cuadros de asunto religioso *in modo recto*, sin adoptar una dirección oblicua, como en el caso de *El Crucificado* o *La Coronación de la Virgen*, Velázquez muestra su actitud mundana humanizando las figuras, reduciendo su exhibición del dolor, evitando toda emoción mística de *trascendencia* y suscitando, más bien, sensación de *presencia*. Frente al *Greco*, su actitud ante lo religioso, más que el fervor místico exaltado, es la misma que ante el resto de cosas de este mundo: seriedad.

(11) Aquí se encuentra además la raíz antropológica del arte. El hombre necesita descansar de vez en cuando de la realidad material que constantemente le rodea, necesita dejar de vivir en serio y vivir en broma, evadiéndose hacia un mundo irreal, *los mundos sutiles, ingravidos y gentiles, como pompas de jabón*, que cantaba Machado. La potencia artística, mediante la creación de estos mundos sin peso, satisface ejemplarmente esa necesidad que define al ser humano de evadirse del mundo que diariamente nos abruma, de darse vacaciones de realidad, de viajar, como escribía Baudelaire, “a cualquier parte con tal que sea fuera del mundo”.

formales las que nos permiten gozar estéticamente de él. Buscamos en la obra de arte el estilo o la forma, pero si sólo se nos diese ésta ya no nos interesaría. La experiencia y placer estéticos se producen, concluye Ortega (VE, 587), cuando la materia del cuadro, las cosas reales en él representadas, que no son ni triángulos, ni círculos, ni pirámides, resultan ser, al tiempo, eso que no son, o sea, triángulos, pirámides, etc. Esta es la divina metamorfosis en que consiste todo arte, la mágica potencia que libera –irreal o idealmente– a las cosas de sus límites reales, de su destino inexorable, y les permite ser otra cosa, descansar de sí. El estilo logra su verdadero papel estético cuando necesita y se encarna en las formas objetivas; pierde su sitio cuando se sustancializa, expulsa la materia y la obra de arte se convierte en pura forma. De hecho, cuando el estilo se sustantiva y el arte en consecuencia se aleja demasiado de las formas naturales u objetivas, el estilo deja de ejercer la operación mágica de embellecer el objeto y éste sigue siendo el mismo. Esto ha ocurrido en el manierismo y, según se desprende de *La deshumanización del arte*, en algunas manifestaciones del arte de vanguardia (III, 359, 364 ss).

De entre los distintos métodos de desrealizar el más fácil, sin duda, era el utilizado por el arte tradicional: evitar lo real –antipoético por definición–, y hacer arte de lo que es interesante y poético por sí mismo, las cosas que no son reales, lo ideal o imaginario, la aventura. Así desrealizaba y así satisfacía la necesidad humana de huida de lo real, de evasión. Lo que pasa eternamente en el *otro* mundo –la aventura, el acontecimiento mítico–, es estético por sí mismo. Entonces lo poéticamente interesante en ese arte de lo imaginario es lo contado; lo estético es el asunto. Si el arte es de entrada desrealización, decir de Velázquez que es realista o naturalista es poco decir, es un decir que necesita aclaración. Velázquez se opone a la tradicional tendencia idealista que buscaba la belleza formalista del manierismo y afirma una voluntad realista que se dirige hacia la realidad como tal en su cotidianidad. La realidad inmediata sólo había entrado en el arte corregida mediante el estilo, deformada –retorcida, exagerada, pulida o suplantada– por las formas artísticas creadas por la imaginación. Caravaggio se revuelve contra esta estética idealista e inicia un impulso pictórico que Velázquez retoma: la pintura no sólo debe dejar ser a la realidad sino que ha de sacar el cuadro de ella misma. Frente al arte que consiste en huida del mundo real y en representación de un universo de ensueño, fantástico, Velázquez se propone hacer arte con este mundo de aquí. Tras siglos de dominio de una voluntad artística de poesía y belleza, Ortega encuentra expresada de forma ejemplar en Velázquez y en Descartes la misma actitud cismundana que define a la modernidad: voluntad de seriedad y prosa (VE, 483 s, 624). También el pensar tiene que liberarse de todo tipo de cuentos, leyen-

otras en el modo de contarlos

das y elucubraciones, y reducirse a *raison*, es decir, a un ejercicio sobrio, serio: a la pura relación de ideas claras y distintas. Hay desde luego una base naturalista en el arte de Velázquez consistente en no querer que las cosas sean más de lo que son y en su rechazo a fingir en las cosas perfecciones que no poseen, actitud idealista que predominó en el arte de la belleza. Pero esto no implica que renuncie a desrealizar, lo que equivaldría —dada la naturaleza escapista de lo artístico— a renunciar al arte. Velázquez pintará lo real, será, en palabras de Ortega, el “pintor maravilloso de la fealdad” (VE, 624). Pero la realidad es fea, antiestética. El arte tradicional había desrealizado aislando un plano de objetos imaginarios e identificando lo estético con las notas de aquél. Pero Velázquez, y ya antes Cervantes, relegan a un segundo término ese plano imaginario o mítico. Esa es la propuesta del *Quijote* como crítica de los libros de caballerías, de los cuadros mitológicos de Velázquez y de *Las Meninas*. Ortega encuentra en el pasaje del retablo de Maese Pedro del *Quijote* la esencia del significado estético de esta nueva actitud moderna (I, 380 s). Ahí, como en *Las Hilanderas* o en *Las Meninas*, el orbe fantástico o imaginario, el ámbito de la aventura (el cuadro pintado, la escena legendaria del tapiz o la historia de Gaiferos y Melisendra), se levanta sobre el mundo real y por él está rodeado (el estudio del artista, el taller donde se fabricó aquella escena o la estancia donde unos seres vulgares asisten a la representación). Pero toda esa realidad efectiva está, a su vez, contenida en un universo imaginario más amplio: el de la novela o el de los cuadros respectivos. Ahora la operación de desrealizar coincidirá con la tarea de poetizar lo real. Este es el problema estético planteado: estetizar toda esa realidad efectiva, teniendo en cuenta que tradicionalmente se había llegado a lo poético mediante la superación de esa realidad actual, condenada a identificarse con lo ‘no estético’. Por esto el realismo —la tarea estética que acomete Velázquez—, teniendo en cuenta que hablar de arte implica desrealizar, es el arte más difícil, el más necesitado de justificación, el verdadero *exemplum crucis* de la estética (I, 382). No puede consistir, desde luego, en mera duplicación de lo real, puesto que eso no es arte. Un arte realista como el de Velázquez, que asume la naturaleza desrealizadora del arte, sólo puede consistir en el empeño de estetizar lo antiestético, de hacer arte de lo antiartístico: *este* mundo. Sólo así puede lograr satisfacer, al tiempo, el imperativo de desrealización constitutivo del arte y su afán de realidad.

ESTÉTICA DE LA SALVACIÓN

Ya que la realidad en cuanto tal no puede interesarnos estéticamente, lo que nos interesará será su representación artística. Es evidente que si no está en el asunto, en el *qué*, el valor estético residirá en la forma, en el *cómo*. Este es el

planteamiento estético que encuentra Ortega en Cervantes, cuya crítica a los libros de caballerías es tanto ética como estética (cfr. I, 369-378). El libro de caballerías, representante del mito, nos presenta un universo maravilloso, deleitable, distinto de nuestro mundo real, compuesto de hechos imposibles según las leyes que rigen aquí: el mundo de la aventura. Es idéntico a lo épico salvo en que, a diferencia de éste, no cree en la realidad de lo contado. Pero lo que cuenta, los sucesos inverosímiles, irreales, son interesantes por sí mismos; ellos son la fuente del goce estético. En el *Quijote*, en cambio, Cervantes representa la realidad como aquello que hace imposible la aventura y que carece de interés estético. Aquí lo interesante no es lo contado, lo descrito, sino la descripción, la manera de contar. Sancho, el cura y el barbero no son en sí mismos interesantes, pero sí lo son en la obra; la manera de presentarlos en la obra los hace ya interesantes (12). La realidad mísera como tal es antipoética, y sin embargo daríamos lo que fuera por verla representada en esa obra. Esta es la estética de la manera moderna de contar, la estética de la novela. También Velázquez, desde sus inicios artísticos, se ha opuesto al arte de la belleza y ha renunciado a encantar al espectador presentándole objetos ideales, perfectos, irreales; en su lugar, pretende conmoverle con la presencia de la realidad misma, trágica, lamentable, perecedera. Si en los cuadros mitológicos y religiosos lo interesante era la historia, el asunto, Velázquez demuestra claramente desde el comienzo —al pintar bodegones, que desde luego no son historias— su interés por la forma, por la propia pintura. Pero no por esto su arte va a dejar de desempeñar el papel esencial de encantamiento, sólo que ahora el encanto, el placer estético, no nos llega de la representación de objetos bellos sino del cuadro como tal, de la pintura en tanto que pintura. Esto es lo vanguardista y moderno de Velázquez. Los cuadros eran vividos desde sus asuntos, en lo que tenían de sugestión de otro mundo, y no se veía el cuadro como pintura, que era sólo un medio para ponernos delante un asunto interesante, un tránsito hacia otro mundo bello. El arte de Velázquez, al pintar objetos naturales, antipoéticos, feos, vulgares, lo que pretende es invertir ese orden tradicional: ahora el qué, el asunto, la materia, por su trivialidad, nos obliga a fijarnos en el cómo, en la forma o estilo, nos devuelve al propio cuadro en tanto que pintura (VE, 635). El vanguardismo de Velázquez, su modernidad, lo que llama la atención de los impresionistas, es su concepción reflexiva de la pintura: ya no es una pintura que sirve de medio para que nos fijemos en el asunto sino una pintura valiosa en sí misma. Ya el arte no es un medio que sirve para presentar una realidad

(12) En *El coloquio de los perros*, el propio Cervantes reflexiona sobre el particular y distingue entre dos tipos de novelas ejemplares: unos cuentos tienen la gracia en ellos mismos y otros en el modo de contarlos.

estéticamente interesante por sí misma y luego anularse a sí mismo, porque lo que ofrece no es interesante *per se*, es antipoético. Por esto el arte, la pintura como tal, no puede ser suprimida. Pero esto no significa que Velázquez acabe en un esteticismo. No podemos olvidar su punto de partida naturalista. El arte de Velázquez es un arte artístico, pero no es puro estilismo, no hace del estilo sustancia, no es un arte que sólo haga arte del estilo y extirpe totalmente lo real, sino que es un arte estético *de* la realidad. Ni es esteticismo, que hace arte del arte, ni es un vulgar realismo, que se limita a reproducir lo real y hacer desaparecer el arte: es arte *de* la realidad, un arte que logra estetizarla.

En palabras de Ortega, lo que pretende conseguir Velázquez es, nada menos, que "la realidad misma [antiestética en principio], trasladada al cuadro y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal" (VE, 477). Esta actitud *estética* ante el arte no representa un mero cambio de estilo pictórico sino, más bien, un cambio de misión en el arte: ahora Velázquez considera que ésta consiste en *salvar* la realidad concreta, fugaz y corruptible que nos rodea, en "eternizar lo efímero" (VE, 624, 627). De ahí que en sus retratos no pinte paisajes sino fondos, es decir, escenarios sobrios para que nada distraiga la atención y destaque lo verdaderamente importante, las figuras, lo que merece ser salvado: personas, caballos, perros. Esta es también la razón que le llevó a pintarlas en sus movimientos habituales, y representar así su gracia, su garbo, que es su elemento poético. Los fondos de Velázquez no son paisajes sino eso, simples telones de fondo, que sólo cumplen un papel funcional para el retrato; son medios y no fines, y su utilidad es servir de contraste de la figura con el objetivo de monumentalizarla. Por eso están esquematizados y no parecen paisajes reales, para que no emulen a las figuras, que sí están individualizadas. Ortega llega a afirmar incluso que son tan abstractos, tan irreales, que son meros fondos carentes de unidad pictórica con las figuras retratadas hasta el punto de que se son extraños, como si esos fondos hubiesen sido pintados en otros espacios —los ideales, los imaginados por el artista en su taller—, distintos de los espacios —reales— sobre los que efectivamente estarían las figuras (VE, 651 s) (13). La representación artística de lo real desrealizará lo real lo justo para poetizarlo, lo poetizará lo suficiente para que no sea mera reduplicación sino su estetización, es decir, su salvación. Ciertamente, llegaríamos a la pintura y nos fijaríamos en ella, pero sería un viaje de ida y vuelta, para volver a la realidad, pues sería una pin-

(13) Los únicos espacios reales retratados por Velázquez se encuentran, según Ortega, en *Las Hilanderas* y en *Las Meninas*. Ahí logra la profundidad no por continuidad sino de forma discontinua, mediante una serie de telones: pintando un primer y tercer planos iluminados, y en medio un plano oscurecido (VE, 652 s).

tura valiosa de la realidad. La fealdad del objeto, su carácter antipoético, su falta de poder de encantamiento, hace que nos fijemos en el modo como está pintado, pero éste, a su vez, nos devuelve al objeto ya poetizado, encantado ... salvado. Aunque pueda parecer paradójico, sólo un arte que valore el propio arte, sólo la pintura *pictórica*, valiosa en cuanto tal, puede salvar la realidad, esto es, puede hacerla digna de entrar en el arte, prestarle el valor poético de lo irreal. En último término, el arte artístico de Velázquez está al servicio de la realidad, pero precisamente por ser una realidad antiestética, sólo aquel arte puede poetizarla, descubrir en ella lo que vale y mostrar lo que la hace digna de ser amada, de eternidad. Ese *arte estético* es un homenaje a lo real. La salvación supone mirar la realidad con amor. El amor a lo real inspira el arte de Velázquez, pero su amor no es ciego sino vidente y desengañado. No nos engaña diciéndonos que la realidad es bella sino que parte de la aceptación plenaria de las cosas tal como son. Poetizarla, salvarla, no significa para Velázquez embellecerla falsamente, corregirla desde el arte. La poetiza reconociéndola tal cual es, la salva en su humildad, en su miseria, en su desnudez. Sólo un arte que concilia forma y contenido puede ser medio adecuado para expresar el amor a lo real; un arte demasiado bello, demasiado estético, además de alucinarnos deformando la verdad de lo real, dejaría en precario a la propia realidad. Por esto Velázquez evita los colores vivos y se decide por una paleta fría, baja. Esto nos permite precisar el sentido del realismo velazqueño. Es realista porque representa la realidad tal como es, sin embellecerla, sin falsearla, pero no porque se proponga su mera reduplicación: su realismo pretende estetizar –salvar– lo real, o sea, que al trasladarlo al cuadro adquiera el valor legendario de lo irreal y poético *per se*, la gracia de lo inverosímil. Hemos encontrado el núcleo de la propuesta estética velazqueña y lo que, en último término, explica el interés de Ortega por Velázquez: la salvación de la realidad. Esta noción es la llave, el *a priori*, que nos permitirá entender la obra y el estilo de Velázquez, ya que todos sus elementos se ordenan a la consecución de ese fin principal. Velázquez descubre que el arte no puede tener como meta la reproducción de lo real sin más, ni la representación de un mundo absolutamente imaginario, irreal. Lograr que la realidad alcance el valor de lo irreal y que pueda entrar en el arte, es la misión de la pintura, salvarla, eternizarla. Ahora podemos entender que la pintura concebida como retrato o fotografía, como eternización del instante –sustancia misma de la realidad temporal–, no es sino la manifestación de la estética velazqueña de la salvación, el método estético que propone Velázquez para salvar una realidad condenada a dejar de ser. El significado subyacente a la conversión velazqueña de la pintura en fotografía, en detención del instante, es su voluntad de salvación. Realmente, cualquier fotografía, por mala que sea, mirada con los ojos adecuados, tiene algo de eternización, de salvación de la realidad.

EL IDEALISMO DE LA MODERNIDAD

Velázquez acomete el problema estético de la salvación, el problema de cómo poetizar lo real, de dos maneras: una formal y otra material. La primera nos devuelve al problema de la relación entre lo real y lo ideal o imaginario, y la segunda es el verdadero despliegue técnico de la propuesta estética de salvación de la realidad. La primera se halla expresada básicamente en los cuadros mitológicos, pero también en *Las Meninas*. Respecto de los primeros habíamos afirmado que Velázquez busca en ellos el logaritmo de realidad del mito. Esta búsqueda tiene una intención cósmica, ética y estética de orden humanista, cuya meta es negar la fantasmagoría y salvar lo real. Pero en cuanto nos planteamos el problema de cómo hace de la realidad algo estético, algo que pueda acomodarse dentro de la capacidad poética, descubrimos que este problema complica otro: el de cómo queda entonces lo ideal, lo imaginario o fantasmagórico, en la estética velazqueña, o lo que es lo mismo, en su modo de considerar el mundo. Velázquez pretende salvar la realidad, mostrar que sólo ella puede ser representada, y negar la idealidad, pero —y esto es lo decisivo— sin serle infiel. Lo que no quiere desde luego es suprimir absolutamente lo ideal, sino buscarle su sitio, otorgarle el *status* que se merece. La negación de la idealidad expuesta por Velázquez se refiere sólo a su representación tradicional, esto es, en sentido directo, *in modo recto*, pero no en sentido indirecto u oblicuo. Aclaremos esto último. Visto desde el lado de lo real, decir que Velázquez busca la dimensión de realidad de la idealidad equivale a decir que ensancha lo suficiente la realidad para dar cabida en ella al universo imaginario, para que le sirva de soporte, o sea, para que lo ideal adquiera *realidad* dentro del universo de lo real. La misma disposición encuentra Ortega en Cervantes (I, 383): en el *Quijote*, las aventuras referidas en los libros de caballerías —lo imaginario—, tienen realidad en la fantasía de Don Quijote. Cervantes y Velázquez niegan lo ideal en sentido directo, es decir, entendido como realidad sustancial, como un ámbito autónomo e independiente frente al orbe de la realidad, que era lo que representaba el mito; niegan pues la aventura. En la modernidad que representan, la aventura encuentra su lugar en el cosmos como epifenómeno que se produce en la realidad; sólo así es real la idealidad y sólo así puede ser representada, en sentido indirecto, en forma irónica u oblicua: reducida a lo real, de modo que —paradójicamente— su realidad es la de su contrario, la de la realidad material. Ortega observa que el agua que vemos en un espejismo en el desierto no es real, pero sí hay algo real en ella: la tierra seca que es su origen (I, 384). El espejismo podemos vivirlo en forma ingenua o directa (*intentio recta*), de modo que el agua es para nosotros algo real; pero también podemos hacerlo en forma irónica o indirecta (*intentio*

obliqua), y entonces vemos el agua como el espejismo que es, es decir, vemos a través de la frescura imaginaria del agua la sequedad real de la tierra. La épica, el mito, y todos sus retoños –incluido Don Quijote–, representan aquella forma rectilínea e ingenua de vivir lo ideal, las cosas imaginarias, mientras que Cervantes y Velázquez representan esta forma moderna e irónica. Los cuadros mitológicos de Velázquez son irónicos en este sentido: muestran bajo el halo imaginario del mito representado la materialidad de la realidad efectiva. Pues bien, así logran que entre la realidad en el arte, y así se poetiza: en sentido oblicuo o indirecto, como soporte y, al tiempo, negación del mito, de lo ideal. Por tanto, lo poético de la realidad –sea la que sea– es lo que tiene de realidad en tanto que realidad y de oposición a lo ideal, y no lo que tiene como tal o cual realidad, ni como representante de ciertos valores; esto es, la función genérica ‘realidad’, enemiga del mito (I, 387). Esta simple realidad, sin aditivos, es lo que Velázquez va a pintar y salvar. Evidentemente lo real, al servirle de base, niega la independencia del mito, su sustancialidad, niega en suma su realidad y lo deja reducido a lo que es: pura idealidad, ficción. Cervantes y Velázquez, anota Ortega (I, 385), enseñan que en la modernidad la idealidad es ilusión, un espejismo puesto sobre el universo de la realidad material y cotidiana, y sólo como ilusión, como ideal, está en su lugar. En el mundo moderno, en el mundo de los hechos y de la razón científica cartesiana, este es el único idealismo posible, el idealismo adecuado a la concepción humanista del hombre (14).

LA PINTURA COMO PURA VISUALIDAD

La segunda manera velazqueña de hacer que la realidad antiartística entre en el arte afecta a su idea de salvación y a su técnica pictórica, que Velázquez supedita en todos sus registros a la operación de salvar lo real. Lo que pretende es que lo real, siendo lo que es, adquiera la cualidad de lo irreal, de lo fantasmagórico, y para lograrlo lo que hace precisamente es irrealizar la realidad, fantasmagorizarla. Ortega escribe que en *Las Meninas* y en *Las Hilanderas*, Velázquez consigue que los personajes representados, sin dejar de ser la realidad trivial y cotidiana que son, sean, al tiempo, “fauna fantasmagórica” (VE, 477). Nos queda ahora por ver la técnica de que se vale para lograrlo. A juicio de Ortega, el método pictórico que emplea Velázquez

(14) El error de Don Quijote fue traspasar la adecuada posición del hombre en la frontera entre lo real y lo ideal: el hombre está en la realidad y sabe que sobre ella se sustenta lo ideal como una ficción, una ilusión. Don Quijote, en cambio, ha pasado a creer directamente que lo ideal es real.

para irrealizar la realidad, para desrealizarla, y por tanto para poetizarla y salvarla, consiste en prescindir del volumen sólido, de la corporeidad (VE, 477). Frente a la pintura tradicional, esclava de la escultura, del cuerpo tridimensional, Velázquez elimina de la imagen pictórica todo lo que en ella alude a datos táctiles y la reduce a lo visual. El arte de Velázquez consiste en representar en el cuadro sólo lo que vemos de la realidad, sin añadir nada, ninguna interpretación proveniente de lo que sabemos; consiste en adoptar una actitud puramente contemplativa o *filosófica* y —consecuentemente— en reducir lo real a pura visualidad. La salvación de la realidad —ha descubierto Velázquez— requiere distancia, contemplación. La filosofía de la razón vital, siguiendo el camino marcado ya por Platón, tomará la misma actitud. Tal vez, la perspectiva estética adoptada por Velázquez —tan próxima a la posición filosófica— explique el especial interés que los filósofos han mostrado por la pintura velazqueña. Ortega ha escrito que *Las Meninas* es la “crítica de la pura retina” (VE, 477, 630). En esta definición el uso del término ‘crítica’, con resonancias tan modernas, no es casual. Efectivamente, al reducir la pintura a puro ojo, Velázquez establece unos límites —y esto es *criticar*, ‘poner límites’— dentro de los cuales la pintura se libera, llega a su plenitud en tanto pintura, convirtiéndose en un arte autónomo, lo que no había podido hacer antes, esclavizada por la escultura, por lo corpóreo y táctil. Todavía Ribalta, Ribera o Zurbarán, sus contemporáneos, y ya antes Caravaggio, seguían agarrados al cuerpo, prisioneros de los valores táctiles y sin haber accedido a los valores visuales; sus figuras seguían siendo corpóreas, compactas, pesadas. Los límites en los que la pintura puede desplegar su peculiar esencia son los que determina la visualidad pura. En Velázquez, por fin, la pintura se libera de la escultura que desde Giotto había dominado el arte pictórico (VE, 611), y con ello consigue que la pintura sea sólo —y nada menos— pintura. En suma, la adopción de un punto de vista puramente óptico es lo que permitió a Velázquez hacer una pintura pictórica, valiosa en sí, y lo que hizo de él un artista moderno y vanguardista, razón por la que Manet le llamó *pintor para los pintores*. Velázquez por tanto lleva a cabo la desrealización de la realidad descorporizándola y convirtiéndola en entidad puramente visual, en fantasma. Parece como si tras inyectar una jeringuilla y extraer su materialidad, su corporeidad, quedase sólo su espectro, el hueco de la realidad. Por eso sus figuras son espectros visuales e intangibles, fantasmas, “presencias impalpables” (VE, 477). El abandono de la preocupación por el volumen lleno, por el bulto, que practica la pintura de Velázquez, nos permite calificarla como pintura plana, pero sólo en este sentido, porque plana, verdaderamente plana, es la pintura bizantina o la Gauguin y Matisse. Al evitar el bulto, sostiene Ortega, Velázquez no convierte el cuadro en un plano sino en un hueco, una profun-

dididad (VE, 612). Hace incorpórea a la figura, la libera de su dureza corpórea, y, en consecuencia, la vuelve plana, pero no plana como si lo que quedase tras la descorporización fuese una superficie sino, más bien, un fantasma, un hueco. Suprime el volumen, pero en lugar de un plano queda el hueco que deja el volumen desalojado, la apariencia o espectro de la materia que hubo. El volumen no parece desaparecer del todo, lo que nos llevaría a una pintura totalmente plana. Ortega afirma que el volumen está como ironizado en los cuadros de Velázquez, *está puesto como quitado*, de modo que lo que queda es el hueco del volumen: *está sin estar* (VE, 609). La reducción acometida por Velázquez de la pintura a visualidad le permite hacer de todo cuerpo, al tiempo, un hueco y un bulto. Ortega descubre que con Velázquez la pintura pasa de ser pintura de bulto, emuladora de la escultura, con la pretensión de fingir en dos dimensiones la tercera dimensión —el volumen, la corporeidad—, a ser pintura *plana* y pretender justo lo contrario: absorber la tercera dimensión en las otras dos, reducirla y suplantarla con los valores de lo visual, es decir, tomar del objeto sólo sus valores visuales y fingir mediante ellos el volumen, las cualidades táctiles (VE, 567). Sólo así se explica que el cuadro, extirpado el bulto, posea aún una tercera dimensión, el *hacia dentro*. De ahí el aspecto aéreo que poseen sus figuras, como si se viera su interior y su detrás.

Velázquez se libera de lo corporal reduciendo la realidad a sus valores cromáticos, a un “puro vocabulario de color” (VE, 612); la convierte en una serie de relaciones de color, no de forma, ni de línea, ni modelado. El cromatismo e iluminismo velazqueños, antecedentes del impresionismo, representan las cosas tal como son, es decir, sin delimitar, sin precisar, liberándolas de los contornos claros e inequívocos. Las cosas realmente son imprecisas, no terminan en unos perfiles rigurosos. La precisión, la delimitación, operación más conceptual que visual, es lo irreal de las cosas, una idealización; más que realidad es mito (VE, 652) (15). En la falta de precisión de Velázquez encuentra Ortega la causa de que sus cuadros produzcan la sensación de inacabados, como si todavía estuviesen por pintar (VE, 479). El mundo no es para Velázquez un ámbito cúbico, donde las cosas se distinguen claramente unas de otras. Anticipando el impresionismo, para el cual no habrá siquiera cosas, Velázquez comienza a ver el mundo como una superficie de valores luminosos, cromáticos, donde las cosas

(15) La separación de una cosa respecto del resto, su definición o concepto, es más asunto nuestro —una proyección que hacemos sobre la realidad— que algo que pertenezca a las cosas mismas, a la realidad desnuda que Velázquez fotografía. Según Goethe las cosas no son sino diferencias que nosotros mismos ponemos.

se funden unas con otras, de modo que en su obra final, en *Las Meninas* p. e., resulta difícil decir dónde empieza y termina una mano (I, 567). Más que la naturaleza de la cosa, su realidad material o corpórea, sólo parece interesarle la impresión, la imagen fugaz que las cosas envían al ojo, es decir, lo puramente visual de las cosas; en este sentido, es impresionista, no naturalista. Los dos paisajes de *Villa Médicis* son ejemplos claros de cuanto decimos. El ojo de Velázquez no se acomoda a los perfiles y exigencias de los cuerpos, que ya no parecen importarle; más bien, hace que éstos se sometan a su visión de manera que quedan reducidos a entidades puramente visuales, descompuestos en átomos de luz y color (I, 568). Al hacer explotar el objeto en partículas de color, el impresionismo llevará a sus últimas consecuencias este descubrimiento velazqueño (16). En efecto, la pintura plana, al limitarse a los datos lumínicos, lleva directamente al borrón, al impresionismo (VII, 568). *Las Hilanderas* es el culmen del arte velazqueño que renuncia a acusar el volumen, que sustituye lo táctil por lo visual, y que descompone el objeto en sus puros valores lumínicos. Es curioso que ahora Velázquez, al llegar a la máxima expresión de su arte visual, evite el retrato, deje de individualizar. En este cuadro ninguna de las figuras está individualizada; las que se ven poseen sólo rasgos genéricos, convencionales. Y ello, sin duda, para que no nos detengamos en los detalles particulares y asistamos con toda claridad al *aparecerse* de los seres, que es lo que Velázquez quiere representar -salvar. No pinta la figura real en su rudeza material sino lo que de ella se aparece al ojo, o sea, lo que es en el momento de aparecernos, su puro presentarse: pinta apariciones, fantasmas. Pinta, pues, el paso de algo de su no ser a su ser, de la ausencia a la presencia (17). En el retrato del bufón *Pablo de Valladolid* no hay fondo, la figura está pintada como surgiendo de la nada, apareciendo, viniendo al ser. Por eso lo pintado, como consecuencia de no pintar su solidez, su corporeidad, da la sensación de que nunca está del todo instalado en la realidad, no plenamente fundado en ella. Esto es lo decisivo en su estética de la salvación: al reducir la pintura a visualidad y lo real a su apariencia visual,

(16) El impresionismo, pues, no será sino expresión de lo esencial en Velázquez. Meier-Graefe afirmó que "Manet enseña al hombre actual lo que hay en Velázquez de perenne" (I, 98). Por esto también ha podido escribir Ortega que "los franceses nos han enseñado a mirar a Velázquez" (I, 566).

(17) Ortega destaca que en su etapa sevillana, Velázquez, como Caravaggio, pinta una luz real, no abstracta, pero debido a su voluntad de salvación —ya presente— el claroscuro no es el centro, el protagonista de los cuadros, como ocurría en Caravaggio, donde el claroscuro llegaba a estrangular los objetos, sino un medio para que *aparezcan* los objetos, los cuales —como es lógico para un arte que busca la salvación— son lo principal (VE, 475).

Velázquez, como luego hará Goya, otro preimpresionista, logra pintar el llegar al ser de las cosas, su puro y simple existir, sin ninguna otra nota ni valor añadidos, y esto —sólo esto— es lo que se ha propuesto salvar: la pura realidad en cuanto tal, descargada de cualquier otro predicado, en su puro y desnudo hecho de ser. Velázquez quiere salvar la realidad pero no porque posea tales o cuales valores nobles, sino simplemente porque existe. Sus retratos no pretenden expresar los valores convencionalmente alabados: belleza, fortaleza o riqueza, como si fuesen lo más valioso de la condición humana. Más allá de todos ellos encuentra Velázquez un valor primario, humilde y sencillo, sobre el que no solemos reparar: el valor de la simple existencia, un valor más bien triste y dramático. Este es el valor que representa y salva en todos sus retratos, si bien sus cuadros de bufones, locos y enanos, personajes donde no brillaban precisamente aquellos valores convencionales, son los mejores ejemplos de cómo la pintura velazqueña expresa el valor del mero existir, sin más ornamentos. Por otra parte, pintando lo mínimo, el hecho simple de ser, consume Velázquez la actitud esencial de la cultura española: su voluntad de acercamiento a las cosas en su trivialidad e insignificancia. A nuestro juicio, en el *Aguador de Sevilla* hay ya un primer anticipo, aunque en germen, de esta voluntad pictórica de huida de lo escultórico y de representación del puro aparecerse de las cosas. El método de la individualización, que había sido su primera propuesta estética con el fin de representar lo real, es ahora superado por el método de la espectralización, pero para lograr la misma meta: la salvación. Obtiene lo mismo con sólo presentar la apariencia, y para ello ya no necesita del retrato escrupulosamente individualizado de su etapa sevillana, sino que se vale de una pintura a borrones, a base de manchas distantes, casi impresionista. Es una manera abreviada de pintar: pinta el objeto con el mínimo número posible de pinceladas, lo justo para presentar la figura en su aparecer, para producir su fantasma, su apariencia. Las figuras de *Las Meninas* y sobre todo la infanta Margarita, están pintadas de modo impresionista, es decir, sólo sugeridas, mediante unas manchas distantes, unos pigmentos sueltos, lo mínimo para que aparezcan. Por eso parecen fantasmas descarnados, y esto es lo que les da un aspecto aéreo, atmosférico. De ahí también la falta de precisión de su pintura. La reducción de lo real a su pura visualidad, a sus valores lumínicos y cromáticos, permite a Velázquez darle un inesperado cumplimiento a su aspiración naturalista de pintar las cosas tal como son, sin perfeccionar. Paradójicamente, habría que decir que Velázquez es irrealista del mismo modo que realista: pintando de la realidad sólo su apariencia. A diferencia del retrato sevillano, el nuevo retrato es aéreo: liberado de la corporeidad, pinta el fantasma de las figuras, lo suficiente para suscitar —sugerir— su apariencia. El retrato de *Inocencio X*, el de su sirviente *Pareja* y el de la infanta Margarita de *Las Meninas*, son sus mejores expresiones.

EL GIRO COPERNICANO DE VELÁZQUEZ

La supeditación de las cosas al ojo, su reducción a visualidad pura, es el equivalente pictórico de la disolución cartesiana del ente a racionalidad pura, a evidencia. Las dos operaciones son la expresión de la modernidad, la consecuencia del giro copernicano que somete los objetos al sujeto. En un escrito de 1924 (*Sobre el punto de vista en las artes*), anterior por tanto a los trabajos dedicados al pintor sevillano, Ortega destaca que lo que realmente ha hecho Velázquez respecto de la tradición ha sido mover el punto de vista del pintor, alejarlo (cfr. IV, 444-448, 452). Ha sustituido la visión próxima con la que pintaba la tradición desde Giotto por la visión lejana, la cual no significa que miremos objetos más distantes que en la visión próxima. Mirar significa en la visión próxima hacer converger los dos rayos oculares sobre un punto que, así, queda favorecido, mientras que en la visión lejana no se mira ningún punto sino que se intenta abarcar la totalidad de nuestro campo visual, de modo que se evita la convergencia, la convexidad, y prima la concavidad. De aquí se desprende que la visión próxima trata del mismo modo el primer y el último plano; representa más pequeñas las cosas lejanas que las próximas, pero las pinta del mismo modo, como si el pintor hubiese se hubiese desplazado hasta el lugar distante donde está la cosa lejana y la hubiese pintado de cerca. Por eso, *stricto sensu*, en la pintura de visión próxima todo está pintado de cerca, todo es primer plano; hace de la distinción de planos algo abstracto y la obtiene mediante pura perspectiva geométrica. Pero como de hecho es imposible ver de cerca al mismo tiempo varias cosas colocadas en distintos planos, la visión próxima tiene que ir desplazándose de una a otra cosa para hacerlas sucesivamente a cada una de ellas centro de la visión, de manera que no hay un punto de vista sino tantos como objetos en el cuadro. Aquí el ojo gira alrededor de la cosa; el sujeto es esclavo del objeto. Esto significa que los cuadros dominados por la visión próxima, la mirada propia del *Quattrocento*, no están pintados en unidad sino en pluralidad: los trozos del cuadro no hacen referencia a los otros sino que cada uno —aislado— es autosuficiente, es perfecto y aparte, es un cuadro en sí mismo, independiente. Ahora bien, cuando el ojo persigue al objeto, enamorado y esclavizado por él, cuando lo que desea es estar cerca del objeto, tocarlo y cogerlo, deja de ser ojo y se convierte en mano. La visión próxima no es visual sino táctil; en rigor, no es visión. Y el objeto es para ella volumen, cuerpo, bulto. Por tanto, la visión próxima es lo que subyace a la pintura de bulto, a la esculturización de la pintura. El triunfo sobre el cuerpo, el desinterés hacia su solidez y sus bultos, sólo podía deberse a la superación de la mirada táctil y a su sustitución por una mirada verdaderamente visual. La

innovación de Velázquez, punto de partida de la nueva pintura, en principio es bien sencilla: en lugar de hacer que el rayo visual emigre de cosa en cosa, esclavizado por ellas, detiene la pupila. Velázquez fija el punto de vista en el ojo del pintor y desde ahí —en un solo acto de visión— nace todo el cuadro. Ahora son las cosas las que se someten a la mirada del artista, convertida en centro único. Este es el giro copernicano que introduce Velázquez en la pintura y con el que inaugura la modernidad pictórica. El punto de vista se ha alejado ya de los objetos y se ha retirado hacia el sujeto; de la visión próxima —pegada al objeto— se ha pasado a la visión lejana —centrada en el pintor—, la visión visual, por así decirlo. Conforme se distancia el punto de vista, desde el objeto donde estaba centrado en la pintura *quattrocentista* hacia el ojo del pintor, la visión es cada vez menos táctil, menos mano, y va haciéndose cada vez más pura visión. Este es el punto de vista propio de la pintura, el visual, no el táctil, el que permite una pintura verdaderamente pictórica. Paralelamente, conforme se alejan las cosas, dejan de ser cuerpos, bultos, volúmenes, y se vuelven entes puramente luminosos y cromáticos, se fantasmagorizan. El mismo objeto que visto de cerca, más con la mano que con el ojo, era un bulto, un cuerpo, ahora, contemplado en visión lejana, en forma puramente visual, pierde corporeidad, solidez, y deja de ser un volumen compacto, un bulto, para convertirse en una superficie luminosa, no sólida, un fantasma o espectro, algo en suma irreal. La irrealización por fantasmagorización que ha aplicado Velázquez a la realidad para lograr convertirla en ente poético, ha sido lograda, pues, introduciendo distancia entre el cuerpo y el ojo, abriendo un hueco entre ellos (18). Esto último ha permitido decir que Velázquez pinta el aire o que su pintura tiene un carácter atmosférico.

EL AMOR DE UN ALMA RETRAÍDA

La disolución de lo real en luz, en entidad visual, y por tanto su supeditación al sujeto/ojo, nos va a permitir penetrar algo más en la relación de Velázquez con la realidad, y precisar con más detalle su amor a lo real y su voluntad de salvación. Su actitud contemplativa introduce distancia en su

(18) Ahora bien, este proceso de irrealización no termina, a juicio de Ortega, en Velázquez. Para continuar el proceso sólo se necesita ampliar la distancia, y eso es lo que ha hecho el cubismo. En el camino de alejamiento del objeto habíamos llegado con Velázquez al ojo del pintor; el cubismo se distancia todavía más entrando en el propio sujeto y pintando no ya lo que puramente ve sino lo que piensa, sus ideas. Irrealiza aún más el objeto pintando no su fantasma, su espectro de luz, sino la idea intrasubjetiva del objeto (IV, 454 s).

relación con la realidad e incluso —en sus autorretratos— parece desprenderse de la mirada del pintor cierta indiferencia o desdén. Pero esto no significa en Velázquez la negación del amor a lo real. La indiferencia, el desdén, con que mira el mundo, no son síntomas de ausencia de amor, sino, más bien, muestras de un amor peculiar, el amor de quien se ha desinteresado del volumen sólido, se ha desenamorado y liberado del cuerpo, y sólo le interesa de lo real, no lo corporal, su dimensión de solidez, sino su aspecto visual. Su afán de salvar lo real va animado por el amor, no podía ser de otro modo, pero no es un amor táctil, cálido, jovial, afectivo, el amor que surge del contacto material con las cosas, y que desea tomarlas, cogerlas. Velázquez no tiene un alma romántica, afectiva, asegura Ortega (VE, 478), sino retraída, distante. El fondo de sentimientos que anima la salvación velazqueña no es la jovialidad, la alegría, sino la seriedad y la tristeza, la censura de toda alegría, de toda expansión. Parece más bien siempre dispuesto a mostrar el lado feo o trágico o lamentable de la realidad. De ahí su falta de creencia en el color, es decir, su tendencia a hacer predominar la gama baja de colores: blanco, negro, gris y verde renegrido. Velázquez nos invita a otro tipo de amor, el propiamente artístico, un amor visual, distante, contemplativo, retraído, un amor triste, propio de quien —separado de ella— conoce la lamentable y mísera condición de la realidad. Diríamos que es *amor intellectualis*. Ciertamente en su obra no hay calor afectivo, sentimentalidad. Su pintura es distante, fría. Por esto no se dirige de lleno a la realidad, no la toca, no la coge con las manos, y pinta sólo su superficie luminosa. Velázquez, afirma Ortega (VE, 631), hace lo justo para ponernos el objeto delante —su *aparecer*— y luego se va, no interviene en el cuadro. No pone nada suyo, precisamente porque lo que quiere expresar y salvar es el puro ser de las cosas, sin ninguna interpretación añadida. Su arte es todo lo contrario de una confesión. Esta actitud antirromántica, distante y contemplativa, le exige estar ausente de la obra. De ahí la neutralidad que irradia su pintura. La indiferencia y el desdén velazqueños hacia lo real no entran en contradicción con el amor; no son sino otros nombres del amor que profesa hacia la realidad un hombre que sólo la mira, y *desde lejos*: amor visual. Representan la distancia que ha establecido con el mundo, su apartamiento, su retracción. El desdén velazqueño sólo significa liberación de la visión próxima, introducción de distancia y retraimiento hacia el propio yo. La visión próxima estaba enamorada del cuerpo, lo deseaba, quería palparlo; la visión lejana es desdeñosa en el sentido de que triunfa sobre el cuerpo: se aleja, se retrae hacia el yo, y en él establece el centro del universo al que se somete el resto de cosas. También la mirada lejana, puramente visual, ama el universo, sólo que de otra forma, no con las manos, no táctilmente. La pintura de Velázquez es la exposición de cómo ama el universo un hombre retraído, un hombre que

ama con los ojos. Amor y distancia, por tanto, se dan la mano en su programa estético de salvación de la realidad. Llama la atención la indiferencia y distancia que se ve en algunos cuadros de Velázquez y la ternura que, al tiempo, desprenden, p. e. en el retrato del príncipe *Baltasar Carlos de cazador*. También en *Las Meninas* puede observarse la conciliación del amor y la indiferencia: de un lado, el autorretrato del pintor y su mirada distante, y por otro la ternura con que pinta a la infanta Margarita. Velázquez ama la realidad y asigna a su arte la tarea de salvarla, de eternizarla, pero la ama con el ojo, a distancia, desde su carácter retraído, sin contactar con ella, como un filósofo.

HERMENÉUTICA RACIOBIOGRÁFICA

Aquí descubrimos la importancia de la hermenéutica biográfica que Ortega proponía para comprender el arte de Velázquez desde el análisis de su existencia, desplegada en la estructura triádica: vocación, circunstancia y azar. El elemento decisivo para la aclaración de toda vida humana, la clave para entender una biografía y las obras que en ella se producen, es averiguar quién es el yo, en qué consiste el proyecto o vocación que es el yo. Se trata en particular de saber quién era Velázquez para el propio Velázquez, porque el auténtico significado de la palabra 'Velázquez' es el que tenía para él mismo; sólo él es la verdadera realidad 'Velázquez' (cfr. VII, 555) (19). La vocación velazqueña, según Ortega, poseía dos resortes (VE, 468-472). El primero era una aspiración nobiliaria: su familia se creía proveniente de Eneas Sylvio, rey de Alba Longa, de manera que Velázquez encontró en su alma un imperativo de nobleza, el cual era por lo pronto remoto e impracticable. Esto, unido a su grandioso talento de pintor, le permitió el desarrollo del segundo resorte, la aspiración artística, a la que se dedicó frenéticamente durante sus primeros veinte años pensando que ésa era su vocación, su destino humano, lo que *tenía que ser*. Pero dado su carácter de niño prodigio, casi antes de proponerse ser pintor, se encontró con que ya lo era y en un grado superlativo, por encima de sus contemporáneos. Además, y este es el hecho azaroso crucial que marca decisivamente su biografía —y por tanto su arte—, a los veinticuatro años es nombrado pintor del rey Felipe IV. Esto,

(19) En palabras de Ortega, la biografía que parte de esta tesis *ve la vida por dentro* (IV, 399-406). Esa biografía es la única que comprende de verdad una vida, la única que da razón de ella y sus obras, y que, lejos de ser una mera crónica de hechos más o menos aislados, tiene sentido, aunque dramático, pues un drama es la lucha del yo que pugna por realizarse en la circunstancia (VII, 548 s).

servir al rey, significó en su carrera de noble lograrlo todo sin esfuerzo ni paciencia, ya que en aquel tiempo de monarquía absoluta la nobleza se medía por el grado de proximidad al rey. Entendió entonces su servicio al rey —al que sirve con el pincel— como su auténtica carrera (VE, 625). Por tanto Velázquez, con apenas veinticuatro años, tiene todos los problemas vitales resueltos, su existencia queda vacía de tensión vital, es decir, liberada de la lucha del proyecto vocacional contra la circunstancia por lograr su realización. Su circunstancia, lejos de oponer resistencia a la verificación de los dos imperativos que —en principio— componían su vocación, la había favorecido hasta el punto de que logró satisfacerlos prácticamente sin esfuerzo. Descubre entonces que su vocación no es la pintura, y rechaza la idea de dedicar su vida al oficio de pintor. Precisamente por esto, estima Ortega, porque no sintió su arte como un oficio —y no porque no tuviera tiempo—, Velázquez pintó poco y *alla prima*; fue, escribe, un “gentilhombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas” (VE, 462, 470). Pero Ortega añade que la circunstancia que le tocó vivir y la suerte que marcó su vida facilitaron a Velázquez el desarrollo de su auténtica personalidad que, tal vez, de no producirse aquel hecho azaroso, hubiese quedado nonata: el azar permitió que llevase al extremo su nativa propensión al desdén y la indiferencia, es decir, su natural inclinación a la retracción dentro de sí mismo, a mantenerse distante de todo y vivir desde sí, obedeciendo sólo sus propias resoluciones (VE, 459, 463 s, 472) (20). Ahora bien, una vez repudiado el oficio de pintor, el hecho de poder practicar su personalidad de hombre retraído, distante, tuvo consecuencias fundamentales para el ejercicio de su arte y para la configuración de su peculiar estética. Por una parte, el haber extirpado de la ocupación de pintar lo que tiene de oficio, la liberación de las presiones y servidumbres que ello impone a cualquier actividad creativa, permitió a Velázquez tomar su arte a distancia, considerarlo como puro arte, como un sistema de problemas puramente estéticos (VE, 626). Por esto, y salvo la obligación de tener que pintar retratos reales, la pintura es para Velázquez

(20) Ortega resume la biografía velazqueña escribiendo que “el puro azar decidió que Velázquez viviese dentro de un fanal” (VE, 473). La fortuna le libró de llevar la vida normal de su gremio, apretado por las necesidades, sufriendo el contacto con la áspera vida española de la época. Por esto, añade Ortega, nos gustaría ver al “espíritu de la distancia afirmándose frente a la invasión de las cosas”, es decir, quisiéramos conocer qué Velázquez hubiésemos tenido si su suerte —y por tanto su biografía— hubiese sido otra.

una ocupación puramente artística, estética, y no su vocación (21). Fue un puritano del arte. De ahí su concepción reflexiva de la pintura, su valoración de lo artístico en cuanto que tal, lo que lo convierte en artista de vanguardia en su tiempo y próximo a los movimientos vanguardistas de principios del s. XX, empeñados también en la constitución de un *arte artístico* (cfr. III, 356 ss). Por ello Ortega dice de Velázquez que, a pesar de su distancia histórica, es uno de los artistas del pasado "menos arqueológicos" y más cercano a nosotros (III, 428), razón más que suficiente para legitimar su interés —y el nuestro— por él (22). Además, por otra parte, su arte es la confesión estética

(21) Sin duda, para lograr una exacta comprensión de un artista es fundamental saber cómo consideraba él mismo su arte. En este sentido, resulta muy interesante acercarse a la comparación establecida por Ortega en estos términos entre Goya y Velázquez. Ortega asegura que Goya, a diferencia de Velázquez, entendía su oficio de pintor como "artesanía superior" y, sobre todo, se sentía —era para sí mismo— pintor. Por tanto, no es que Goya fuese Goya y además pintase; dicho de otro modo, no es que pintase además de ser o vivir, sino que pintar era su sustancia, su ser. Para él, en definitiva, "vivir y pintar eran sinónimos" (VII, 554). Goya, pues, tenía la vocación de pintor; Velázquez, sin embargo, *no era pintor*, no tenía por vocación la pintura, que no era para él sino una pura ocupación de arte.

(22) A la afirmación orteguiana del carácter poco arqueológico de Velázquez subyace su concepción historicista y antiidealista del arte. Para Ortega ni existe la pura contemplación estética sino sólo histórico-arqueológica, o sea, desde supuestos históricos y culturales, ni el arte es eterno. El pasado artístico pasa. La obra de arte es histórica; como todo producto humano, surge siempre en una vida, en una determinada situación histórico-cultural, lo que quiere decir que en presente significa una cosa y otra en el pasado, y otra distinta en el futuro, y por tanto envejece como valor estético, incluso antes que como realidad material (III, 423, 427). La negación de la historicidad de la obra de arte y la afirmación de su eternidad sólo pueden deberse a una concepción idealista que supone —erróneamente— que la obra de arte, un cuadro p. e., consiste exclusivamente en lo que el lienzo presenta, y que por tanto cree que la experiencia estética es puramente estética, ahistórica, acultural, como si lo estético fuese un orbe aislado, independiente y autónomo respecto del resto de la vida, un orbe celestial sin raíces vitales. Pero es pura ilusión creer que una situación artística depende sólo de factores estéticos. En la experiencia estética interviene el resto de condiciones espirituales y vitales de una época; no es una isla al margen del resto de la vida humana. Toda obra de arte está hecha desde una serie de supuestos que se dan por sabidos, los cuales, por un lado, son necesarios para su comprensión y goce estético, y por otro, no son transmitidos por el artista a la obra, precisamente por sabidos, porque comparte ese sistema de convicciones estéticas y cósmicas con sus contemporáneos. En la obra, más bien, hace patente lo que no es cosa sabida por los hombres de su tiempo. Ese sistema de supuestos cambia históricamente. A juicio de Ortega, esa serie de supuestos forma parte de la experiencia estética, de modo que, en principio, sólo los hombres que comparten esas convicciones de que parte la obra de arte pueden experimentarla estéticamente de forma directa. En este sentido afirma Ortega que la experiencia estética no es pura sino también histórica: no hay valores estéticos absolutos, al margen de las culturas y la historia, sino que todos son relativos a unos determinados prejuicios origina-

de su tendencia natural hacia la separación respecto de todo, el despliegue de su personalidad más visual que táctil, que considera las cosas desde lejos, que prefiere verlas a cogerlas. Por eso su estilo pictórico abandona de forma radical lo escultórico, los valores táctiles, y consiste esencialmente en visualidad pura, en la visión lejana, esto es, en pintar las cosas mirándolas desde lejos. Ortega considera que el arte de Velázquez es la expresión de su actitud distante y retraída ante la existencia: el "arte de la distancia" (VE, 472). Sólo un hombre de alma distante, retraída, pudo pintar como lo hizo Velázquez.

Antonio GUTIÉRREZ POZO

rios estéticos y cósmicos (III, 426). Por tanto no podemos experimentar estéticamente ninguna obra de arte de otro tiempo o cultura de forma directa puesto que no compartimos las convicciones básicas en donde nacieron. Necesitamos de un previo esfuerzo hermenéutico de reconstrucción del sistema latente de supuestos de donde emanaron. El goce estético de una obra de arte ajena a nuestra cultura sólo es posible indirectamente, interponiendo la vida histórica en donde surgió, trasladándonos a ese sistema vital (III, 425). Por esto no podemos disfrutar con pura actitud estética una obra de otro mundo o época, sino sólo en perspectiva histórica: hay que verla desde su paisaje cultural, desplazarse a su mundo y verla desde las categorías primarias de éste. Sin revivir el mundo histórico que está en la base de la obra no podemos entenderla ni sentirla. La contemplación estética debe llevar incorporada la contemplación histórica. Por tanto no puede tener una auténtica experiencia estética quien no siente la obra de arte nacida en otras coordenadas culturales como lo que es: un anacronismo (III, 428; II, 550 s).