

Niña bordando

"Los mares tienen sirenas
y los bosques tienen hadas,
los amantes tienen penas,
los besitos tienen alas,
alitas para volar
antes que el amor se vaya."

Así cantaba mi niña,
en la ventana sentada,
sus manos bordaban flores,
sus ojos perlas lloraban.

Marinera

En una barca se fué mi amor.
Una estrellita del mar
me dijo que volvería,
y las olas, "volverá, volverá",
en su canto repetían.

Una estrellita del mar
me dijo que volvería
en su barquito velero
y aquí, en la playa, lo espero
noche y día.
Volverá, trae el amor por timonero.

Luna lunera

Como una niña rubia,
con un blanco babero,
la luna llena
se pasca por el cielo.
¿Luna, lunera,
quién te almidonó el babi
que vas tan hueca?
Salta a la comba con un aro
todo de plata y de cristal,
con un cordel
de seis colores
que el agua sacó del mar.
"Luna tendida, marinero en pic".
¡Salta, salta, lunita, en tu cordel!

ARTE Y NATURALEZA EN PORTUGAL

RIBATEJO

Ribatejo es toda esa ubérrima planicie de las orillas del Tajo, a una hora de Lisboa. La gente que habita esta región es activa y contrasta con la de las demás de Portugal.

La pesca, la sal, los cultivos cereales, pastos, etc., todo depende del Tajo. La tierra fecundada por las inundaciones, allí se cria el ganado bravo, junto a las grandes e inmensas mieses que doran en el verano aquel hermoso paisaje.

Nada falta a esta región para que pueda sintetizar la gracia, el garbo, la gallardía y el orgullo de los portugueses, desde el Algarve hasta Coimbra. Aquí, se encuentra el pescador de pantalones remangados y piernas húmedas en el fango, que va arrastrando la barca en donde la arena es movediza. Los pastores de las charcas de Coruche, cuando la mañana despunta por Castilla, ya están de pie, y en llegando la primavera parten tierra adentro, atraviesan las "Beiras" y van a veranear a los grandes valles de los Montes Hermínos, en donde el pasto y las sombras permiten cecar a los numerosos rebaños.

La grey, variada, anda alrededor del Tajo, cuya humanidad viene contribuyendo desde hace mucho para la formación de un alma colectiva en toda esta región. Rica de matices, el paisaje confunde con el hombre que, para acompañarle en su viaje pacífico, es tomado de aquella fuerza y bazar que distingue el ribatejo de los hombres de las otras regiones de Portugal.

El Pinar de Azambuja, que fija las arenas, que perfuma los valles de resina, que da a la tierra consistencia y canta en el cielo la canción de los vientos internacionales—para que nadie falte a la llamada de la Naturaleza—, también guarda en su seno los viejos miedos, los ladrones capitaneados por hombres de barbas suizas, y brujas que vuelan a horas mueras y altas de la noche.

En la orilla derecha, la villa de Cartaxo, con sus grandes viñedos, despierta todos los oídos al sonido de las antiguas canciones, y el blanco del caserio vibra al sol dorado del reflejo de las parras rubias.

El vino de esta región es tal, que a él se debe la eficacia de la alianza surtiriana: "El chausser Baco, digno en el mejor vino de Borgogna, sería un hígado, un pobre diablo." Esto lo dice Garrett en su poema satírico cuando quiere volver al revés su romanticismo y éste se convierte en humorismo profundo y acertado.

Pero hay que ir más lejos; hay que decir que si la Sociedad de Naciones tuviera su sede en Lisboa, y fuera regada además con el vino de Ribatejo, estoy seguro que la paz y la alegría serían de este mundo.

La influencia del vino—de este vino puro, zumo de la uva, fresco, agradable y suave, que da alegría, revelando la tristeza como fondo de la eterna condición humana—es tan decisiva, que si dijéramos que la historia de Portugal hace cinco siglos que a ella anda sujeta, no andamos lejos de la verdad.

Como las continuas revoluciones portuguesas pueden contradecir la afirmación de paz y de alegría provenientes del buen vino de Ribatejo, hay que decir: los revolucionarios, en general, no beben, y si beben, no saben beber. Además, no comen, y si comen, no saben comer. Sobre todo, las revoluciones portuguesas aun no tienen significación histórica. El día en que empiecen a tenerla, la influencia del vino, como de toda la tierra, será manifiesta.

Oh, fantásticas viñas verdes, amarillas, rubias, de fúgo al sol poniente en incendios de oro!... ¡Cómo me hacéis saudades!

En esas tardes de vendimia, en esas orgías paganas de fiesta báquica, en los cuerpos, medio ocultos por los paños, se rinden al influjo de la hora, hombres y mujeres, tronos admirables de alguna antigua raza de dioses, riéndose y dejando entrever los dientes blancos por la acción del calcario, levantan al cielo grandes racimos de uvas y cantan cantigas que parecen despertar los espíritus antiguos.

El sentimiento del paisaje fué una de las conquistas más recientes del arte, y los progresos conquistados por los artistas, si bien que notables, son insuficientes para que puedan dar toda la ascese que se desprende de ciertos rincones de la tierra.

Los griegos y los humanistas del renacimiento no tenían del paisaje más que el sentido ingenuo y primitivo. Ciertos trozos bucólicos y virgilianos, que en prosa o verso, que en pintura, han determinado todo un arte de prejuicios, que sólo en fines del siglo XIX y comienzos del XX habrían de empezar a desaparecer delante de los rasgos audaces y de los ojos nuevos de los impresionistas.

Sin embargo, aun estamos muy lejos de la unidad del camino. Se presentan para más allá mundos de infinitas armonías, cuyo espíritu



CARRO DE BOIS
por Almada.

será redimido de la materia en el día en que unos ojos novísimos y gigantes revelen algo de lo presentidamente oculto. Por eso, sé que no puedo dar aquí, en este conjunto de palabras, toda la grandiosidad del paisaje de Ribatejo. Límite tan sólo a describir, como cualquier cronista.

He hablado ya del pinar de Azambuja, de las mieses inmensas, de las viñas rubias y ubérrimas; falta apuntar ahora los olivos, esos olivos de Santarém, cuya riqueza y hermosura proverbial es una de las creencias populares más queridas.

Garrett saludó en ellos "El símbolo patriarcal de nuestra antigua existencia".

Y ya que he hablado de todo esto, que es propio y natural de las pequeñas elevaciones del terreno, fáltame hablar aún del Ribatejo puro, auténtico de las campiñas, de las lezírias reverdecientes de pasto, en donde se crían grandes manadas de toros, a la guardia de los campos, que atraviesan a galope, en sus caballos ligeros, esos campos humedecidos por el Tajo y abiertos sobre el ancho horizonte.

La bravura del hombre y la amplitud de todo aquello se armoniza de tal manera, que cuando, a veces, el grito de los mayores se oye perdido a lo lejos, el toro es cogido a la uña por algún mozo de forçados, de pantalones y chaleco de ramajes y alamares. Cultivan la fuerza estos forçados, y desprecian a los débiles. Aquí, el que no tiene fuerza no tiene importancia. Tan pronto como un toro por las puntas como cavan la tierra del maíz de la charneira, como van río abajo, con la vara al pecho, empujando el barco que se mete en la arena.

A pesar de esclavos de la gleba, esta gente es alegre y arrogante. Son buenos caballeros y grandes bailarines. El fandango es la danza característica de la región, y si este baile no

fuera celta, injertado en el árabe, daría, como la jota, la impresión de un desafío danzado.

El campino, en plena Lezíria, delante o detrás de las manadas de toros, con su larga vara al hombro, vuela montado en su caballo veloz como "un hijo del viento". Se diría un centauro, bajo el sol ardiente de la llanura, que desapareciera rápido en el horizonte.

Como un beduino en el aire, desaparece... y a veces reaparece, como por encanto, ciertas noches en las escaleras de su casa, tocando el acordeón o zapateando en el pequeño local su predilecta danza.

Acostumbrado a la vida nómada, su indolencia es activa y rebelde. Incapaz de una deslealtad o de una cobardía, mira al mundo con una franqueza extraordinaria. Aunque pobre, da la impresión de un gran señor, porque la idea que hace de sí mismo se lo permite.

Aquilino Ribeiro nos lo describe así: "Sorprendido de pronto, es el más taciturno de los portugueses. Cuando va solo, no canta. En las romerías es de los que menos cantan. Por debajo de su importancia vislumbra el insatisfecho. En religión es indiferente. Se diría que el agareno palpita en él; siberita, activo, poco rendido a la humildad."

¿Independiente? ¿Cómo no! Su independencia honra a la especie humana. Cuando salda es atento y de cabeza descubierta. Trabaja, pero con el sentimiento de que el que trabaja, constituye un estigma fatal en el hombre, sólo es meritorio con dignidad. Lo dan como sensual, y eso explica su melancolía.

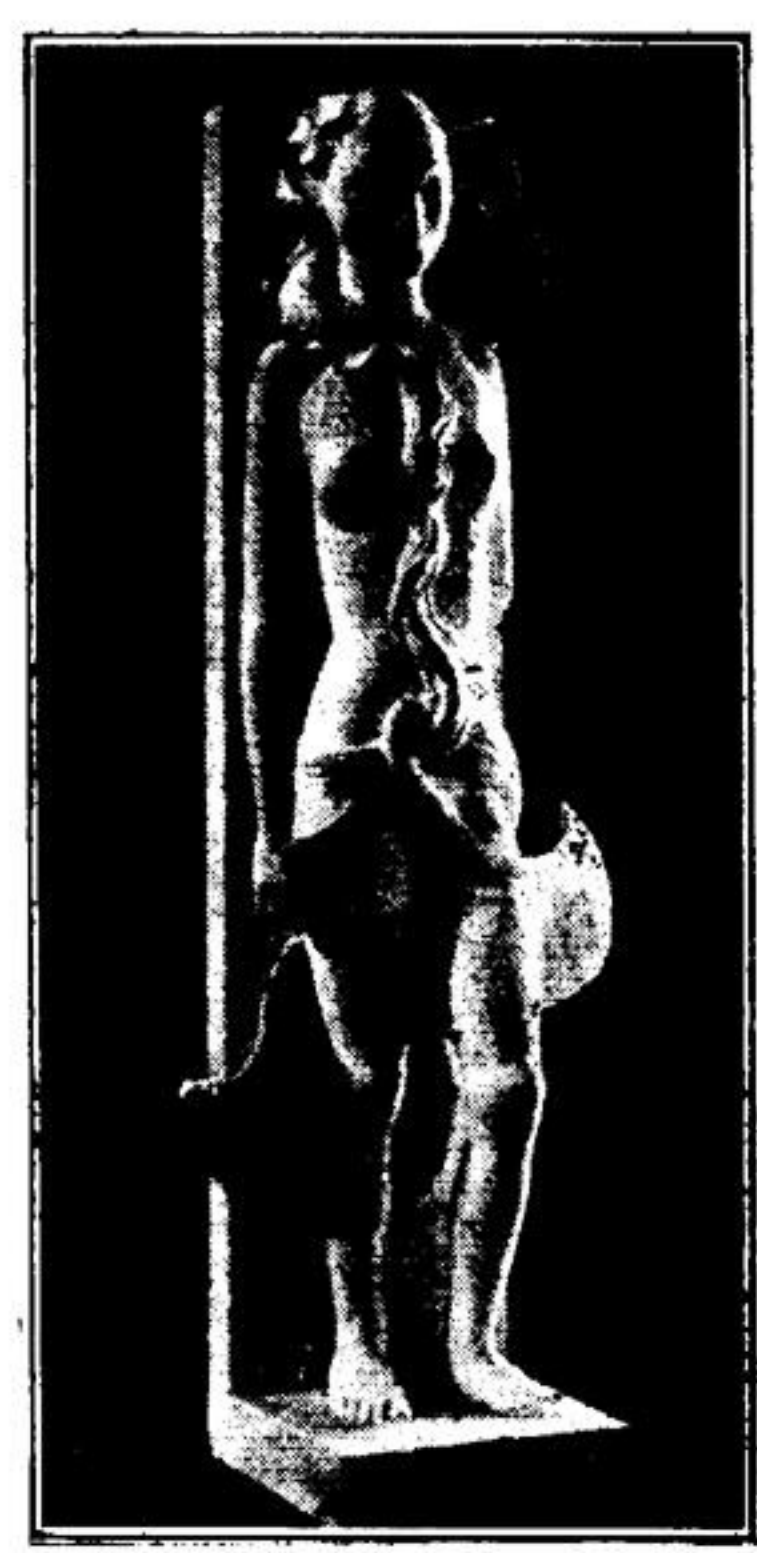
En fin, los dos grandes planos simultáneos de la vida: el paisaje y el hombre, jamás han encontrado expresión más elocuente que en el Ribatejo y en el campino.

Nota.—Aunque Cartaxo, como todos los campos de Santarém, no estén incluidos geográficamente en el Ribatejo, lo están emográficamente, por cuanto el alma de esta región es común a las dos orillas del Tajo.

GUILHERME FELIPE.

"LLOBREGAT"

por Angel Ferrant



LOS "BORRACHOS"

En los "Borrachos", que cierran la primera fase de la producción velazqueña antes del viaje a Italia, el procedimiento del claroscuro en violentos saltos del tono se atenúa, y el efecto lumínico central se suaviza, tanto por la sabia yuxtaposición de tonos claros, en armonía con las diferencias colorísticas, en armonía por la fragmentación de masas oscuras alrededor del efecto central.

Velázquez introduce además en los "Borrachos" diferencias colorísticas más amplias y opera con varios matices del verde, concentrándolos en sucesión de planos o espaciándolos en diferentes sitios, con el fin de separar, por la diferencia del tono y del color, los perfiles de grandes masas coloridas quemadas, que forman el andamiaje colorístico del cuadro. Por la primera vez aparece aquí el especial velazqueño matiz del rojo, todavía sin este su matiz metálico que más tarde le dará la aproximación de colores fríos, realizada con extraordinario tino, pero distinguido ya y noble al lado del condensado y rojo amarillito.

En este cuadro se transparentan las primeras tentativas de encontrar la más justa y eficaz relación para el color quemado, heredado de Herrera y tan peculiar de la paleta española de aquella época. Velázquez lo aclara, disloca, con las líneas de los calidos, envuelve en la luz, sin lograr esta vez, sin embargo, hacer vivir esta pesada masa, cuya inmovilidad está aún subrayada por la afinidad de la figura del fondo a la izquierda, planeada como sostenimiento compositivo de la figura central.

El cielo, sordo, gris frío, no es suficientemente intenso para hacer sonora esta pesada masa de tonos demasiado afines, sin reacciones locales. Esta es la parte muerta del cuadro, y su inercia acentúa aún la claridad y la agilidad de la construcción de la parte derecha. El verde en el paisaje, sobre las cabezas de las figuras y a los pies de Baco, engendra ya ciertas relaciones de distancia, tanto más, cuanto que está yuxtapuesto sobre la base de grandes diferencias tonales. Por eso, también la modelación, sustentada por justa concepción tonal, puede ser más limpia, sin necesidad de violentos descensos, mientras que en la parte izquierda es tosca y parece conseguida más bien por el dibujo del pincel que por una verdadera sucesión de colores o de tonos.

Esta disparidad en la ejecución es nociva, sobre todo, para la unidad de la construcción. La composición, basada sobre la dirección vertical, interrumpida por dos masas en ángulos contrarios del cuadro, se desarrolló en el espacio en la parte izquierda; en la izquierda, en cambio, se redujo a la superficie. Esto influye desfavorablemente en la acción simultánea del conjunto, que creció en algunas partes hasta el "tonpe foeli", y se redujo en otras al bajo relieve.

La fecha de los "Borrachos" coincide con la estancia en Madrid de Pablo Rubens. La compañía de Rubens debió ejercer cierta influencia sobre Velázquez, aislado entonces en la Corte de todo serio ambiente pictórico. Ya, la elección de un tema tan afín al espíritu del arte de Rubens, y la elección del desnudo como eje de la representación figurativa, puede ser considerada como una de las huellas del encuentro de Velázquez con el pintor de Kermesses flamencos. Otras huellas de este encuentro podríamos señalar en el aspecto formal del arte velazqueño.

El estudio de la técnica de Rubens, suelta y dinámica, debió incitar a Velázquez a desprenderse de su propia torpeza y crudeza en la realización de la forma. Efectivamente, se nota en los "Borrachos" una mayor soltura y elegancia en el toque de pincel, que no sigue servilmente al trazo lineal, sino que indica, el solo, y redondea la forma.

La agrupación de figuras sobre el fondo del cielo y el valor compositivo otorgado a ciertos elementos del paisaje hacen pensar que el encuentro con Rubens pudo delinearse en Velázquez rasgos esenciales de su nueva fórmula

MAPA EN ROSA

Nocturno helado

Con su combada pechera
de botones encendidos,
la Noche, muda de sombras
y silenciosa de pasos,
por las vertientes heladas
se va acercando, acercando.

En su corbata tirante,
de un oscuro azul cobalto,
lleva la Noche, prendido,
un hemisferio afilado.

Sus dos cuernos se recortan
sobre unos alamos altos
—surtidores en la orilla
de un nido de agua escarchado:
de una líquida serpiente
que va a los mares cantando
canciones insospechadas
estremecidas de pájaros—.

Por las sombras, agrandadas,
se van clavando, clavando,
largos puñales de hielo.
Los Vientos gimen sangrando...
Y la Noche, honda de luces,
va entre los hielos temblando...

CONCHA MÉNDEZ CUESTA.

Telescopio

Con mi telescopio miro
toda la noche estrellada...
Júpiter está de bromas
y se hace guñón con Venus.
Ríe la redonda cara
de la luna.

Juega una estrella a escondite
y otra se pone a buscarla.
—De tanta luz centelleante
mi telescopio se empaña,
y no veo si esta estrella,
a la que persigue, alcanza—
Se han agotado las luces de la Tierra,
y por cada una extinguida
se encienden arriba tantas,
que el telescopio no puede con el brillo
y le entra sueño.

—¿Porque sus ojos se cansan...?
—¿Se ha dormido el telescopio?
—¿Sonará que el Firmamento
para él abre una ventana
y por ella, en su cristal,
puedo ver lo que allí pasa...?

Acaso,
porque de pronto
de su trípode resbala
y se estrella contra el suelo!
—Si cayó de las estrellas
no es raro que se estrelle...
Suicidio por imprudencia;
¿quién le mandó que soñara...?

PILAR DE VALDERRAMA.

Niña bordando

"Los mares tienen sirenas
y los bosques tienen hadas,
los amantes tienen penas,
los besitos tienen alas,
alías para volar
antes que el amor se vaya."
Así cantaba mi niña,
en la ventana sentada,
sus manos bordaban flores,
sus ojos perlas lloraban.

Marinera

En una barca se fué mi amor.
Una estrellita del mar
me dijo que volvería,
y las olas, "volverá, volverá",
en su canto repetían.
Una estrellita del mar
me dijo que volvería
en su barquito velero
y aquí, en la playa, lo espero
noche y día.
Volverá, trae el amor por timonero.

Luna lunera

Como una niña rubia,
con un blanco babero,
la luna llena
se pasea por el cielo.
¡Luna, lunera,
quién te almidonó el bati
que vas tan hueca!
Salta a la comba con un ardo
todo de plata y de cristal,
con un cordel
de seis colores
que el agua sacó del mar.
"Luna tendida, marinero en pie".
¡Salta, salta, luneta, en tu cordel!

M.ª LUISA MUÑOZ DE BUENDÍA.

María Teresa Vernet

No se encuentra muy cuticada la prosa catalana por delicadas manos femeninas. Se comprende. Renovada la literatura del sector mediterráneo hispánico durante el curso del siglo XIX, el primer elemento que salió a manifestarse en público fué la lírica.

Sería negar la evidencia que de la señora Massanés y D.ª María de Bellach a María Antonia Salas, Ana de Saavedra y Clementina Arderiu, el verso se ha afianzado, ascendiendo en primores, entre poetas catalanes.

La predisposición femenina se aviene con la expresión sensible de las emociones íntimas y primarias. La música de la rima obvia toda dificultad al predisponer a la lira.

Para la prosa se requiere un mayor sentido de la estructura psicológica: adentrarse en el desagradable juego de las pasiones y de los panoramas intelectivos, y sin ser por aquellas sugestiones ni por éstos embebido, vincularlo a la mayor o menor capacidad en la creación de la trama novelística. Es del momento en que se inicia con poderoso brío la imaginaria fá-

bula, capaz de captarse la desinteresada atención del lector más inexperto, que se produce en una literatura la realidad de la novela.

En este orden de ideas, si prescindimos de la señora Catalina Albere, que, bajo el pseudónimo de Víctor Catalá, refugio con luz propia, vigorosa Emperatriz de la novela en la literatura catalana, poco se puede señalar por la zona levantina a la atención objetiva de los lectores desapasionados.



MARIA TERESA VERNET
por Bon

No vamos a situar a la señora Carmen Karr y a su predecesora, D.ª Dolores Moncada de Mocié, en un ambiente literario europeo. Aun remitiendo condiciones estimables, es difícil sostener su notoria significación local con la responsable gallardía que están dotadas—de Colette a Margarita Audouart—tantas escritoras, honor y gloria del siempre abastecido jardín francés.

Ante la dolorosa realidad que se ofrece por contraste, en la literatura catalana, asistir a la aparición en ésta de una nueva figura literaria femenina que se destaca con significación original, es digno de singular mención. Y éste es el caso de María Teresa Vernet que derivando hacia Carlos Louis Philippe lo que la señora Albert situara en el mundo de Guy de Maupassant, obtiene desde el primer momento la unánime consideración de la crítica.

No puede decirse en una primera obra, cual es Amor silencioso, mejor demostrado la aptitud en la técnica de articular una novela. Se aglutinan en ella la ternura y el lirismo; la inesperada observación de los más complicados matices psicológicos se descubre con el mayor recato, y con culminante acierto se produce el desenlace, que deja en el ánimo una cordal melancolía amorosa.—José María de Sucre.

¡Editores: "La Gaceta Literaria", es vuestro periódico, anunciad vuestros libros!

TRES CUADROS DE VELAZQUEZ

Por MARJAN PASZKIEWICZ

ENSAYO DE ANALISIS FORMAL

Velázquez es la figura central del arte plástico español. Se juntan en su obra, en armonioso y multiforme modo, los hilos de la temprana tradición española; se robustecen en ella y se colorean con las primordiales cualidades de la raza, para desmenuzarse y esparcirse en varias direcciones, recogidas luego por la mano maestra de Goya. Velázquez encorrió en una fórmula clara y consistente los acentos del realismo español, trémulos en el caso de influencias extranjeras; los ennoblecía y elevó a la altura de una verdadera actitud estética. Su severa y eliminadora mirada, sin vacilaciones de sensibilidad, halló en su obra una plena y universal expresión en la forma rápida y absorbente. La realidad parece ofrecerse a Velázquez como una dura e ingrata cantera, no como acariciante prado, humedecido por la sensibilidad. La forma, precisada por un vigoroso esfuerzo de la observación, no se metamorfosea en sugestivas neblinas de los interiores ni en columnas de danzantes rítmicas. Medalla es severa de la realidad, señal de orientación en el fluir de las cosas.

La claridad, la caligrafía de la expresión, unen a Velázquez a las tradiciones mediterráneas, pero la impotencia de ritmo y la ausencia de la facultad de generalización plástica le alejan de estas tradiciones. Su insuperable, su constante maestría, y su altiva y solitaria originalidad, le colocan más por encima de los demás representantes del arte español. La trama de su pintura, puramente plástica, sin apego del estético a priori ni colorete nacional, permite distinguir en su obra cualidades raciales y modos de reaccionar ante la realidad, comunes a todo el arte español: preponderancia de datos ópticos sobre los elementos de la sensibilidad, concepción realista de la forma, en vez de su interior simbolismo emotivo.

Este acento del plástico crear español lo supo separar Velázquez de sus propias predilecciones. El Greco, comparado con él, parece un ilustrador de estados del alma, y Goya, un cazador furtivo de lo pintoresco. El exaltado bizantino, perdido entre las tradiciones clásicas contra las cuales luchó; siempre enredado en la incompatibilidad entre la decorativa pintura uniplana y el ritmo renacentista en la profundidad, desperdició su espléndido temperamento en colisiones entre el contenido inexpressible y las exigencias visuales de la expresión. Goya vivió de sobrepasos de rico y absorbente temperamento de impresionismo cotidiano.

Sólo Velázquez supo evitar los andurriales de las tentativas extraplásticas e inclinarse su mirada bajo la severa disciplina formal. Es frío este arte, e inaccesible, como lo son los principios por él retratados, siempre detrás de la reja, de gestos del ritual palatino. Pero es distinguido y pletórico de inesperados descubrimientos, de intuiciones, de posibilidades. Aldeando las opiniones críticas que rechazaban esta pintura como copia mecánica de la Naturaleza, o la exaltan como insuperable ejemplo de la imitación, volverán a ella siempre con interés mozo todos los que sientan el placer estético más puro en la contemplación de la materia venida.

Estas notas sólo se refieren a las obras que considero de mayor interés para la evolución del pintor, seguidas por las "Las Lanzas". Enlenguaje y fragmentos, no ambiciona presentar síntesis definitivas.

LA "EPITAFIA"

Ra "Epitafia" está concebida en totalidad

excesivamente baja con un violento efecto lumínico central.

En este cuadro está aplicado, con joven y cruda inexperiencia, el procedimiento de desbaratar el conjunto con la luz proyectada sobre los principales elementos de la representación figurativa, sin gradación que pudieran imponer las exigencias de la forma. Las diferencias en el claroscuro llegan aquí casi al contraste de blanco y negro. Los tonos bajos se amalgaman sin detallar la forma; los claros, en cambio, flotan encima del dibujo, romiendo, con muy desagradable efecto, la sucesión de las masas.

En las superficies, pesadamente apoyadas sobre el marrón profundo que domina en el cuadro, la gradación del claroscuro está orientada exclusivamente en el sentido de subrayar los detalles dentro del trazo lineal, sin sujetarse a la valoración, lo que produce relaciones harto caóticas y desequilibradas las masas, sin apoyo de valores justos, no pueden sostenerse el andamiaje lineal de la composición, anudada al triángulo de las tres principales figuras del cuadro. La estridencia del contraste lumínico está subrayada por la ausencia de ligazón pictórica entre los detalles que, por la calidad de su materia, tuvieron que ser tratados en tonos claros.

La blanca lechuguilla del rey, situado en el fondo, está demasiado cerca de la cara del rey que ofrece la mira y se destaca del conjunto de la figura real como un elemento autónomo. El cielo, algo más claro sobre el horizonte, junto al edificio a los pies del cual está sentada la Virgen, hace descender verticalmente todos los efectos lumínicos, porque la oscura masa del edificio, concebido como contraste de la figura central, no contiene ninguna huella de luz que podría sostener y situar la clara mancha del cielo, dándole la significación de un efectivo elemento de la composición. Sólo en algunos detalles, observados en el principio, el paso del claro al oscuro está realizado con preocupación por la forma y los tonos se suceden rigurosamente, según las exigencias del trazo lineal.

Asombra en este cuadro la extraordinaria, en un pintor de veinte años, seguridad del dibujo en detalles copiados directamente del modelo. Pero choca lo superficial de la forma en figuras introducidas para completar la representación, o para dar solución a movimientos compositivos. El apego al realismo objetivo influye nocivamente en el sentido de unidad plástica de Velázquez y, por lo mismo, debilita sus facultades de componer. Entre las figuras introducidas en la realidad y las que Velázquez introduce en el cuadro, siguiendo su sentido de composición, la diferencia es demasiado grande para que no dañe la unidad del conjunto. Velázquez fijó en su memoria—tal vez en los tiempos del estudio de Pacheco—algunos tipos de figuras, y se servía de ellos cuantas veces se trataba de completar algún fragmentario motivo observado, producto de relaciones de figuras. Como su facultad de observar se desarrollaba, el paso del realismo a la memoria, las formas aprendidas no se enriquecían con los elementos de expresión instantáneamente observados, y se mezclaban en el conjunto sin ser llamadas por él. De esta debilidad no se curó nunca Velázquez, y la evitaba conscientemente, reduciendo las masas al retrato o a escasas figuras sobre un uniforme fondo general. El contraste entre el poder de observar y la imaginación, visible en esta obra joven, se transparenta, más o menos pronunciado, en toda la obra de Velázquez, y explica su pobreza de direcciones y de movimientos, aun en los conjuntos compositivos de más amplitud.

pictórica, de la cual no se puede encontrar indicio ninguno en la obra anterior.

Sin los claros y fríos verdes de los "Borrachos", difícil sería explicar este rápido viaje en el camino de la concepción antiquaria, que son los dos pequeños paisajes de la "Villa Médicis". Es verdad que Velázquez llegó a Roma saturado ya de la pintura de Tintoretto, pero fué indudablemente Rubens el que le inició en la pintura colorística de entonces, como se puede suponer por muchos detalles de los "Borrachos".

En este cuadro despuntan ya ciertas normas de componer, desarrolladas "mutatis mutandis" en las obras posteriores. Toda la figuración se ensarta en el eje horizontal, y la monotonía resultante de la repetición de nudos compositivos está sabiamente apagada por contraste oblicuo de masas, desprendidas hacia los ángulos del formato. Precisa decir que la composición de Velázquez nacía de una estricta observación de la Naturaleza, sin nutrirse de las posibilidades rítmicas engendradas por cada signo gráfico, que fija conceptualmente la forma. Esto explica el escaso juego plástico de la forma velazqueña, reducido generalmente al estricto ajuste, al trazo lineal y a la oscilación en distancias iguales. También es rudimentario el andamiaje geométrico de la composición. La línea, de ordinario horizontal, decide de la división del formato. Límite más bien que crea el plano. A veces se curva suavemente como en "La fragua de Vulcano", o corre recta de uno a otro límite del cuadro, como en "Las Lanzas".

"LA FRAGUA DE VULCANO"

En la "Fragua" se sienten, en la mesurada sucesión de figuras, huellas de la concepción rítmica de Poussin. La dirección horizontal está aquí cuidadosamente acentuada por la línea de las cabezas, que divide el cuadro en ambiente, inútil para la composición, y en figuras que están cumpliendo el capta intencional compositivo. La tendencia hacia la representación realista de un momento mítológico entorpece aquí el desarrollo formal del cuadro a base de relaciones locales. El grupo está deslindado de los objetos en torno, y en el mismo grupo las figuras, tratadas con pacífica escrupulosidad anatómica, están unidas entre sí por un vago movimiento de desviación estática. Las herramientas del herrero están destinadas, para la forma y su colocación, a caracterizar la escena, y no a contrastar o a subrayar el juego plástico de las formas, que están aprisionadas entre los trazos lineales, medidos rigurosamente según las indicaciones de la anatomía. Domina aquí el detalle, la anatomía instructiva, sin huella de síntesis formal. Sólo en el "Marte" fué superada por Velázquez esta incomprensible ambición de copiar seca y mecánicamente el modelo.

Más notoria aún resulta la ausencia de todo nexo compositivo entre el ambiente y las figuras en el análisis de la coloración del "Vulcano". Es verdad que el contraste lumínico ha sido suavizado y repartido con mesura entre todas las figuras de la composición, pero la monocromía del fondo y el corto alcance de yuxtaposiciones sueltas redujo esta suave gradación del claroscuro al valor exclusivamente local. Como la simplificación de la paleta hizo necesaria la gradación tonal del mismo color o de la misma familia de colores, tuvo que emplear Velázquez violentos desechos tonales dentro del contorno, lo que aproxima los tonos oscuros de las figuras con los inmediatos tonos claros del fondo, pero destruye la unidad del claroscuro en el conjunto. Este se cumple entre los límites de los dos colores, es posible sólo por la indiferencia del gris del fondo y el mate de tonos más claros. El azul, contrastado por el amarillo claro de la aureola de Apolo, tiene tan sólo carácter epíspico. Sin afinidad cromática, los demás masas, vibra aparte y no influye en las reacciones locales.

"La fragua de Vulcano" es un ensayo de aproximarse, a través de Poussin, a la pintura

italiana. El libre decorativo ritmo de Poussin llamó la atención de Velázquez, como puede suponerse, juzgando por las premisas compositivas de la "Fragua". Pero la tendencia hacia la estricta, severa delimitación visual de la forma y la costumbre de componer por partes sobre primitivos esquemas geométricos, le cerraron el paso hacia la clásica eutritia. A pesar de ciertas influencias italianas, resultado más bien de comprensión que de reflejos de la sensibilidad, Velázquez conservó intacta su originalidad española, por la que luchó con extraordinario tesón e inteligencia.

Se asimilaba las influencias siempre en concordancia con su propia concepción pictórica, y esta facultad salvadora no la perdió ni aun en los momentos de mayor decaimiento.



Ante los nocivos efectos de las influencias ajenas, le preservaba también la ausencia de la imaginación. El incombible sosten de la Naturaleza le daba en cada momento una extraordinaria seguridad visual, pero le refrenaba en los intentos de interpretar según la forma madurada en relación con problemas artísticos de la época. La ausencia del poder imaginativo, le contuvo también ante las propensas del clasicismo; Velázquez no alimentaba la forma observada con los elementos de su memoria plástica, ni la daba ninguna significación mental ni la enlazaba en ritmos. El crudo material le observación, reacio a las exigencias de la superficie, tenía para él valor definitivo. Por eso, su concepción realista se reducía a la claridad de la representación, al delinqueamiento, a la caracterización del objeto en un ambiente fcl.

Su caudal de formas era escaso en comparación con la abundancia de sus descubrimientos instantáneos en el dominio del color, lo que no le permitía asociar las formas libremente, según cierto ritmo que constituye el plano permanente de su expresión plástica, tal como acontece en los clásicos maduros, en Rafael, por ejemplo. Velázquez tenía que volver al modelo, colocarlo en posición que podría ser repetida, eliminar factores compositivos que contravenían posibilidades de movimiento y reemplazar por sencillas, cotidianas relaciones, las distancias rítmicas de la forma.

Tal vez todo el realismo de Velázquez consista en la impotencia de ritmo. La tendencia a servirse de la tercera dimensión como condición indispensable del arte pictórico no es innata en él, sino que deriva de una concepción colorística, basada, es verdad, en la observación directa de la Naturaleza, pero acabada y afiligranada por la influencia de los venecianos.

La realización perfecta de esta fórmula en "Las Lanzas" y en los retratos ecuestres hizo pensar a algunos críticos que Velázquez logró descubrir en el pavoroso de la Naturaleza algún secreto definitivo, que desentendó con su visión potente la nudosa trama de la realidad y aprisionó con su genial pincelada alguna objetiva norma estética.

Velázquez llevó en algunos cuadros la ilusión a los límites del reflejo de la realidad; es decir, dió a la ilusión estética el valor de una duradera fórmula visual; pero no era este el objeto de su arte. Su mecanismo de la ilusión nació de la necesidad de separar la figura, de dotarla de cierta solidez real, cierto gesto retórico, desprendido de la acción entorpecedora de elementos compositivos sin relación psicológica con el retrato. Técnicamente, esta ilusión se basa sobre la disonancia capital de dos familias de colores: los fríos, representados por los elementos de la luz, marfil, directamente interpretados, y después de ellos, los cálidos, convergentes todos en el color tipo de la paleta española de entonces, el cobre oscuro ("couleur de tabac d'Espagne"—como lo llama Gautier), aclarado a veces hasta bronce.

Velázquez fué primero en la pintura española quien recogió esta rara, lisa y fría luz del Guadarrama, luz del fondo del mar bajo el penetrante azul de sonoridades contenidas. Goya repitió esta interpretación, y después de él, y a ninguno de los pintores españoles supo aprisionar en una fórmula pictórica tan cerrada el frío paisaje del Guadarrama.

La contemplación de este paisaje inspiró a Velázquez la posibilidad de basar la unión espacial sobre la diferencia de colores, unido al contraste de tonos. El claroscuro, graduado a base de dos categóricamente distintos colores, da a Velázquez la modelación dentro del contorno lineal y, simultáneamente, le sitúa la forma. La situación inicial la define ya la disonancia, siempre la misma: cobreazul. Allí donde la paleta se hace más cálida dentro del contorno, y se enriquece con bermellones y púrpura, el azul desaparece del fondo, dejando paso al gris plata o siena clara.

Este es el secreto de la extraordinaria distinción de Velázquez, conservada a pesar de la pureza del color y de su plena sonoridad. El temperamento de Velázquez, domesticado por la severa disciplina de observación, le contiene ante la exaltación colorística, ante yuxtaposiciones desprendidas de la forma. Sin embargo, es el pintor de "Las Lanzas" uno de los más grandes coloristas en la historia de la pintura, y en el arte español supera en este aspecto

